



**HAL**  
open science

# L'errance dans l'oeuvre de Meddeb entre islam, soufisme et Occident : lecture d'un interculturel du possible

Zainal-Abidine Rahma

► **To cite this version:**

Zainal-Abidine Rahma. L'errance dans l'oeuvre de Meddeb entre islam, soufisme et Occident : lecture d'un interculturel du possible. Littératures. Université Rennes 2, 2008. Français. NNT: . tel-00268244

**HAL Id: tel-00268244**

**<https://theses.hal.science/tel-00268244>**

Submitted on 31 Mar 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Rennes 2 Haute Bretagne  
École doctorale Humanité et Science de l'Homme  
ERELLIF - EA 3207

**L'ERRANCE DANS L'ŒUVRE DE MEDDEB  
ENTRE ISLAM, SOUFISME ET OCCIDENT  
LECTURE D'UN INTERCULTUREL DU POSSIBLE**

**THÈSE**

Pour l'obtention du grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2 HAUTE BRETAGNE**  
Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par  
**Zainal-Abidine RAHMA**

Sous la direction scientifique de  
M. le Professeur Marc GONTARD

Le 11 janvier 2008

*Membres du jury :*

M. Charles BONN (Professeur émérite, Université Lyon 2)  
Mme. Martine JOB (Professeur, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3)  
M. Marc GONTARD (Professeur, Université Rennes 2 Haute Bretagne)  
M. Jean-Marc MOURA (Professeur, Université Charles de Gaulle-Lille III)

## REMERCIEMENTS

Au terme de cette recherche, je ne pourrai m'empêcher de témoigner ma reconnaissance aux personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont rendu sa réalisation possible.

Je remercie Marc Gontard et Yolaine Parisot pour leurs conseils. Mes remerciements vont également aux Professeurs Charles Bonn, Jean-Marc Moura et Martine Job, qui ont bien voulu accepter d'examiner ce travail et être membres du jury.

Je n'oublie pas de remercier Mme Yamilé Ghébalou qui m'a ouvert les yeux à la littérature.

Ayant préparé cette thèse dans des conditions particulières, je tiens à témoigner ma gratitude à ceux sans qui je n'aurais jamais pu mener mes recherches jusqu'à ce stade, je pense en particulier à :  
Abdelhamid, Ahmadia, Aché, Baba, Béchir, Djadish, Issa. H. Khayyar, Iya, Izzo, Lysiane, Mandah, Maurice, Ousmane, Toubah, Wic, ainsi que toute ma famille.

Merci à Sarah  
qui m'a soutenu, supporté, encouragé...

## DÉDICACES

À mes parents :  
Mahamat Rahma Saleh  
Fatimé Abdoulaye

À ma femme  
Sarah

À ma fille  
Aya

*In memoriam :*  
Feu Faki Saleh.  
Feu Hadjé Ignata.

L'errance, l'errance  
l'errance nous sauve et guide nos pas  
L'errance est clarté  
et le reste n'est que masque  
L'errance nous lie à tout ce qui est autre  
Elle accroche à nos rêves le visage des mers.  
Et l'errance est attente.  
(ADONIS, *Chants de Mihyar le damascène*, p. 161)

La racine est monolingue. Avec le troubadour, avec Rimbaud,  
l'errance est vocation, qui ne se dit qu'en détours. »  
(Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation*, p. 27)

Mais l'aspect le plus "moderne" de Dante,  
au sens où je l'entends ici, est sans doute cette dimension  
de voyage, d'exil essentiel, de traversée des localisations  
et des langages qu'il a inscrites dans sa Comédie.  
(Guy SCARPETTA, *Éloge du cosmopolitisme*, p. 116.)

## Note liminaire

Avant de commencer, nous tenons à préciser que le substantif francophone est un terme technique servant à désigner la littérature de langue française produite par des auteurs dont le français n'est pas la langue première. En cela, il s'agit d'un terme neutre sous notre plume et donc il convient d'avoir à l'esprit cette définition pour ne pas confondre cette francophonie-là avec la francophonie politique et ses éventuels présupposés idéologiques.

D'autre part, nous avons privilégié le terme interculturel par rapport à multiculturalité ou métissage, qui nous semblent assez galvaudés. « Interculturel » paraît plus adéquat à notre démarche, car il met bien en exergue le contact, l'enrichissement, par rapport à d'autres qualificatifs qui pourraient signifier une simple juxtaposition sans trop de soucis pour l'altérité.

# **INTRODUCTION**

## Situation idéologique

Même si les premières œuvres de Meddeb, en l'occurrence ses deux romans, ont été publiées en 76 et 86, elles sont porteuses des problématiques qui nous préoccupent aujourd'hui encore. A cet effet, nous voulons aborder en premier lieu, la situation idéologique de la fin du siècle dernier, en rapport avec la littérature, c'est pourquoi nous avons jugé utile de commencer par ce volet sur la fin XXe siècle.

En ce début du troisième millénaire, nous vivons une des mutations les plus importantes après celle opérée par la révolution industrielle au XIXe siècle. Cette mutation a été dopée par le fulgurant développement technologique, en particulier le développement de l'informatique. En effet, le changement de millénaire ne se limite pas au simple changement de chiffre, il correspond aussi avec un grand progrès intervenu tant dans le domaine économique, politique que culturel. Les concepts émergents de ce début de millénaire ont pour mots-clés "globalisation", "mondialisation", "village planétaire"; des termes qui, il y a peu de temps semblaient futuristes mais dont aujourd'hui nous observons les prémices peut-être tumultueuses, controversées, mais sans doute irréversibles.

Aujourd'hui, avec les progrès des moyens de communication (avions, trains) de plus en plus perfectionnés, on se déplace plus rapidement, plus facilement. De même, le développement des moyens des télécommunications tels le fax, le téléphone mobile et surtout internet, facilite les contacts et la circulation des informations. Nous avons là des facteurs qui rendent les frontières réelles ou imaginaires, de plus en plus poreuses et favorisent un tant soit peu le rapprochement entre les peuples avec tout ce que cela comporte comme rencontre, choc, attirance, répulsion.

Sur le plan politique, l'événement marquant de la fin du XXe siècle est sans doute la chute du Mur de Berlin qui par un effet de domino a causé beaucoup d'autres chutes à sa suite. Une des premières conséquences en est l'effondrement de ce qu'on appelait l'empire soviétique. Qui dit effondrement de l'Union soviétique, dit aussi effondrement de la bipolarité URSS/USA qui répartissait le monde en deux blocs antagonistes : l'Est d'obédience communiste et l'Ouest capitaliste. Après la chute de ce mur symbole de la démarcation entre ces deux camps, et le



démembrement de l'URSS, il ne reste plus qu'une seule puissance ; les Etats-Unis qui dominent le monde sur tous les plans : politique/diplomatie, militaire, économique/finance, technologique, culturel/média. De ce fait ils sont devenus une « hyperpuissance », selon la formule de l'ancien ministre français des affaires étrangères, Hubert Védrine<sup>1</sup>.

La dislocation de l'empire soviétique ayant entraîné la diminution de la rivalité idéologique entre capitalisme et communisme, certains intellectuels ont commencé à percevoir les relations internationales à travers l'analyse faite par le théoricien américain Francis Fukuyama qui annonçait en 1989 dans un article<sup>2</sup> devenu célèbre, « la fin de l'histoire ». Par cette formule choc, Fukuyama, voyant la fin des dictatures dans certains états et ayant senti les prémices de l'effondrement du communisme, pensait au triomphe planétaire de la seule démocratie libérale. Pour Fukuyama qui approfondit sa réflexion dans un livre dont le titre est semblable à celui de l'article<sup>3</sup>, l'histoire est liée à la tension entre les idéologies et notamment les deux grandes idéologies qui dominaient le monde depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Puisque, une des idéologies s'est effondrée, cette tension n'a plus lieu d'être et donc, l'histoire est finie. Voilà, de façon très schématique, la thèse centrale autour de laquelle il construit son argumentation.

Cependant, la réalité a vite fait de contredire la thèse de Fukuyama, du moins, elle l'a poussé à nuancer ses propos, puisque Fukuyama est revenu sur sa théorie de la fin de l'histoire. En effet, les dictatures n'ont pas toutes disparu, moins encore les guerres (celles du Golfe, des Balkans, d'Afrique), et la domination américaine (les Etats-Unis étant le symbole du libéralisme dans le schéma de Fukuyama) est de plus en plus remise en cause. La thèse de Fukuyama étant devenue caduque à la suite de la guerre du Golfe et du développement du radicalisme islamiste, certains théoriciens avancent l'idée d'une nouvelle rivalité idéologique et culturelle dont le nœud gordien serait la religion. Cette théorie développée généralement par les intellectuels néo-conservateurs américains, présente l'islam

---

<sup>1</sup> VÉDRINE Hubert, *Face à l'hyperpuissance*, Paris, Fayard, 2003.

<sup>2</sup> FUKUYAMA Francis, « The End of History? », *The National Interest*, New York, summer 1989.

Cet article a été traduit intégralement en français dans le numéro 47 de la revue *Commentaire*, sous le titre : « La fin de l'histoire ? », pp. 457-469, in *Commentaire*, v. 12, n° 47, automne 1989.

<sup>3</sup> FUKUYAMA Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992, rééd., Simon and Schuster, 2006.

(religion et civilisation) comme une menace face au monde occidental de culture judéo-chrétienne. D'où la fameuse théorie du « Choc des civilisations » échafaudée d'ailleurs en réaction à la thèse de Fukuyama, notamment par Samuel Phillips Huntington. Ce professeur de Harvard, à l'origine démocrate, s'est trouvé investi "prophète" des néo-conservateurs qui voient dans les agissements des intégristes islamistes, la réalisation de ses prédictions. En effet, comme Fukuyama qui fut son élève, Huntington a été révélé par la publication d'un article<sup>4</sup> dans la revue *Foreign Affairs* dans lequel, en évoquant les conséquences de la mondialisation, il prédisait l'affrontement entre l'Occident et les autres civilisations, en particulier la civilisation islamique. Cet article a aussitôt eu un large écho, à l'instar de celui de Fukuyama dont il prend le contre-pied. Selon Corinne Lesne, ce texte : « Traduit en 26 langues, a été ressenti comme une gifle par tous ceux qui voyaient s'ouvrir, avec la fin de la guerre froide, une période radieuse dans laquelle le commerce propagerait la démocratie. »<sup>5</sup>

Encouragé par l'audience rencontrée par son article, Huntington approfondit sa réflexion dans un livre publié trois ans après cet article, sous le titre *The clash of civilizations and the remaking of world order*<sup>6</sup>. Cet ouvrage qui a consacré la théorie du « choc de civilisations », est devenu le livre de référence des conservateurs américains depuis les attentats du 11 septembre 2001. Dans son raisonnement, Huntington divise le monde en huit (8) « blocs civilisationnels » qui sont, *grosso modo*, des ensembles humains regroupés autour d'une même culture dont l'élément dominant est la religion. Il prédit le rapport entre ces « aires de civilisation » en rapport de conflit opposant principalement le bloc occidental aux autres blocs parmi lesquels les plus susceptibles de menacer l'Occident, sont le bloc confucéen et le bloc musulman, ce dernier ayant une « inclination plus grande que les autres à régler les

---

<sup>4</sup> HUNTINGTON Samuel P., « The Clash of Civilizations ? », *Foreign Affairs*, New York, Summer 1993, v. 72, n° 3, p. 22-28.

Article paru en français dans la revue *Commentaire* :

HUNTINGTON Samuel P., « Le choc des civilisations ? », pp. 238-252, in *Commentaire*, v. 18, n° 66, Paris, été 1994.

<sup>5</sup> LESNES Corinne, *Le Monde*, p. 34, 12 décembre 2001.

<sup>6</sup> HUNTINGTON Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon and Schuster, 1996.

Traduit en français par Jean-Luc Fidel, Geneviève Joublain, Patrice Jorland et Jean-Jacques Pedussaud, sous le titre *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997.

conflits par la force et la violence »<sup>7</sup>. Donc, ce n'est plus l'idéologie, mais la culture qui va être le principal ressort des rapports entre les aires de civilisation. Ainsi, le glissement de l'antagonisme communisme / capitalisme, en conflit entre l'islam et l'Occident est plausible. À Fukuyama qui pensait que l'Occident n'avait plus de "concurrent", Huntington rétorque qu'après le communisme, le monde occidental doit faire face à la menace islamique.

La thèse de Huntington est critiquable sur plusieurs points ; entre autres le découpage des aires de civilisation est plus qu'arbitraire, et ce qui est présenté comme un bloc monolithique est loin de l'être. De même, sa focalisation sur la religion comme centre d'intérêt est assez problématique. Néanmoins, l'hypothèse soulevée par Huntington a le mérite de remettre au centre le problème des rapports entre les cultures et en particulier le poids de la religion dans ces rapports.

Du côté musulman, les intégristes islamistes, dans leur "croisade" contre l'Occident, soutiennent des idées qui rejoignent, sinon confortent cette théorie d'exclusion et de confrontation élaborée par l'universitaire américain. Cependant, il convient de dire que la montée du fondamentalisme dans les pays musulmans trouve souvent son origine dans la malgouvernance. En effet, dans beaucoup de pays musulmans, la mauvaise gestion de la décolonisation, l'absence de démocratie, la confiscation du pouvoir et des richesses par des dictatures, poussent souvent les populations paupérisées dans les bras des fanatiques religieux qui exploitent les frustrations et proposent la religion comme remède aux maux de la société. Amin Maalouf, natif d'un pays déchiré par les conflits confessionnels, explique bien le rapport entre le déficit démocratique et la montée de l'intégrisme :

« Le radicalisme religieux, écrit-il, n'a pas été le choix spontané, le choix naturel immédiat des Arabes et des Musulmans. Avant qu'ils ne soient tentés par cette voie, il a fallu que toutes les autres se bouchent. Et que celle-là, la voie passéiste, se retrouve paradoxalement dans l'air du temps. »<sup>8</sup>

Maalouf explicite plus loin son argumentation en insistant sur les causes de l'audience du discours fanatique :

---

<sup>7</sup> HUNTINGTON Samuel, *Le choc des civilisations*, op. cit., p. 290.

<sup>8</sup> MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Garsset, 1999, p. 112.

« Les pouvoirs qui empêchent toute vie démocratique favorisent, en réalité, le renforcement des appartenances traditionnelles ; quand la suspicion s'installe au sein d'une société, les dernières solidarités à se maintenir sont les plus viscérales ; et quand toutes les libertés politiques ou syndicales ou académiques sont entravées, les lieux de culte deviennent les seuls lieux où l'on puisse se rassembler et discuter et se sentir unis face à l'adversités. [...]. Avec le recul du temps, les dictatures prétendent "laïques" apparaissent comme des pépinières du fanatisme religieux. Une laïcité sans démocratie est un désastre à la fois pour la démocratie et pour la laïcité. »<sup>9</sup>

Ainsi l'intégrisme a pu prospérer dans beaucoup de pays et entraîner des tragédies ; guerre civile en Algérie, situation quasi insurrectionnelle dans d'autres pays avec leurs lots d'attentats terroristes, mais surtout la montée de la haine de l'Occident qui est présenté comme la source de tous les maux dont souffrent ces peuples. Cette idéologie de la haine et de la guerre, a atteint son sommet le 11 septembre 2001 avec les attentats du World Trade Center.

Les idées de Huntington deviennent importantes à partir du moment où elles sont appréciées par l'entourage du président Georges W. Bush dans la conduite des affaires étrangères des Etats-Unis en générale et dans la politique du Proche et Moyen Orient en particulier. Ainsi, de part et d'autre, même si les situations ne sont pas les mêmes, nous assistons au retour du religieux.

Cette thèse sur le choc des cultures et des civilisations, est l'exact opposé de l'interculturalité qui, sans nier aveuglement les différences, met l'accent sur la complémentarité, le mutuel enrichissement et non exclusivement l'opposition. C'est ce qu'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre de Meddeb, qui assume toutes les parts de sa « double généalogie »

Ainsi, la chute du mur de Berlin a signifié l'échec du communisme sur lequel beaucoup d'intellectuels avaient fondé leur espoir après les horreurs de la deuxième guerre mondiale. Mais bien vite, la fin du communisme a permis en même temps de voir les dangers et donc les limites du capitalisme sauvage. Ce qui confirme le constat fait par A. Maalouf à propos des doctrines et des idéologies :

---

<sup>9</sup> MAALOUF Amin, *ibid.*, p. 192.

« Le XXe siècle nous aura appris qu'aucune doctrine n'est, par elle-même nécessairement libératrice, toutes les doctrines peuvent déraiper, toutes peuvent être perverses, toutes ont du sang sur les mains, le communisme, le libéralisme, le nationalisme, chacune des grandes religions et même la laïcité ! ... »<sup>10</sup>

### Situation culturelle

La mondialisation aidant, la culture, comme nous l'avons noté, n'échappe pas non plus à l'emprise du « Pays de l'Oncle Sam ». Un peu partout dans le monde nous décelons les signes de l'*american way of life*, en particulier chez les jeunes influencés par les séries télévisées américaines largement regardées grâce aux chaînes satellitaires et à Internet. Les États-Unis sont devenus les "maîtres du monde" selon la formule consacrée, et leur culture est omniprésente sur une grande partie de la planète. Du fait du statut d'hyperpuissance des États-Unis, cette hégémonie de la culture américaine, contribue quelque part à faire réfléchir sur l'idée de l'interculturalité. En effet, le modèle américain, du fait qu'il entretient le communautarisme, est un modèle qui reconnaît ouvertement les différences culturelles. Les États-Unis sont un pays d'immigration où chaque groupe ethnique peut garder sa spécificité culturelle ; on est citoyen américain, mais on est avant tout "africain américain", "asiatique", "blanc ; européen", "hispanique" ; et c'est le mélange de toutes ces différences qui donne la culture américaine d'où sa qualification « *melting-pot* ». Il s'agit donc d'une culture qui exhibe la pluralité de sa composante ethnique.

Faut-il voir là une des causes du succès des littératures dites métisses ? Les Universités nord-américaines organisent régulièrement des colloques, sur le thème du cosmopolitisme où les écrivains des littératures métisses dont les écrivains francophones, sont souvent conviés. Nous pouvons citer entre autres Patrick Chamoiseau, Abdelwahab Meddeb, et surtout Edouard Glissant dont l'œuvre rencontre une grande audience en Amérique du Nord. Nous rappelons que Glissant enseigne aux États-Unis, de même que la romancière guadeloupéenne Maryse Condé, qui tous continuent de publier en français. Jean-Marc Moura voit dans ce

---

<sup>10</sup> MAALOUF Amin, *ibid.*, p. 70.

nomadisme des écrivains francophones, une des caractéristiques de la littérature postcoloniale :

« Cette expatriation culturelle, qui semble presque intrinsèque à l'expression littéraire postcoloniale, est aussi le fait des auteurs francophones. Des écrivains comme M. Dib (vivant depuis 1970 entre France, États-Unis, Finlande et Maghreb), T. Ben Jelloun, R. Boudjedra, A. Djébar (vivant entre France et Maghreb), M. Condé (professeur à Harvard puis à Columbia), Mongo Beti (vivant entre France et Cameroun) ou la diaspora haïtienne (R. Depestre à Paris, E. Ollivier à Montréal) pour ne citer que quelques exemples, évoluent au carrefour de plusieurs cultures plutôt que dans un contexte national. »<sup>11</sup>

Par rapport à l'influence des États-Unis, l'on note que la conception américaine de la culture et de la nation va à l'opposé de celle des anciennes nations européennes comme la France qui sont bâties sur l'idéal de l'État-Nation. Ces pays, tout en admettant l'immigration, privilégient l'intégration qui est perçue et vécue par beaucoup d'immigrés plutôt comme une assimilation. Autrement dit, dans le modèle État-national, on cherche à gommer le plus possible les particularités régionales, ethniques des individus pour les fondre dans un socle commun qui est la nation. Mais aujourd'hui, même dans ces vieux pays, et notamment en France, ce schéma commence à être critiqué, très souvent non pas en lui-même, mais à cause du décalage entre l'esprit du texte et la réalité sur le terrain, à cause de l'échec de "l'intégration" des enfants d'immigrés, issus en général des ex-colonies françaises.

L'esclavage, la colonisation, les différentes vagues d'immigration, avec tout ce que cela comporte comme déplacements de populations d'origines et de cultures différentes de celles des pays d'accueil, ont ou vont bouleverser le sacro-saint concept de l'État-Nation chers à ces pays. L'immigration est elle-même un symbole d'un des événements majeurs de la fin du siècle passé, c'est à dire le déplacement, l'exil, dont les plus récents, notamment ceux dus aux guerres dans certains pays africains et dans les Balkans, sont plus ou moins liés à la chute du mur de Berlin. Ainsi l'écroulement du mur de Berlin est aussi synonyme d'effondrement d'un certain nombre d'idées et d'idéaux.

---

<sup>11</sup> MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 144.

L'exil, l'immigration, restent donc au centre des préoccupations non seulement humanitaires, mais aussi juridiques, philosophiques et culturelles du monde actuel, puisque aussi bien ces déplacements de populations finissent par influencer sur les composantes ethniques des pays d'accueil. Le Dalaï Lama, une des figures marquantes de notre temps, n'a pas manqué de souligner l'ampleur de l'exil au XXe siècle en ces termes :

« Il me semble, dit-il, que le XXe siècle a été celui de l'exil. On l'a souvent caractérisé d'une autre manière, par les guerres totales, les holocaustes, par les progrès techniques...Mais on oublie souvent l'exil, volontaire ou forcé, des dizaines d'individus [...] Jamais aucun siècle n'arracha tant de racines. »<sup>12</sup>

Constat lourd de sens venant d'une des personnes qui symbolisent le mieux le phénomène de l'exil. D'autre part, notons que le Dalaï Lama doit sa notoriété en partie à l'évolution de cette idée de cosmopolitisme, due sans doute au progrès de la circulation de l'information véhiculée par les associations, les ONG, via internet et les chaînes satellitaires. De même, le bouddhisme ou plus précisément la philosophie bouddhiste gagne de plus en plus de terrain en Occident, ce qui permet en même temps de renforcer la popularité du Dalaï Lama, même si le bouddhisme ne se limite pas au Tibet

Ainsi, l'exil/errance, volontaire ou forcé, peut aussi contribuer, grâce à l'apport de populations immigrées au cosmopolitisme qui se met en place. C'est un des éléments marquants de la fin du XXe et de ce début du XXIe siècle, tout comme la colonisation a marqué le XXe siècle. En 1999, J.-M. Moura écrivait, à juste titre :

« Le processus qui a pour origine les déplacements de populations qui se produisent en cette fin de siècle sur une échelle encore jamais atteinte, cette émigration étant souvent liée à l'histoire coloniale. »<sup>13</sup>

Or le colonisation est aussi une forme d'immigration dans le sens où sa principale motivation est la recherche des richesses, des territoires à conquérir etc., bien souvent loin de chez soi.

---

<sup>12</sup> Cité par Alpha Oumar Konaré, ancien président du Mali (lors d'une cérémonie en l'honneur de Senghor), in *Présence Senghor*, Paris, Unesco, 1997, p. 27.

<sup>13</sup> MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 144.

Si elle a permis de résoudre beaucoup de problèmes grâce aux énormes progrès accomplis dans le cadre de la médecine et de la technologie, la science n'est pas exempte de critiques quant au bien être de l'homme. Elle ne cesse de poser des problèmes d'ordre éthique et moral ; qu'on pense aux questions soulevées par le nucléaire, la pollution, les organismes génétiquement modifiés (OGM), le clonage, toutes choses nous renvoyant à la réflexion faite par Rabelais sur le rapport entre science et éthique : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme ».

Autre problème préoccupant ; la guerre. Après la « der des der », les "petites" guerres, suite à l'implosion de l'URSS, ont repris de plus belle en Afrique, et même au cœur de l'Europe dans les Balkans, engendrant parfois des génocides comme au Rwanda. Comme si la Shoah et le massacre du million de Cambodgiens par les Khmers rouges n'avaient pas servi de leçon. Les intellectuels se trouvent, en quelque sorte, désemparés, déçus, et parfois impuissants devant les dérives du monde moderne.

### La mondialisation et la littérature

C'est dans cette atmosphère de *no future* qu'une pratique littéraire, issue du postmodernisme, tente de rendre compte de ce monde insaisissable. Ce courant est caractérisé par une écriture qui privilégie le discontinu, le collage, l'hétérogène ; un peu à l'image de notre monde régi par le mélange, le désordre, le chaos aussi. En ce sens on peut dire que ce courant a ouvert la brèche à la vogue des littératures francophones. L'écrivain mexicain Carlos Fuentes, fait le constat suivant à propos du rapport entre mondialisation et littérature :

« Toutefois, dans le domaine de la culture, la mondialisation a également permis la découverte de nouvelles littératures qui aujourd'hui enrichissent la littérature mondiale. Il y a 50 ans personne n'aurait imaginé que le Nigeria allait avoir trois grands écrivains comme Chinua Achebe, Wolé Soyinka ou Ben Okri, parmi lesquels un Prix Nobel. En Afrique, en Turquie, en Amérique du Sud, en Nouvelle Zélande, en Inde, partout, l'essor du roman nous montre la richesse et la diversité de la création qui ne peut pas se contenter d'un seul modèle. Cette nouvelle littérature représente un aspect positif de la mondialisation. Les pays qui étaient



autrefois à la périphérie de l'empire apportent aujourd'hui une contribution essentielle à la littérature mondiale. »<sup>14</sup>

Fuentès ne croyait pas si bien dire, en citant la Turquie, puisque le Prix Nobel de littérature 2006 a été décerné à l'écrivain turc Orhan Pamuk.

Dans le domaine francophone, depuis le milieu des années 80, nous remarquons un regain d'intérêt pour les littératures francophones qui étaient tombées dans l'ombre après le succès qu'elles ont connu pendant la période de la décolonisation. Après cette période de "gloire" des littératures francophones, en dehors des lieux d'origine des auteurs et des milieux universitaires, ces littératures étaient tombées en désuétude ou du moins elles restaient dans la marge. Elles n'ont pas eu droit à la reconnaissance par les institutions littéraires françaises. Par exemple dans le domaine des prix (sur lesquels on peut émettre des réserves, mais qui restent néanmoins révélateurs de la vie littéraire), en dehors du Goncourt controversé obtenu en 1921 par l'écrivain Guyanais René Maran pour son roman *Batouala*<sup>15</sup>, et du Renaudot décerné en 1958 au romancier et essayiste martiniquais Edouard Glissant pour son roman *La lézarde*<sup>16</sup>, aucun autre auteur francophone n'a obtenu un grand prix littéraire majeur en France. Il faut attendre près d'un demi-siècle, l'avènement de la littérature postmoderne aidant, pour voir des écrivains francophones accéder à la notoriété en obtenant non plus des prix réservés aux littératures étrangères, mais des prix destinés à la littérature française classique tels le Goncourt, le Renaudot..., lesquels apparaissent pour la "périphérie", comme de véritables sanctuaires de la littérature française.

Même si nous sommes dans le domaine de la littérature francophone, nous voulons, avant de voir le cas des écrivains francophones, revenir sur celui de l'écrivain nigérian Wole Soyinka, lauréat du prix Nobel de littérature 1987. Il s'agit bien entendu d'un écrivain anglophone, mais les conséquences de cette attribution du prix Nobel dépassent largement le cadre de la littérature de langue anglaise. En recevant ce prix, Soyinka a été le premier écrivain africain dont la langue d'écriture

---

<sup>14</sup> FUENTÈS Carlos, « Entretien avec Carlos Fuentes », in *Le magazine littéraire*, n° 416, janvier 2003, p. 110.

<sup>15</sup> MARAN René, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921.

<sup>16</sup> GLISSANT Édouard, *La lézarde*, Paris, Seuil, 1958.

n'est pas la langue première<sup>17</sup>, à bénéficier de ce privilège. Depuis le prix de Soyinka, trois autres écrivains issus du continent africain ont été lauréats du Prix Nobel, en l'occurrence l'égyptien Naguib Mahfouz (1988), et les Sud-africains Nadine Gordimer et John Maxwell Coetzee, respectivement en 1991 et en 2003. Coetzee (issu d'une famille d'Afrikaner) ayant pour langue première l'afrikaans, son cas peut être rapproché de celui de Soyinka, en revanche, pour N. Gordimer (venant d'une communauté anglaise), le problème de la langue d'écriture ne se pose pas de la même manière, puisque l'anglais est sa langue première.

La désignation de l'œuvre de Soyinka, par le Comité du Prix Nobel, va donc mettre en avant toutes les littératures métisses, qu'elles soient anglophones, francophones ou lusophones, ayant pour point commun d'être des littératures produites par des écrivains dont la langue d'écriture n'est pas la langue première. Ce prix sera une des premières consécration de ce que l'on nomme aujourd'hui « *world fiction* » ou « littérature mondiale », et dont J.-M. Moura lie le début au roman de Salman Rushdie : « La world fiction quant à elle est une dynamique principalement anglophone apparue depuis une quinzaine d'années. Le grand succès des *Enfants de minuit* de Salman Rushdie en fut l'un des signes déclencheurs. »<sup>18</sup> Ainsi dans l'espace anglophone, des prix littéraires majeurs, le Booker Prize en l'occurrence vont être attribués à des auteurs tels Rushdie, Ben Okri, Ondaatje, etc., dont l'anglais n'est pas la langue première

En France, les projecteurs vont être braqués sur les littératures francophones avant tout. En 1987, l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun est primé par le Goncourt pour *La Nuit sacrée*<sup>19</sup>. En 1988, l'écrivain haïtien René Depestre décroche le Renaudot pour *Hadriana dans tous mes rêves*<sup>20</sup>. Le romancier martiniquais Raphaël Confiant obtient en 1991 le Prix Décembre pour *Eau de Café*. L'année suivante, un autre romancier martiniquais, familier de R. Confiant d'ailleurs, Patrick Chamoiseau reçoit le Goncourt pour son roman *Texaco*<sup>21</sup>. Et fait unique, en 1993, pour la deuxième année consécutive, le prix Goncourt est décerné à un écrivain francophone, puisque c'est

---

<sup>17</sup> La langue première de Soyinka est le Yuruba.

<sup>18</sup> MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presse Universitaires de France, 1998, p. 192.

<sup>19</sup> BEN JELLOUN Tahar, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>20</sup> DEPESTRE René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1998.

<sup>21</sup> CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

l'écrivain d'origine Libanaise Amine Maalouf qui est lauréat cette année-là du Goncourt avec son livre *Le Rocher de Tanios*<sup>22</sup>. Cette montée des écrivains francophones ne s'arrête pas là, puisque trois années plus tard, en 1996, c'est la romancière camerounaise Calixthe Beyala qui obtient Le Grand Prix du Roman de l'Académie Française, pour son roman controversé *Les honneurs de la tribu*<sup>23</sup>. Là aussi c'est une première puisqu'il s'agit de la première écrivaine francophone à recevoir un grand prix. On ne peut pas ne pas évoquer le cas de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, qui reçoit en 1999, le Prix du Livre Inter pour son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*<sup>24</sup>. L'année suivante, le même Kourouma revient au devant de la scène littéraire, en tenant l'affiche de la première rentrée des prix littéraires du 3<sup>ème</sup> millénaire. Il remporte haut la main le prix Renaudot pour *Allah n'est pas obligé*<sup>25</sup>. Auparavant, ce roman avait été nommé pour le Goncourt pour lequel il a perdu d'une seule voix et ce jusqu'au 7<sup>ème</sup> tour face à *Ingrid Caven*<sup>26</sup> de Jean-Jacques Schuhl. Ce vote serré est quand même le signe d'un changement de perception vis à vis des œuvres des écrivains francophones. Enfin, le Prix Renaudot 2006 a été attribué à l'écrivain franco-congolais, Alain Mabanckou pour son roman *Mémoires de porc-épic*<sup>27</sup>.

Ainsi, malgré certaines pesanteurs qui subsistent, nous sommes quand même loin du temps où l'attribution d'un prix à un auteur francophone provoquait des remous au sein des membres du jury<sup>28</sup>.

Au vu de ces prix que nous venons d'indiquer - qui ne sont pas les seuls décernés aux auteurs francophones jusque-là, mais ce sont les plus importants du paysage littéraire français -, nous constatons que ces prix touchent, géographiquement parlant, la majorité de "l'espace francophone" entendu cette fois-ci sous l'angle politique : l'Afrique noire (Beyala, Kourouma, Mabanckou), les

---

<sup>22</sup> MAALOUF Amin, *Le rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993.

<sup>23</sup> BEYALA Calixte, *Les honneurs de la tribu*, Paris, Albin Michel, 1996.

C Beyala a été accusée, notamment par Pierre Assouline, d'avoir plagié le roman de l'écrivain nigérian BEN OKRI, *La route de la faim*, Paris, Julliard, 1994.

<sup>24</sup> KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>25</sup> KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>26</sup> SCHUHL Jean-Jacques, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>27</sup> MABANCKOU Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.

<sup>28</sup> En 1921, lors de la désignation de René Maran comme lauréat du prix Goncourt, certains membres du jury avaient démissionné.

Caraïbes (Depestre, Confiant, Chamoiseau), le Moyent-Orient, (Maalouf), le Maghreb (Ben Jelloun).

D'autre part, ironie du sort, ces écrivains mis soudain sous les feux des projecteurs de la scène littéraire française, sont pour la plupart ceux-là même qui sont – ou étaient – considérés comme les “pourfendeurs” de la langue française. Le premier d'entre eux à avoir été primé, Tahar Ben Jelloun, se situe, au sein de la littérature maghrébine, dans le domaine de la révolution inaugurée par Kateb Yacine, qui a “émancipé” l'écriture maghrébine de la tutelle métropolitaine. Ben Jelloun reconnaît d'ailleurs sa dette envers Kateb, comme il l'a noté dans un texte écrit en hommage au grand écrivain algérien :

« Sans *Nedjma*, écrit Ben Jelloun, peut-être que nous autres écrivains maghrébins de la génération de l'indépendance, nous n'aurions pas écrit ce que nous avons écrit. Comme le dit Abdellatif Lâabi, “nous descendons tous du manteau de Nedjma !” »<sup>29</sup>

Dans le sillage du travail entamé par Kateb, Ben Jelloun a introduit le mode oral des contes populaires marocains dans l'espace de ses romans, familiarisant du même coup les lecteurs français avec les termes, expressions et différentes tournures du parler marocain.

Quant à Chamoiseau et Confiant, ils ne sont autres que deux des trois auteurs du Manifeste *Éloge de la Créolité* dans lequel ils recommandent un renouvellement radical de la littérature créole ; ils s'engagent à « allier densément le créole à une pratique scripturale forgée sur les enclumes de la langue française »<sup>30</sup>. Il convient de rappeler que Raphaël Confiant avait adopté à ses débuts une stratégie plus radicale en ayant expérimenté pendant un moment l'écriture en créole avant de revenir à l'écriture métisse. Donc, les romans de ces auteurs qui ont reçu des prix sont nécessairement des romans à l'écriture largement créolisée.

Enfin, Kourouma est l'équivalent de Kateb dans la littérature négro-africaine, c'est à dire qu'il est celui qui a changé l'écriture du roman en brouillant le style de

---

<sup>29</sup> BEN JELLOUN Tahar, « Le silence chahuté » in MÉDIÈNE Benamar (dir.) *Pour Kateb*, Alger, ENAL, 1990, p. 15.

<sup>30</sup> BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard (rééd.), 1993, pp. 17-18.

narration, avec l'intégration des proverbes, jurons, et autres styles oraux du Malinké, sa langue première, dans le texte français. D'ailleurs si le premier roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances*<sup>31</sup>, a eu du mal à trouver un éditeur, c'est en partie à cause des audaces langagières entreprises par l'écrivain ivoirien, dans ce roman marquant de la littérature francophone subsaharienne, comme le rappelle Claude Caitucoli :

« On connaît le sort réservé au premier roman d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances* : refusé par les éditeurs français, sans doute au motif qu'il n'est pas convenablement écrit, il paraît au Québec, où paradoxalement, il reçoit le Prix de la Francité. Mieux encore, il est édité deux ans plus tard par les Éditions du Seuil et reçoit le Prix de l'Académie française. »<sup>32</sup>

Même s'il a fallu attendre 30 ans pour voir la consécration, il y a lieu de souligner ce décalage entre la difficulté de pouvoir publier à cause de la "langue", et le fait d'avoir l'unanimité des jurys des grands prix littéraires hexagonaux.

En voyant ainsi les portes des institutions littéraires françaises s'ouvrir devant ces "combattants" de la littérature francophone qui étaient jusque-là mis à l'écart, on retient qu'il y a quand même un changement vis à vis du statut de cette littérature. Car, l'observateur francophone ne peut s'empêcher de se demander, à la suite de cette soudaine reconnaissance des auteurs francophones, pourquoi auparavant, des écrivains de talent comme Kateb Yacine, Sembene Ousmane... n'ont pas eu droit à ces honneurs ? Comment se fait-il qu'un grand roman comme *Nedjma*<sup>33</sup> par exemple n'ait pas obtenu un grand prix ? Certes ces auteurs avaient reçu des prix, mais c'étaient comme nous l'avons dit, des prix "mineurs" ou encore des prix réservés aux "périphériques", mais jamais aucun grand auteur (à l'exception bien sûr de Maran et Glissant) n'avait eu l'honneur de figurer parmi les lauréats du Goncourt, du Renaudot ou du Femina... Peut-être l'époque ne s'y prêtait-elle pas ? D'autant que cette littérature était en grande partie une littérature engagée qui combattait pour la décolonisation. A l'époque, il fallait s'assimiler, écrire comme les

---

<sup>31</sup> KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>32</sup> CAITUCOLI Claude, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », in *Glottopol*, n° 3, janvier 2003, p. 7, édition en ligne, <[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero\\_3.htm](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_3.htm)>

<sup>33</sup> KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

Métropolitains ou bien rester dans la marge. Peut-être l'on commence à prendre conscience que ces littératures, loin d'appauvrir ou de dénaturer la littérature et la culture françaises, sont plutôt des ferments qui peuvent les enrichir et les revivifier. C'est à juste titre que Jean-Marie Grassin évoquant le rapport littérature française/littératures francophones note :

« La littérature française semble occuper le centre linguistique et culturel de l'espace francophone, mais les nouvelles formes d'art, d'expression et de communication qui se manifestent en français dans le monde ne se développent pas pour autant par référence à ses modèles dans un rapport d'imitation ou de continuité, comme une contribution à son patrimoine ».<sup>34</sup>

Les littératures francophones sont riches de leurs diversités. Les écrivains de ces littératures disposent d'un fonds culturel réparti sur tous les continents ; Afrique (Afrique noire et Maghreb), Amérique (Caraïbe et Québec), Asie (Liban - qui a donné de grands auteurs à la littérature francophone<sup>35</sup>), et quelques pays du Sud-est asiatique, Europe : (Antilles, Belgique, Suisse), Océanie. Cette diversité d'espaces constitue indéniablement une source immense de richesses culturelles qui, combinées à la langue et à la culture françaises donnent au final cette littérature plurielle, interculturelle, sans doute une des plus représentatives de ce monde voué de plus en plus à tendre vers le cosmopolitisme. En cela J.-M. Grassin a raison de souligner dans son intervention sur l'émergence des littératures francophones :

« En faisant entendre les voix discordantes en émergence, en indiquant dans le même mouvement les démarches multiples qui permettent de les (les littératures francophones) interpréter dans leur habileté, la Francophonie se constitue comme un laboratoire de la culture post moderne, celle par laquelle s'ouvre le 3ème millénaire ».<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> GRASSIN Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique » in ALBERT Christiane (dir.) *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Khartala, 1999, p. 301.

<sup>35</sup> Andrée Chédid, Amin Maalouf, Georges Schéhadé, Salah Stétié, pour ne citer que ceux-là.

<sup>36</sup> GRASSIN Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », *op. cit.*, p. 301.

Le Maghreb étant un carrefour de cultures et de civilisations diverses; africaine, arabe, berbère, occidentale, les écrivains maghrébins francophones puisent leur inspiration et leurs thèmes dans ce riche héritage qui n'a cessé de se métisser depuis des siècles. D'autre part, par rapport à leurs collègues de l'Afrique noire ou des Antilles, les écrivains maghrébins peuvent explorer le patrimoine culturel arabo-musulman à travers une langue écrite, l'arabe classique, alors que la majorité des écrivains subsahariens ne dispose généralement que de la tradition orale. Encore faut-il que ces écrivains maghrébins maîtrisent l'arabe littéraire pour pouvoir l'utiliser à leur guise ! Ceux d'entre eux qui le maîtrisent en tout cas, disposent par exemple en plus des poèmes, traités philosophiques, théosophiques, chroniques historiques etc., d'un riche corpus que constitue le Coran. On peut aussi dire que la cohabitation des cultures sur l'espace de la page, permet, le temps de lecture de concilier des cultures (islam/Occident), perçues souvent comme antagoniques.

Les littératures francophones s'inscrivent donc, pleinement dans cette dynamique de la *World fiction* dans laquelle nous situons l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb.

### Abdelwahab Meddeb

Abdelwahab Meddeb fait partie de la catégorie d'écrivains maghrébins qui, bien que maîtrisant l'arabe littéraire, ont fait le choix du français comme langue d'écriture. Ils ne sont pas nombreux, mais ce choix implique un travail habile sur la langue d'écriture, une langue qui va se situer à mi-chemin entre les deux langues de l'écrivain. Ainsi toute l'œuvre de Meddeb sera animée par la rencontre – dans la bouche et l'esprit de l'écrivain – entre l'arabe et le français. La langue étant le principal vecteur de la culture, on trouve derrière la dualité arabe/français, la dualité culturelle, Occident/islam. Dans la poétique de Meddeb, ce rapport aux langues et aux cultures apparaît non pas dans un contexte de conflit ou de compétition, mais plutôt dans un souci de cohabitation et de complémentarité d'où l'idée "d'inter" qui est le fil conducteur de notre recherche. L'œuvre de Meddeb est bâtie sur ce double substrat comme il l'a dit lui-même :

« L'islam compte pour moi comme un des vecteurs qui aura orienté ma généalogie. Je le considère à l'intérieur de ma double généalogie spirituelle. En fait, c'est une généalogie croisée. J'appartiens tout autant à la tradition islamique qu'à la culture européenne, occidentale. »<sup>37</sup>

Voilà qui nous éclaire sur les intentions et objectifs d'écriture de cet auteur. Il sera donc constamment question dans ce travail, de va et vient entre l'islam et l'Occident et vice versa, autrement dit, l'exil, le voyage, sont au cœur de cette écriture. Voyage aussi bien spatial que temporel. Le voyage temporel ou plutôt spirituel ; c'est le voyage au sein de la mystique soufie dans laquelle Meddeb nous mène à travers ses écrits. En effet, une des inspirations poétiques de Meddeb reste le soufisme, et principalement l'œuvre du théosophe andalou Ibn 'Arabi. Evoquant l'influence du soufisme dans ses œuvres, Meddeb note :

« Dans ma propre écriture, l'une de mes sources de création est la fréquentation assidue et quotidienne du corpus soufi en langue arabe et en langue persane, où, en me laissant porter par l'énergie de la traductibilité, je m'approprie des éléments poétiques. L'un des auteurs que je fréquente au quotidien est Ibn 'Arabi, ce théosophe d'origine andalouse, natif de Murcie, qui a vécu entre le XIII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle. »<sup>38</sup>.

Ce voyage temporel de Meddeb, à travers les textes anciens notamment, est corroboré par l'incessant voyage spatial auquel Meddeb soumet les personnages de son œuvre, en leur faisant traverser les villes, les pays, les continents. Tous les écrits de Meddeb, qu'ils soient des œuvres théoriques, de fiction ou encore de traduction, ont un rapport étroit avec le voyage, l'exil. Il est donc indéniable que le thème de l'errance se trouve au centre de l'œuvre de Meddeb. Plus qu'un simple thème et une simple présence, la notion du déplacement, de l'instabilité, apparaît comme un matériau de construction de l'œuvre meddebienne, une vraie poétique en somme, que nous résumons par le mot errance. Il convient de bien définir le concept de l'errance tel que nous l'abordons. Commençons donc par sa définition.

---

<sup>37</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Abdelwahab Meddeb par lui-même », Communication à l'Institut d'Études Romanes de Cologne en juin 1987, in *Cahiers d'études maghrébines*, n°1, 1989, p. 13.

<sup>38</sup> MEDDEB Abdelwahab et REY Alain, « Langue française, langue plurielle » (paru dans *Esprit*, n° 276, juillet 2001, pp. 5-19), in MUSTAPHA Bencheikh (éd.), *Désir d'identité, Désir de l'autre*, Mekhnès, Faculté des Lettres de Mekhnès, 2002, p. 279.  
*Esprit*, n° 276, juillet 2001, pp. 5-19.



## De la problématique et du choix de l'errance

Quand on consulte le dictionnaire, le mot errance est défini par « action d'errer ça et là », en cela, il correspond à randonnée, flânerie, vagabondage<sup>39</sup>... Quant au verbe errer, il a deux définitions :

1- « s'écarter, s'éloigner de la vérité (s'égarer, se tromper) »

2- « aller d'un côté et de l'autre, au hasard, à l'aventure (déambuler, vadrouiller, flâner...) »

C'est la deuxième définition qui nous intéresse, d'autant plus que Jacqueline Picoche nous apprend que ce verbe tire son étymologie du latin *errare*, qui signifie « aller à l'aventure »<sup>40</sup>. Enfin, quand on regarde du côté des synonymes du mot errance, nous avons entre autres : « ambulation, déplacement, dromomanie, exil, expatriation, fugue, instabilité, nomadisme, pérégrination, promenade, randonnée, rêverie, voyage,... »<sup>41</sup>

De ces définitions, nous retenons un dénominateur commun : la mobilité, qui induit aussi l'incertitude, l'ouverture, l'interculturel.

Nous adoptons ainsi le concept de l'errance comme une métaphore englobante recoupant les mots liés au déplacement et qui sont légion dans l'œuvre de Meddeb : exil,, pérégrination, voyage, dont on relève de nombreuses occurrences sous forme verbale ou adjectivale. Donc, le mot errance est à entendre non pas dans le sens de la simple aventure ou de la perte de soi, mais plutôt comme une source d'enrichissement de la personne errante, car cette personne n'est pas pour autant une personne aliénée, acculturée, mais plutôt une personne qui garde sa trace.

L'errance, est aussi un mot lié à l'imaginaire arabo-musulman, car l'histoire de l'islam est jalonnée par des déplacements et migrations successifs, comme nous verrons plus loin, ce qui nous conduit à aborder l'islam et le soufisme sous l'angle de l'errance. D'autre part, l'utilisation du mot errance est assez symbolique car elle

---

<sup>39</sup> REY-DEBOVE Josette et REY Alain (sous la dir.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert – VUEF, 2003, p. 938.

<sup>40</sup> PICOCHÉ Jacqueline, *Nouveau dictionnaire étymologique du français*, Paris, Hachette-Tchou, 1971, p. 255.

<sup>41</sup> DU CHAZAUD Henri Bertaud, *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 298.

renvoie à l'image dans le désert des traces de pas laissées sur le sable qui peuvent être présentées comme une parabole de notre problématique. En effet, les traces de pas signalent le passage d'une personne sur ce lieu, elles préfigurent le mouvement, le déplacement, l'éloignement de la personne. Dans son analyse du mot sable en rapport avec la narration de Ben Jelloun, Robert Elbaz ne dit-il pas : « *La porte des sables* est une contradiction dans les termes, car les sables connotent l'ouverture et l'errance. »<sup>42</sup>

Enfin, l'errance est une sorte de métaphore du cosmopolitisme dans le sens où elle représenterait l'esprit d'ouverture, tout ce qu'on acquiert de l'Autre au cours de ses déplacements, d'où le rapport à l'interculturel. Le personnage de l'œuvre de Meddeb qui est un personnage en perpétuel déplacement, est toujours aux prises avec cette référence. Ainsi, le personnage-narrateur de *Phantasia*, nous plongeant dans son univers d'errance dit : « 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>43</sup> L'errance dans l'œuvre de Meddeb, n'est pas qu'objet du récit de la fiction ; l'errance s'inscrit aussi comme matériau, comme stratégie d'écriture. Cela est rappelé par le narrateur du premier roman de Meddeb : « Vous ajouterais-je qu'écriture s'implique multiple, étages et étapes, errance et séjour, départ et retour ? »<sup>44</sup>

C'est à cause de ce constat qu'il nous a paru pertinent d'entreprendre l'étude de l'œuvre de Meddeb, sous le prisme de ce thème clé de sa poétique qu'est l'errance. D'où l'intitulé de notre recherche qui reprend intentionnellement ce mot recensé parmi les plus récurrents dans l'œuvre de Meddeb. Le mot errance avec tout ce qu'il implique, au-delà du Maghreb, de l'espace francophone, pose tout simplement un des problèmes majeurs du monde actuel. Ainsi, ce travail de recherche, au-delà de la littérature, s'inscrit dans l'actualité vive, et propose des pistes de réflexions sur l'interculturel comme solution possible aux appréhensions face à la mondialisation et son pendant, le repli identitaire.

---

<sup>42</sup> ELBAZ Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 65.

<sup>43</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, Paris, Seuil, 2003, p. 43.

<sup>44</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talimano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 215.

Cette recherche s'inscrit à la suite de celles effectuées sur l'œuvre de Meddeb et celles sur le thème de l'errance, en cela elle est aussi motivée par un constat concernant ces travaux. En effet, il faut d'abord rappeler qu'il y a peu de travaux consacrés à l'œuvre de Meddeb comparativement aux autres auteurs maghrébins de langue française. Sur huit (8) thèses de doctorat que nous avons répertoriées, seules trois sont exclusivement consacrées à Meddeb. Dans les cinq autres thèses, il s'agit d'études comparées qui intègrent les œuvres d'autres écrivains. Ensuite, aucune de ces thèses n'aborde l'œuvre de Meddeb sous l'angle de l'errance ou de l'interculturalité, tel que nous l'envisageons. Ces thèses sont principalement focalisées sur l'écriture<sup>45</sup>. Le mot "écriture" revient sans cesse dans les titres de ces thèses enregistrées, sur le *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*<sup>46</sup> et sur le site internet *Limag*<sup>47</sup>, qui recensent l'essentiel des travaux de recherche effectués sur la littérature maghrébine. Alors que dans notre cas, sans exclure le travail sur l'écriture qui est important dans la production littéraire meddebienne, nous nous penchons sur le thème de l'errance, que nous jugeons central dans l'œuvre de Meddeb, et ce d'autant plus que ce domaine reste inexploré.

Pour traiter de cette problématique de l'errance telle que nous venons de l'évoquer, nous nous pencherons d'abord sur Meddeb, l'homme, l'écrivain, pour voir comment sa vie et son œuvre, qui sont largement influencées par l'errance,

<sup>45</sup> GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, Thèse de doctorat, Lyon 2, 2005.

EL ALAMI Abdellatif, *Écriture et métalangage chez Abdelwahab Meddeb*, Thèse de doctorat d'état, Fès, 1997.

GARCIA-CASADO Margarita, *À la croisée des chemins : écriture et identité maghrébine. Études du rôle de l'intertextualité à travers l'écriture de Rachid Boudjedra et d'Abdelwahab Meddeb*, Ph.D, Ohio State University, 1995.

JEGHAM Najeh, *Écriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture dans l'oeuvre d'Abdelwahab Meddeb*, Thèse de doctorat, Paris 13, 1993.

ALAOUI YOUSFI Khadidja, *L'islam en question dans la littérature maghrébine de langue française*, Doctorat Nouveau Régime, Toulouse 2, 1993.

CHIKHI Beïda, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes maghrébins de langue française*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris 8, 1991.

MEMMÈS Abdellah, *Signifiance et intertextualité (dans les textes romanesques de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun). Essai d'une approche poétique*, Thèse de doctorat d'Etat, Rabat, 1989.

EL ALAMI Abdellatif, *Écriture d'un espace et espace d'une écriture à travers "Harrouda" de T. Ben Jelloun et "Talismano" d'A. Meddeb*, Thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle, Aix-en-Provence, 1982.

<sup>46</sup> BONN Charles (sous la direction de), *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*, Paris, L'Harmattan, 1996.

<sup>47</sup> Url: <<http://www.limag.com/>>

participent de l'interculturalité. Cette démarche s'explique par le fait que le personnage, l'auteur et le narrateur forment un tout qu'il est difficile de dissocier. En effet, Meddeb, se met en scène comme personnage dans ses romans, nous percevons cela à travers la présence du nom propre de l'auteur dans la narration ainsi que d'autres éléments biographiques.

Nous complétons cette exploration de l'errance dans notre travail en montrant comment l'errance s'imprime dans l'écriture de Meddeb, autrement dit, comment Meddeb procède-t-il, par un détour habile des genres, pour évoquer l'errance ? Il s'agit pour nous de décrypter le procédé d'écriture mis en place par l'auteur, pour inscrire ce concept-clé de sa poétique dans l'écriture des récits sur lesquels nous avons choisi de travailler.

Enfin, nous verrons comment l'islam et le soufisme peuvent être lus dans l'œuvre de Meddeb, et comment peuvent-ils être perçus comme vecteurs de l'errance ? Nous avons décidé de focaliser notre attention sur l'islam et le soufisme, car nous jugeons leur approche nécessaire à la compréhension de la poétique meddébienne. Des citations, des métaphores, des références en rapport avec l'islam et le soufisme sont sans cesse convoquées par Meddeb dans son écriture, c'est pourquoi nous avons jugé utile d'aborder ces deux éléments importants dans le dispositif poétique de Meddeb. Ceci paraît d'autant plus permis que nous avons remarqué que l'islam et le soufisme sont nourris par le germe de l'errance. Il convient donc dans cette partie de relever le rapport entre l'errance et l'islam et en particulier le soufisme, pour voir, ce qu'ils apportent comme ferment à l'interculturalité. L'islam est-il une religion de l'errance, est-il agent et produit de l'interculturel ? Nous compléterons ces questionnements en nous penchant sur la mystique soufie à travers le parcours et la pensée de quelques-unes de ses grandes figures.

Pour ce faire, nous n'avons pas hésité à adopter dans cette partie une démarche qui se rapproche de l'anthropologie, afin de mieux cerner les contours de ces deux éléments. En effet, bien que cette recherche soit une recherche en littérature, notre méthodologie, est un peu à l'image de la poétique de Meddeb, lequel, fait appel dans ses écrits à l'anthropologie, à la philosophie, à l'histoire de l'art, à la politique, etc. Il s'agit donc d'une écriture qui s'adapte plus facilement à la méthodologie des « études culturelles ». Donc, il est question d'un travail interdisciplinaire, qui ne fait

pas l'économie des apports théoriques d'autres champs disciplinaires des sciences humaines. C'est pourquoi, nous adaptons dans le cadre de cette recherche, une démarche "originale", car elle ne se limite pas exclusivement aux théories littéraires, et approche un peu les contours des *cultural studies*.

Aussi, nous avons décidé dans le cadre de notre recherche, de travailler sur l'ensemble de l'œuvre de Meddeb (en dehors de *Contre-prêches*, sa dernière publication), œuvres de fiction et œuvres théoriques réunies, même si nous nous appuyons plus sur les œuvres de fiction.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**UNE AUTOBIOGRAPHIE HÉTÉROGÈNE**

« Ceux qui s'arrêtent sur le déchirement et la blessure sont ceux qui sont incapables de concevoir ce qu'il peut en être de l'ontologie, de la poétique ou de l'esthétique de l'hétérogène, celles que produisent naturellement les gens qui ont connu le déplacement.

La démarche de l'entre-deux que j'ai adoptée (et que je n'ai cessé d'affiner) m'a fait découvrir, que je constituait une chance et non une malédiction. »

(Abdelwahab MEDDEB, *Face à l'islam*, pp. 53-54)

... le paysage urbain dans lequel j'ai ouvert les yeux où, sous l'égide de l'islam, se combinent des motifs puisés dans les traditions puniques, romaines, byzantines, hispano-mauresques, ottomanes, baroques et rococo inspirés de Calabre, de Sicile ou de Séville. C'est probablement cette palette colorant ma première scène qui m'a prédisposé à opter pour l'ontologie et la poétique de la mêlé et de l'interstitiel qui sont aux fondements même de mon être et de mes écrits.

(Abdelwahab MEDDEB, *Face à l'islam*, pp. 189- 190)

## Abdelwahab Meddeb : la double généalogie ou la posture de l'hétérogène

« Je bâtis mon œuvre pièce après pièce dans le souci de ma double généalogie pour être ensemble oriental et occidental, ancien et moderne, passé et futur, rétrospectif et prospectif. »<sup>48</sup>

Abdelwahab Meddeb est désormais un « écrivain majeur » de la littérature maghrébine de langue française, selon les mots de Jacques Noiray : « Les années quatre vingt, ont vu la confirmation d'écrivains majeurs comme Abdelwahab Meddeb, ou comme Rachid Mimouni et Tahar Djaout, malheureusement trop tôt disparus. »<sup>49</sup>

Dès la publication de son premier roman *Talismano*, il a été remarqué pour l'originalité de son écriture et le souffle que celle-ci pourrait amener à la littérature francophone en générale et la littérature maghrébine de langue française en particulier. Meddeb renouvelle et accentue son audace dans l'exercice de l'écriture avec son second roman, *Phantasia*. Meddeb affine Dans ses œuvres le travail d'écriture ardemment souhaité par les auteurs de la revue *Souffles* au lendemain de la naissance de la littérature maghrébine de langue française. A ce propos, J. Noiray note :

« Si le travail de renouvellement des formes littéraires, dans la mouvance de *Souffles*, s'est exercé au Maroc de façon particulièrement active et durable, il est possible d'en reconnaître aussi la trace dans les autres pays du Maghreb. [...] Les œuvres plus récentes du tunisien Abdelwahab Meddeb présentent, avec d'autres moyens et des intentions un peu différentes, la même difficulté de lecture : *Talismano*, *Phantasia*, *Tombeau d'Ibn Arabi* sont des textes romanesques et poétiques à la fois, et l'écriture jaillissante et souvent volontairement incorrecte, dynamique, violente, cherche à exprimer la complexité d'un monde inépuisable, et l'expérience multiple d'un narrateur qui s'identifie souvent avec l'écrivain lui-même. »<sup>50</sup>

On peut dire, sans risque de se tromper, que Meddeb est celui qui a mené à l'extrême le travail de l'écriture entamé par Kateb Yacine dans la littérature maghrébine de

---

<sup>48</sup> *Jeune Afrique*, n° 1894-1895, Paris, 23 avril-6 mai 1997.

<sup>49</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 158.

<sup>50</sup> NOIRAY Jacques, *ibid.*, p. 157.



langue française. Peut-être parce que par rapport à Kateb, il a l'avantage de connaître en plus de l'arabe dialectal maghrébin, l'arabe classique. En effet, Meddeb fait partie de ces écrivains maghrébins francophones qui maîtrisent l'arabe classique. Parmi les plus connus nous pouvons citer entre autres l'algérien Rachid Boudjedra, le tunisien Tahar Bekri, et le marocain Abdelkébir Khatibi. Encore que parmi ce quatuor, les deux premiers se situent un peu en dehors de notre catégorie qui concerne les bilingues ayant opté pour l'écriture en français. Boudjedra, après avoir écrit des romans en français, a décidé d'écrire directement en arabe avant de donner une version française de ses romans, tout en faisant de temps en temps des clin d'œil à l'écriture en français. T. Bekri quant à lui est un auteur bilingue "classique", c'est à dire qu'il publie en arabe et en français. Khatibi et Meddeb quant à eux, ont fait le choix d'écrire en français et d'aborder ainsi le problème du bilinguisme au sein du même texte poétique et romanesque. Khatibi notamment, insiste beaucoup sur cette problématique du bilinguisme quant à l'approche des textes maghrébins d'où sa théorie de "bi-langue". Ce n'est donc pas un hasard si les deux auteurs sont très proches.

Le bilinguisme est évoqué dans les romans de Meddeb non seulement à travers les traductions, les translittérations, mais aussi – fait rare dans la littérature maghrébine – la transcription en caractères arabes. Parlant du bilinguisme arabe/français dans ses textes, Meddeb dit : « notre ambition est de décentrer la langue française, de lui insuffler un expir arabe, de quoi lui donner des accents inouïs, inattendus, imprévus, de quoi la rapporter vers une étonnante écoute »<sup>51</sup>

D'autre part, les écrivains que nous avons cités, sont tous les trois des universitaires qui continuent à exercer leur fonction d'enseignants-chercheurs. Ce qui leur permet, en plus de l'écriture de fiction, de développer des théories sur la littérature et même sur leur propre écriture. Ils dirigent et participent à de nombreux colloques. De même qu'ils sont membres ou directeurs de revues. Ce statut d'universitaire est révélateur d'une nouvelle catégorie d'écrivains francophones ; on peut faire la même remarque sur les Antilles par exemple en citant les cas d'Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, et Maryse Condé. De ce fait on note une certaine

---

<sup>51</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le chantre de l'entre deux cultures », in *Lamalif*, n°107, Rabat, juin-juillet 1979.

différence avec les générations précédentes d'écrivains qui n'intervenaient pas assez souvent dans le domaine théorique de l'écriture.

Le parcours de Meddeb est lui aussi particulier, Né en 1946 à Tunis, Meddeb a suivi des études d'Histoire de l'Art et des Lettres, il est titulaire d'un doctorat au thème évocateur : *Écriture et double généalogie*, et d'une Habilitation à Diriger des Recherches<sup>52</sup>. Ces filières d'études suivies par Meddeb, vont largement influencer sa conception de l'écriture. De par ses études et ses diverses fonctions, Meddeb a toujours été dans le monde des lettres et de la culture. Il a été tour à tour Rédacteur au "Robert", lecteur aux Éditions du Seuil, conseiller littéraire et directeur de collection aux éditions Sindbad, chercheur invité à l'Institut Universitaire Européen de Florence, directeur de rédaction de la revue *Intersignes*, directeur de recherches de la revue *Transcultura*, professeur associé à SUPELEC, Consultant à l'UNESCO, professeur invité à Yale University, professeur associé à l'islamologie à l'Université de Genève, maître de conférence de littérature comparée à Paris X, directeur de la revue *Dédale*. A partir d'octobre 1997, Meddeb participe à la création de l'émission hebdomadaire "Cultures d'islam" qui émet sur les ondes de Radio France (France - Culture).

L'énumération des différentes étapes de son parcours universitaire et quelques-unes de ses différentes fonctions est importante car elle nous renseigne sur certaines sources d'influence de son écriture, par exemple les études d'Histoire de l'Art, peuvent nous éclairer sur les multiples références artistiques dans ses romans.

Après cette présentation de Meddeb, voyons maintenant comment tout ce jeu sur le biographique se met en place dans l'œuvre et comment ce parcours peut avoir des résonances dans l'écriture de (l'auto) fiction. En effet, nous avons décidé de consacrer une partie de notre travail à la personne de Meddeb, l'homme et l'écrivain, car les deux se rejoignent, et le second mêle le premier dans le récit de son œuvre.

---

<sup>52</sup> - Licence ès-Lettres (Lettres Modernes), Université de Tunis.

- 1969-1970 Licence ès-Lettres (Histoire de l'Art et Archéologie), Paris-Sorbonne.

- Maîtrise ès-Lettres (sujet de mémoire : *Utopie et Architecture : Claude- Nicolas Ledoux*), Paris-Sorbonne

- Avril 1991 : Doctorat ès-Lettres (*Écriture et double généalogie*), Université de Provence, Aix-Marseille I, Centre d'Aix.

- 2005 : Habilitation à Diriger des Recherches en littérature comparée : (*Francophonies, entre les langues arabe et française, entre l'Europe et l'islam*), Universités Rennes 2 Haute Bretagne.

L'auteur-narrateur se sert souvent de sa propre expérience et de ses connaissances pour enrichir son récit à tel point qu'on peut considérer l'œuvre de Meddeb comme une autobiographie éclatée. A cet effet, nous pouvons lui appliquer cette remarque faite par Jean-Luc Steinmetz à propos de Lautréamont :

« Lacunaire, la vie de Ducasse n'en forme pas moins un territoire, dont la connaissance ajoute à celle de l'œuvre, puisque celle-ci (quelque précaution que l'on prenne pour la considérer comme telle) implique une relation au biographique »<sup>53</sup>

Steinmetz complète sa remarque sur Lautréamont en notant que : « son rôle d'écrivain "débiographisé" qui n'en forme pas moins avec sa vie (quotidienne, physiologique et scripturaire) une alliance, un alliage très personnel. »<sup>54</sup>. Cette réflexion convient aussi à l'analyse de l'œuvre de Meddeb quant au chevauchement entre la fiction et la biographie.

Ainsi, l'œuvre de Meddeb est bâtie autour de la charpente autobiographique qui peut être détectée par le « je » du narrateur qui s'identifie à la personne de l'auteur, la présence des noms propres, des villes et des lieux dans lesquels Meddeb a vécu ou qu'il a visités.

En nous référant aux définitions de l'autobiographie établie par Philippe Lejeune, nous allons pouvoir nous rendre compte de l'impact de l'autobiographie dans l'écriture meddebienne. En effet, dans *Le pacte autobiographique*, Ph. Lejeune définit l'autobiographie comme un : « Récit en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »<sup>55</sup> Quelques années plus tard, Lejeune, nuance, ou du moins élargit le champ de l'autobiographie à propos du genre utilisé. Il écrit ainsi :

« Le premier sens (que j'ai choisi) est celui que propose en 1866 Larousse : "Vie d'un individu écrite par lui-même." Mais, largo sensu, "autobiographie" peut désigner aussi tout texte où l'auteur semble exprimer sa vie ou ses sentiments, quelle que soit la forme du texte, quel que soit le contrat proposé par l'auteur.

---

<sup>53</sup> DUCASSE Isidor, le comte de LAUTRÉAMONT, *Les Chants du Maldoror et autres textes*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 6.

<sup>54</sup> DUCASSE Isidor, le comte de LAUTRÉAMONT, *ibid.*, p. 10.

<sup>55</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

Moins connu que Larousse, Vapereau a très bien explicité ce sens dans son Dictionnaire universel des littératures (1876) Autobiographie (...), œuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments. »<sup>56</sup>

Cette seconde définition, s'accorde plus à l'œuvre éclectique de Meddeb. Ainsi, chaque fois que nous évoquerons l'autobiographie, nous aurons à l'esprit cette définition.

Cependant avant d'aborder le caractère autobiographique de l'œuvre de Meddeb, intéressons-nous d'abord au genre autobiographique en rapport avec la naissance même de la littérature francophone en générale et de la littérature maghrébine de langue française en particulier.

### **L'autobiographie et le début de la littérature francophone**

Littératures de révolte, littératures de combat, littératures d'émancipation ; la littérature négro-africaine et la littérature maghrébine de langue française sont dès leur début des littératures à forte connotation identitaire. En effet le thème dominant dans les textes fondateurs de ces deux littératures était l'affirmation de la personnalité. Ainsi, pour beaucoup de ceux qui ont pris la plume à ce moment-là, il s'agit de montrer que ceux qu'on appelle « indigènes », « autochtones » ont eux aussi une culture, une civilisation, peut-être différentes, mais ni inférieures, ni supérieures à celles de l'Occident. « Il fallait, comme le souligne Khatibi, bien démontrer que les sociétés colonisées ne sortaient pas du néant, qu'elles étaient dotées des valeurs authentiques et d'une véritable culture. »<sup>57</sup>.

En un mot, il s'agit de montrer que les colonisés, sont des *homme(s) pareil(s) aux autres*<sup>58</sup> pour reprendre le titre d'un roman de René Maran. Et la manière la plus indiquée pour parvenir à ce but, était de parler de soi pour parler des autres, ses semblables, afin de montrer à l'Occident que l'on existe. Le « je » des récits des romans ou des poèmes, est bien souvent un « nous », caractéristique des textes qui se veulent être des textes d'engagement et de combat, des textes de témoignage. Aussi,

---

<sup>56</sup> LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 18.

<sup>57</sup> KHATIBI Abdelkebir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p. 9.

<sup>58</sup> MARAN René, *Un homme pareil aux autres*, Paris, Arc en ciel, 1947.

prendre la parole, dire « je », témoigne de la volonté de parler de soi de "l'intérieur", et ne plus laisser le droit exclusif à l'Occidental, d'écrire l'Histoire.

Ce thème identitaire qui traverse les premières œuvres littéraires des auteurs négro-africains et maghrébins, est une réponse au discours négateur développé par les idéologues de la colonisation afin de légitimer l'entreprise coloniale dans son élan assimilationniste. Car ces derniers se sont aperçus que pour parvenir à une colonisation parfaite, la conquête militaire seule ne suffisait pas, il fallait la compléter par une conquête culturelle et idéologique. Ainsi la religion et la science sont associées à l'armée. Dès lors, l'on met en avant le caractère "humanitaire" et religieux de la colonisation. Dans les expéditions militaires, les prêtres, les médecins, les enseignants côtoient les officiers de l'armée. Et on ne parle plus de colonisation mais de « mission civilisatrice ». Il faut "civiliser", c'est à dire faire accéder au rang de l'Humanité ces peuplades « primitives » en les évangélisant, en leur amenant la Parole de Dieu, puisqu'elles n'ont pas de religion sinon des croyances barbares ; en leur enseignant la Science, puisque leur mentalité « prélogique » ne leur a pas permis de développer une science digne de ce nom ; en leur apprenant des vraies langues, celles de l'Occident, puisqu'elles n'ont que des dialectes, des idiomes inintelligibles (sic !)... Ces gens n'ont donc pas des attributs dignes des êtres humains.

Tels sont, entre autres, les arguments dépersonnalisants avancés par les tenants de la colonisation pour donner une caution morale à une entreprise dont le principal motif est avant tout économique.

C'est en prenant le contre-pied de cette théorie de la *tabula rasa* que les intellectuels francophones négro-africains et maghrébins créent ces littératures qui vont être, à leur début, des littératures de combat, centrées sur l'affirmation de l'identité, d'où la permanence des récits à la première personne, majoritairement autobiographiques. Ce qui explique le constat fait par Charles Bonn concernant la prédominance de l'autobiographie dans les littératures émergentes, comme ce fut le cas pour la littérature francophone dans son ensemble :

« Dès lors, écrit Charles Bonn, toute littérature émergente – et ces observations valent sans doute pour la plupart des littératures francophones - aura tendance à

privilégier, sinon l'autobiographie au sens plein du terme, du moins le témoignage présenté comme "authentique" »<sup>59</sup>

### **Le cas de la littérature négro-africaine**

S'agissant de la littérature négro-africaine, nous remarquons que tous les facteurs qui ont contribué à sa naissance et à son développement sont marqués du sceau de la couleur, de la race ; la race noire, la civilisation noire.

Une des toutes premières influences des fondateurs de cette littérature est le mouvement de la Négro-Renaissance. C'est un mouvement créé par des écrivains noirs-américains dont les principaux sont County Cullen, Claude Mac Kay et Langston Hugues, en réaction au racisme, à la persécution, à l'acculturation dont sont victimes les Noirs. Ces écrivains sont les premiers à exiger l'affranchissement intellectuel et donc culturel du Noir ; c'est à dire que celui-ci doit se détourner du mimétisme du Blanc pour s'affirmer en tant que nègre et se référer aux racines africaines. Ils sont aussi les premiers à exalter les valeurs africaines qui ont été dévalorisées par l'esclavage.

Les discours des écrivains de la négro-renaissance vont avoir un large écho auprès des jeunes étudiants antillais et africains de Paris qui sont eux aussi, aux prises avec le problème du racisme et de l'acculturation. Ainsi, en 1932, un groupe d'étudiants antillais crée une revue au titre évocateur ; *Légitime Défense*, qui marque les premiers pas de la littérature nègre de langue française. Cette revue comme son nom l'indique, a pour objectif de défendre la "personnalité antillaise" écrasée par trois siècles de colonisation et d'esclavage. Ainsi, pour la première fois, la notion de « personnalité » fait son apparition dans les textes des intellectuels francophones – africains et antillais. A l'exemple des initiateurs de la Négro-Renaissance, les rédacteurs de *Légitime Défense* prônent la libération du style, la nécessité de créer en tant que Noir. Ils énoncent leurs directives en des termes acerbes qui frisent parfois le

---

<sup>59</sup> BONN Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du colloque de Bordeaux, 21, 22, 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 204.

racisme, « le racisme antiraciste »<sup>60</sup> comme le souligne Sartre. Ainsi à propos de la création ils exigent dans leur numéro-manifeste qu'« au lieu de se faire un point d'honneur qu'un Blanc puisse lire tout son livre sans deviner sa pigmentation, l'écrivain – noir - doit assumer sa couleur, sa race. »<sup>61</sup> On le voit bien c'est la couleur, la race qui sont mises en avant. Autrement dit, la personne noire.

A cause de son ton très virulent, à cause de son caractère révolutionnaire, des pressions et des censures vont s'abattre sur la revue qui cesse de paraître. Mais cet unique numéro a jeté les bases de la lutte contre la politique assimilationniste.

En 1934, des étudiants noirs-africains et antillais parmi lesquels les animateurs de *Légitime Défense* vont prendre le relais de cette revue et lancer un journal dénommé *L'Étudiant Noir*, dans les colonnes duquel ils vont revendiquer de façon plus radicale encore la liberté de création pour le nègre ; « en dehors de toute imitation de l'Occident (...) l'écrivain noir, recommandent-ils, doit prendre ses distances à l'égard des valeurs occidentales pour découvrir, et réapprendre celles du monde négro-africain. »<sup>62</sup> C'est une révolution culturelle qui se met en place, et qui aboutira à la création du mouvement de la Négritude qui est le véritable point de départ de la littérature négro-africaine. Ce mouvement initié par Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, et dont le nom est un néologisme créé par Césaire à partir du mot nègre, a pour objet de réhabiliter la civilisation noire. Ainsi le terme « nègre », jusque-là synonyme de sauvage ou barbare, va être "récupéré" et débarrassé de sa connotation péjorative. A l'exemple des Noirs américains, les chantres de la Négritude clament la fierté d'être noir, c'est à dire de s'accepter tel que l'on est, et dire au Blanc d'accepter le Noir, simplement, comme un être humain. C'est pourquoi Sartre note dans *Orphée noir*, sa préface à l'*Anthologie* de Senghor, désormais célèbre :

« Puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience. Ceux qui, durant des siècles, ont vainement tenté,

---

<sup>60</sup> SARTRE Jean-Paul, *Orphée noir*, XIV, in SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir* par Jean-Paul Sartre, Presses universitaires de France, 2001.

<sup>61</sup> Cité par Lilyan Kesteloot, in *Anthologie négro-africaine ; panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Marabout, 1987(réed.), p. 76.

<sup>62</sup> KESTELOOT Lilyan, *ibid.*, p. 79.

parce qu'il était nègre, de le réduire à l'état de bête, il faut qu'il les oblige à le reconnaître pour un homme. [...] Or il n'est pas ici d'échappatoire, ni de tricherie, ni de "passage en ligne" qu'il puisse envisager : un Juif, blanc parmi les blancs, peut nier qu'il soit un juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il soit nègre, ni réclamer pour lui une abstraite humanité incolore ; il est noir »<sup>63</sup>

La Négritude, est donc l'affirmation de la personnalité noire. Parmi les définitions que Césaire donne de ce mot nous retenons celle-ci : « La négritude est la simple reconnaissance du fait d'être Noir, de l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture »<sup>64</sup>. Ce mouvement va longtemps imprimer sa marque sur les textes des premiers auteurs négro-africains et antillais.

Ainsi, nous voyons que le problème de la culture et de l'identité, est intrinsèquement lié à la naissance de la littérature négro-africaine. Il fallait parler de l'homme noir, de la civilisation noire. La référence à la race est un passage obligé, une marque d'engagement, de lutte. Même Sartre, a eu recours à la race, à la couleur, pour écrire la retentissante préface à l'Anthologie publiée par Senghor, *Orphée Noir*, préface qui devient elle-même un texte important de cette littérature naissante. Fanon qui est connu pour sa critique à l'égard de la négritude, reconnaît que « Orphée Noir est une date dans l'intellectualisation de l'exister noir. »<sup>65</sup> Mieux que quiconque, c'est Senghor qui montre bien que cette littérature est, à ses débuts, une littérature de lutte pour l'affirmation de sa personnalité, car dit-il : « pour asseoir une révolution efficace, il nous fallait nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est à dire notre négritude. »<sup>66</sup>

Cette affirmation de soi passe très souvent, comme nous l'avons dit, par l'intermédiaire de l'autobiographie qui reste le thème marquant de cette littérature naissante. Ainsi, un des textes fondateurs de la littérature francophone dans son ensemble, poème et manifeste tout à la fois, *Le cahier d'un retour au pays natal* de

---

<sup>63</sup> SARTRE Jean-Paul, *Orphée noir*, XIII-XIV, in SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, op. cit.

<sup>64</sup> Cité par Lilyan Kesteloot, in *Anthologie négro-africaine ; panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du 20<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 80.

<sup>65</sup> FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil (réed.), 1990, p. 108.

<sup>66</sup> Cité par Lilyan Kesteloot, in *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Presses de l'Université Libre de Bruxelles, 1965, p. 350.



Césaire, est aussi un texte où le poète parle comme son titre l'indique de sa terre natale, la Martinique :

« Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcools, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées. »<sup>67</sup>

C'est aussi un texte où le poète parle avec nostalgie de la maison de son enfance et de ses parents, signe du caractère autobiographique de cette œuvre :

« Au bout du petit matin, au-delà de mon père, de ma mère, la case gerçant d'ampoules, comme un pêcheur de morceaux de bidons de pétrole [...] Une nostalgie de matelas le lit de ma grand-mère, au-dessus du lit, dans un pot plein d'huile un lumignon dont la flamme danse comme un gros ravet... »<sup>68</sup>

Ce texte est largement autobiographique comme le note Lylian Kesteloot : « Le cahier d'un retour au pays natal nous révèle les arêtes d'un itinéraire existentiel. Son auteur ramasse, en un violent effort poétique, sa propre expérience et le destin séculaire de sa race, et le fusionne jusqu'à rendre désormais impossible toute scission. »<sup>69</sup>

Devenu un monument de la littérature francophone, ce poème est marquant à plus d'un titre : il a fait office de manifeste idéologique du fait qu'il a inauguré et consacré le mouvement de la Négritude<sup>70</sup>, de même qu'il a été et demeure un manifeste esthétique de par sa forme éclatée, son langage riche et varié. A la lecture de ce texte innovant par sa structure et son écriture, André Breton (le pape du Surréalisme), subjugué par tant de beauté esthétique, ne tarit pas d'éloge dans la préface qu'il a consacré à cet ouvrage. Il écrit entre autres :

« Quelques jours plutôt, il m'avait fait présent de son *Cahier du retour au pays natal*, en petit tirage à part d'une revue de Paris où le poème avait dû passer inaperçu en 1939, et ce poème n'était rien moins que le plus grand monument lyrique de ces

---

<sup>67</sup> CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (réed.), p. 8.

<sup>68</sup> CÉSAIRE Aimé, *ibid.*, pp. 18-19.

<sup>69</sup> KESTELOOT Lylian, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Khartala, 2001, p. 131.

<sup>70</sup> Ce fut une des premières fois où ce néologisme a été employé.

temps. Il m'apportait la plus riche des certitudes, celle que l'on ne peut jamais atteindre de soi seul... »<sup>71</sup>

A. Breton conclut la préface du recueil de l'œuvre du poète martiniquais par ces mots :

« *Cahier d'un retour au pays natal* est à cet égard un document unique, irremplaçable. A lui seul le titre tout effacé du poème tend à nous placer au cœur du conflit qui doit être le plus sensible à son auteur, du conflit que pour lui il est d'importance vitale de surmonter [...] La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène »<sup>72</sup>

Ainsi, pour nous, ce poème, un des textes les plus marquants de la littérature francophone, peut être considéré comme l'ancêtre de l'écriture autobiographique dans cette littérature. En Afrique et dans les Caraïbes, cette écriture et ce ton vont marquer des générations d'écrivains francophones.

En Afrique sub-saharienne, les premiers romans sont tous des romans autobiographiques dans lesquels les auteurs font part des récits de leur enfance comme Camara Laye dans *L'enfant noir*<sup>73</sup>, de leurs mésaventures en Occident, tels Ousmane Sembène dans *Le docker noir*<sup>74</sup>, ou Aké Loba dans *Kocoumbo, l'étudiant noir*<sup>75</sup>. D'autres encore, évoquent leur parcours de vie, de l'Afrique en Europe, sur fond du parcours de beaucoup d'Africains, tenaillés entre traditions ancestrales et ouverture à l'Occident, comme dans *L'aventure ambiguë*<sup>76</sup> de Cheikh Hamidou Kane.

Nous remarquons ainsi, comme nous avons eu à le souligner au début, dans beaucoup de ces romans, la récurrence de l'épithète noire qui a pour objet de bien identifier l'auteur, et de signifier que le roman est basé sur des faits réels.

---

<sup>71</sup> BRETON André, « Un grand poète noir », préface à l'édition de 1947 de *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>72</sup> BRETON André, *ibid.*, pp. 83-87.

<sup>73</sup> CAMARA Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

<sup>74</sup> SEMBÈNE Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Présence africaine, 2002.

<sup>75</sup> LOBA Aké, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.

<sup>76</sup> KANE Cheikh Hamidou, Paris, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

## Les ancêtres de l'autobiographie au Maghreb

En jetant un coup d'œil sur la naissance de la littérature maghrébine de langue française, on constate tout de suite que les textes véritablement fondateurs de cette littérature, sont sinon des récits entièrement autobiographiques, du moins des récits où l'autobiographie occupe une grande part.

Au Maghreb, même si les conditions d'émergence de la littérature ne sont pas les mêmes que celles de la littérature négro-africaine, la littérature naissante sera tributaire du problème identitaire. A la différence de l'Afrique noire, le Maghreb n'a pas connu l'esclavage à grande échelle, ce qui fait qu'à cette époque-là, il n'y a pas une grande diaspora maghrébine. D'où le fait que cette littérature naissante est produite par des intellectuels de "l'intérieur", contrairement à la littérature noire qui a vu le jour en Métropole. Néanmoins la race, la religion restent toujours des valeurs-refuges face au péril de la négation et de l'acculturation. A l'instar de leurs homologues sub-sahariens, les écrivains maghrébins, mettent l'accent dans leurs premiers écrits, sur la personnalité des autochtones. Ils parlent de l'Arabe, du Kabyle, du Musulman ; qui est un être humain, avec ses qualités et ses défauts comme l'homme « blanc », occidental, ni plus ni moins. Mouloud Feraoun un des premiers écrivains maghrébins de langue française, dit à propos de son projet d'écriture, qu'il :« voulait essayer de traduire l'âme kabyle (...) Bien qu'on sache que les Kabyles sont des hommes comme les autres. »<sup>77</sup>. Les "autres", c'est à dire les - Blancs - européens, qui distribuent le gage de l'humanité et de la sauvagerie selon que l'on se trouve dans le camp des colonisateurs ou des colonisés.

Ces écrivains vont aussi parler de la terre, de la patrie, à la veille des luttes pour l'indépendance, en particulier dans le cas de l'Algérie qui était une colonie (de peuplement) à la différence de la Tunisie et du Maroc qui étaient des protectorats. S'adressant à l'opinion publique occidentale, en parlant de soi, l'auteur, l'artiste, cherche aussi, au-delà de la fiction, à faire prendre conscience des problèmes et des injustices que vit son peuple, d'où les étiquettes de "porte-parole", "de voix des sans voix", qui a longtemps collé (ou que l'on a souvent voulu coller) à ces écrivains.

---

<sup>77</sup> Cité par Jean DÉJEUX, in *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Canada, Naaman, 1973, p. 119.

Ainsi, que le faisaient remarquer le poète marocain Abdelatif Laabi dans les colonnes de la revue *Souffles* qu'il a cofondée et dirigée : « On a l'impression aujourd'hui que cette littérature [des débuts] fut une espèce d'immense lettre ouverte à l'Occident, les Cahiers maghrébins de doléances en quelque sorte. »<sup>78</sup>

Ce souci permanent d'affirmation de son identité explique, comme nombre de critiques l'ont fait remarquer, que les premiers romans sont majoritairement autobiographiques. Ainsi, un des premiers textes littéraires (francophones) de l'espace maghrébin est *Le fils du pauvre*<sup>79</sup> de l'algérien Mouloud Feraoun, comme le souligne Ch. Bonn :

« Le texte qu'on a coutume de considérer comme marquant le début de la littérature maghrébine francophone en tant que telle, même si d'autres étaient publiés déjà, est *Le fils du pauvre* (Seuil, 1954) de Mouloud Feraoun, dont le sous-titre annonce le propos : "Menrad, instituteur kabyle". [...] »<sup>80</sup>

Ce roman paru dès 1950 (Le Puy, *Cahier du Nouvel Humanisme*), mais publié aux Éditions du Seuil seulement en 1954, est une autobiographie. En tout cas, tout est fait pour nous le présenter comme tel. Ainsi, sur la page de couverture, le lecteur est averti par cette information des éditeurs : « L'enfance que Mouloud Feraoun nous rapporte dans ce livre est authentique. C'est la sienne. Pas un trait n'est imaginé. » Or, on sait bien qu'il s'agit d'un roman, donc, d'une fiction, mais une fiction où la part d'autobiographie est grande. D'autre part, le sous-titre du roman signale expressément, que le héros du roman, Menrad, « est instituteur kabyle », comme un certain Mouloud Feraoun, qui est lui-même instituteur et Kabyle. Enfin, le nom du narrateur héros du roman, Fouroulou Menrad est, comme on peut le constater, l'anagramme du nom de l'auteur, Mouloud Feraoun. Donc, tout ce jeu de similitude entre le personnage du roman et l'auteur, renforce le caractère autobiographique du *Fils du pauvre*.

---

<sup>78</sup> LAABI Abdelatif, « Prologue de la revue *Souffles* », cité par Jacques Noiray in *Littératures francophones, I. le Maghreb*, op. cit., p. 149.

<sup>79</sup> FERAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>80</sup> BONN Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », op. cit., p. 208.

En Algérie toujours, on peut citer les romans de Mouloud Mammeri, *La colline oubliée*<sup>81</sup> et *Le sommeil du Juste*<sup>82</sup>, publiés respectivement en 1952 et 1954. Le narrateur de ces romans évoque dans le premier, son enfance dans le village, et dans le second, (Arezki) aborde la question de l'intrusion de la guerre dans la vie des habitants du village à travers sa propre mobilisation, son départ du village et sa participation au combat face aux Allemands. Il relate aussi sa désillusion à la fin de la guerre quant à l'égalité entre les citoyens français et musulmans, désignés dans le roman par un acronyme inventé par le narrateur, afin de bien signifier cette discrimination, « IMANN » ou « Indigènes musulmans d'Algérie non naturalisés ». Ces deux romans ont des résonances autobiographiques, car on trouve des similitudes avec la vie de l'auteur ; le village, l'expérience de la guerre, etc.

Enfin, comment ne pas évoquer dans le cadre de l'Algérie, Kateb Yacine, dont le fulgurant roman *Nedjma*, publié en 1954, est en partie autobiographique ? L'auteur lui-même n'a-t-il pas qualifié son roman « d'autobiographie au pluriel<sup>83</sup> » ? Ainsi, les personnages de Rachid, de Mustapha, préfigurent Yacine, et ce, d'autant plus que Kateb lui-même a déclaré, se reconnaître dans le personnage de Rachid, de même que "l'héroïne" est la projection d'une de ses cousines dont il était fol amoureux dans son enfance. De la même façon, la référence aux victimes de l'insurrection du 8 mai 1945, est tiré du vécu propre de l'auteur, quand on sait que celui-ci a assisté aux événements du début de la guerre, et qu'il a été emprisonné. C'est ainsi que parlant de l'impact de ces événements dans l'écriture du roman, Jacqueline Arnaud écrit dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Kateb : « Nul, parmi les écrivains algériens, n'évoque aussi précisément la répression de 1945 : la parole de Kateb a la force de la vérité, il y a eu des morts dans sa famille, à Sétif et à Guelma »<sup>84</sup>. Et Ch. Bonn, de trouver l'écho de cette affirmation de J. Arnaud dans *Nedjma* en notant : « C'est pourquoi lorsque dans le roman Mustapha affirme "depuis le 8 mai 1945, quatorze membres de ma famille sont morts sans compter les fusillés" (p. 83), c'est Kateb lui-même que nous entendons. »<sup>85</sup> Preuve s'il en est de l'impact

---

<sup>81</sup> MAMMERI Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, U.G.E., 1978.

<sup>82</sup> MAMMERI Mouloud, *Le sommeil du Juste*, Paris, U.G.E., 1978.

<sup>83</sup> In DÉJEUX Jean, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p. 340.

<sup>84</sup> Cité par Charles Bonn, in *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, pp. 52-53.

<sup>85</sup> Bonn Charles, *ibid.*, p. 53.

autobiographique dans ce roman devenu culte dans la littérature maghrébine de langue française. En ce sens, Ch. Bonn a raison de souligner :

« Le texte qui imposa la dimension littéraire de cette littérature, *Nedjma*, de Kateb Yacine (Seuil, 1954) peut être lu lui aussi comme une autobiographie détournée et "plurielle", comme le sont d'emblée autobiographiques les romans de Driss Chraïbi ou d'Albert Memmi, ou vingt ans plus tard ceux de Boudjedra ou de Tahar ben Jelloun, pour ne citer qu'eux. »<sup>86</sup>

En Tunisie aussi le premier texte de la littérature francophone est une autobiographie, incarnée par le roman *La Statue de sel*<sup>87</sup> d'Albert Memmi. Dans ce roman publié en 1953 (Paris, Buchet-Chastel), derrière le narrateur héros, Alexandre Mordekhai Benillouche qui, (dans une des scènes marquantes du roman) de retour de l'école, a du mal à reconnaître sa mère, l'on imagine, la transposition dans la fiction, des propres sentiments de l'auteur. Il en est de même quand il raconte son enfance à Tunis, où règne la discrimination raciale, l'occupation allemande, qui le révoltent et le poussent à quitter cet endroit où règne l'injustice. Le « je » du narrateur Alexandre est facilement assimilable à celui de l'auteur Albert.

Une fois de plus, nous avons le cas d'un roman inaugural, qui est à forte connotation autobiographique.

Enfin le Maroc n'échappe pas à la règle des romans autobiographiques, quand en 1954, Driss Chraïbi publie un roman retentissant qui a fait couler beaucoup d'encre à son époque, *Le passé simple*<sup>88</sup> (Paris, Denoël), et dans le lequel le narrateur, un certain Driss Ferdi, raconte son enfance à Casablanca : une enfance et une adolescence minées par le père décrit très négativement, méchant, autoritaire (nommé « Le Seigneur »), colérique, faisant subir le martyr à la mère du narrateur qui finit par se suicider. La caution autobiographique de ce roman est perceptible dans le dispositif onomastique du narrateur héros dont le prénom est le même que celui l'auteur, Driss. C'est à peine si l'auteur a voulu brouiller les pistes. Si le personnage central du roman et l'auteur portent le même prénom, il n'en est pas de

---

<sup>86</sup> BONN Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 208.

<sup>87</sup> MEMMI Albert, *La statue de sel*, Paris, Gallimard (réed.) 1981.

<sup>88</sup> CHRAÏBI Driss, *Le passé simple*, Paris, Gallimard (réed.)1986.

même pour ce qui est du nom patronymique. Comme si, à l'exemple du personnage, l'auteur lui aussi, est très critique vis-à-vis de ce père tyran dont il ne souhaite plus hériter du nom. Encore que l'on peut faire un rapprochement phonique entre Ferdi et Chraïbi.

Ainsi, même s'il n'y a pas eu de mouvement fédérateur comme ce fut le cas de la Négritude pour les écrivains négro-africains, il convient de noter que les premières œuvres littéraires des auteurs maghrébins francophones s'inscrivent dans le sens de la lutte contre l'assimilation et privilégient donc l'affirmation de l'identité. Ces œuvres ont en commun d'avoir été influencées par l'autobiographie qui semble être la marque de fabrique du roman francophone maghrébin à en croire Ch. Bonn qui écrit :

« On a même considéré l'autobiographie comme la caractéristique essentielle des romans maghrébins, et une part non négligeable de ce qui fait leur rupture d'occidentalité par rapport à la tradition littéraire de l'espace dont ils se réclament. »<sup>89</sup>

Nous remarquons donc que le problème de l'identité est inséparable de l'apparition des littératures négro-africaine et maghrébine de langue française. Nous pouvons même avancer qu'il a été le catalyseur de ces littératures. Le genre le plus à même de permettre l'expression de l'identité est, nous l'avons dit, l'autobiographie, c'est pourquoi aussi, elle est liée à l'émergence de la littérature francophone négro-africaine et maghrébine.

### **Une "autre" autobiographie dans la littérature francophone**

La question de l'identité prend une autre tournure après les indépendances des pays africains. En effet, si au moment de la lutte contre la colonisation il a fallu se regrouper autour des valeurs-refuges communes telles l'origine ethnique, la religion, pour faire face à l'entreprise de génocide culturel entamée par les colonisateurs, à

---

<sup>89</sup> BONN Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 209.

l'avènement des indépendances, certains aspects de ces regroupements deviennent caducs et vont être remis en cause par les intellectuels.

Dans les Caraïbes et en Afrique sub-saharienne, la tendance uniformisante de la Négritude basée sur la race est critiquée ; l'on demande la prise en compte des réalités spécifiques de chaque région, de chaque peuple, et ce, en considérant aussi bien de l'histoire que la géographie et l'environnement culturel. [A propos de la race, faut-il rappeler que les progrès de la génétique mettent en cause la notion même de races multiples, et soutiennent qu'il n'y a qu'une race humaine.] Donc, il faut essayer d'échapper au piège de l'essentialisme. C'est ainsi qu'aux Antilles apparaissent des mouvements (étroitement liés à la littérature) comme l'Antillanité, la Créolisation (Glissant), la Créolité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant), qui, tous, préconisent de regarder la réalité présente, et de ne pas se fixer abusivement sur un passé auquel rattacherait la race. A ce propos, J.-M. Mourra souligne :

« Alors que les écrivains des cultures colonisées cherchaient à établir leur différence par l'affirmation d'une spécificité culturelle rompue et niée par le colonialisme (histoire de leur peuple, de leur culture), les auteurs "créoles" voulaient exprimer un autre type de différence. Ils reconnaissaient une certaine continuité avec leurs ancêtres européens, mais tentaient de montrer qu'elle se colorait d'une expérience autre, due à la vie dans un espace différent de l'Europe et seulement appréhendée de l'extérieur (comme monde exotique) par les lettres européennes.»<sup>90</sup>

C'est pourquoi, dès la première phrase du prologue du manifeste *Éloge de la créolité*, les auteurs annoncent :

« Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieur, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d'enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde. Ces paroles que nous vous transmettons, ne relèvent pas de la théorie ni des principes savants. Elles branchent au témoignage. »<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, op. cit., p. 188.

<sup>91</sup> BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIENT Raphaël, *Éloge de la créolité*, op. cit., p. 13.



Au Maghreb, l'idéologie des "nationalistes" arabes, basée sur le triptyque « une nation-une langue-une religion », ayant servi les mouvements de lutte contre la colonisation, est contestée, en particulier par les Berbères qui se sentent lésés culturellement parlant.

Sur le plan littéraire, au lendemain des indépendances, l'autobiographie n'a pas disparu dans la littérature francophone, mais elle est abordée différemment. Les auteurs francophones postcoloniaux, "débarrassés" du fardeau de porte-parole et de l'obligation (implicite) de l'écriture "engagée" pour la lutte collective, peuvent recourir à une écriture plus personnelle, selon le thème de leur choix, sans pour autant être accusés systématiquement de s'adonner à la littérature « ethnographique » comme cela a été fait pour la plupart des écrivains de la première génération (Mammeri, Feraoun, Camara).

Ainsi, un des écrivains qui ont le plus marqué la période post indépendance, le romancier algérien Rachid Boudjedra, auteur du roman *La répudiation*<sup>92</sup>, rejette tout simplement la notion de littérature engagée. Lui qui a connu le maquis du FLN (Front de Libération National), tient à dissocier l'auteur citoyen de l'écrivain :

« J'ai toujours, dit Boudjedra, posé ce problème comme un principe intangible : je ne suis pas du tout un écrivain engagé. [...] On me connaît par mes actions de citoyen de militant communiste algérien, d'où une confusion de l'écrivain avec le citoyen algérien que je suis, citoyen du monde d'ailleurs, alors que mes livres n'ont rien à voir avec mon engagement. Ce que je fais dans la littérature, c'est adosser mes romans à l'histoire. »<sup>93</sup>

Boudjedra ajoute plus loin, sur un ton ferme, sa méfiance à l'égard de l'engagement :

« Nous ne sommes pas des pédagogues. Le but de la littérature c'est de donner du plaisir à celui qui la lit. Un roman ne remplacera jamais les grèves ou les luttes politiques. Ce n'est pas à nous de donner de leçons de morale ou de pédagogie politique à la société civile. [...] attention aux semi-prophètes, aux derviches

---

<sup>92</sup> BOUDJERA Rachid, *La répudiation*, Paris, Denoël, 1981.

Ce roman qui a eu beaucoup de succès lors de sa publication, « connaît encore un grand succès de scandale » selon Charles Bonn, in *Le roman algérien de langue française, op. cit.*, p. 15.

<sup>93</sup> ALBERT Christiane (dir.), « Table ronde du 27 mai 1998 », in *Francophonie et identité culturelle, op. cit.*, p. 326.

tourneurs de la littérature ; ou alors changeons de métier : soyons sociologues, politologues. »<sup>94</sup>

Cette “liberté” d’écriture, va entraîner une autre forme d’autobiographie, en tout cas, une autobiographie moins classique que l’autobiographie des débuts de la littérature francophone. Dans le cas du Maghreb, Ch. Bonn note à juste titre :

« Dans le seul contexte maghrébin, je dirai que l’autobiographie n’a pas la même fonction, dans la littérature maghrébine, lorsque cette dernière cherche à se faire reconnaître, c’est-à-dire dans sa phase d’émergence, que lorsque cette reconnaissance, pour ses écrivains les plus connus, n’est plus le problème. Pour simplifier, je dirai que dans le stade de l’émergence, individuelle ou collective, le rapport avec l’instance de reconnaissance, à savoir la culture littéraire occidentale, est primordial, alors que cette reconnaissance une fois accomplie l’autobiographie se développera dans un rapport avec soi, avec ses propres exigences d’homme et d’écrivain. »<sup>95</sup>

C’est dans ce contexte, que nous situons aussi la résonance autobiographique qui se trouve dans les écrits de Meddeb, dont, rappelons-le, le premier roman a été publié en 1979. A ce propos, il est intéressant de rappeler que le roman de Khatibi (par ailleurs ami de Meddeb) *La mémoire tatouée* qui a été publié en 1971, a été réédité en 1982 avec un sous-titre : *La mémoire tatouée : autobiographie d’un décolonisé*<sup>96</sup>. Preuve de la volonté affichée de rompre avec une certaine forme de tradition d’écriture, à commencer par l’écriture autobiographique.

Bien avant la décolonisation, Kateb Yacine avait déjà montré le chemin du changement avec son déroutant et inclassable *Nedjma*. Ainsi l’écriture de Meddeb, trouve des échos dans ce roman-phare de la littérature maghrébine de la langue française. Ch. Bonn ne dit-il pas de *Nedjma* « ... qu’on peut lire [ce roman] comme une autobiographie subvertie et qui devient texte fondateur par cette subversion littéraire » ?<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> ALBERT Christiane (dir.), « Table ronde du 27 mai 1998 », *ibid*, p. 327.

<sup>95</sup> BONN Charles, « L’autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l’énigme de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 210.

<sup>96</sup> KHATIBI Abdelkader, *La mémoire tatouée : autobiographie d’un décolonisé*, Paris, Denoël, 1982.

<sup>97</sup> BONN Charles, « L’autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l’énigme de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 222.

## L'autobiographie en œuvre dans les récits de Meddeb

Une des caractéristiques de l'œuvre de Meddeb que nous voulons mettre en exergue, est l'impact autobiographique que nous avons relevé dans son récit. En effet, nous avons affaire dans les romans et récits de Meddeb à un personnage récurrent qui, au gré de ses errances physiques et mentales, nous fait voyager dans l'espace et dans le temps grâce à son érudition. Tous les sujets évoqués par le narrateur, qu'il s'agisse de l'art, de l'archéologie, de la musique, de la philologie, sont faits avec une connaissance pointue du domaine abordé. Cela devient parfois déstabilisant pour le lecteur qui est impressionné par tant de savoir mis au service du récit. Est-ce pour perturber les habitudes de lecture ? pour provoquer ? pour impressionner ? pour faire montre du savoir encyclopédique accumulé ? pour imiter les écrits des savants de la Grèce ancienne qui embrassaient tous les domaines de la connaissance ? Toujours est-il que la lecture des ces récits ne laisse guère indifférent le narrataire quant au but recherché par l'auteur-narrateur. Justement, venons-en, au statut de l'énonciateur de ces récits. Nous avons dit qu'il s'agit d'un narrateur dont les caractéristiques se recoupent dans la diégèse, quel que soit le genre utilisé, roman : (*Talismano*, *Phantasia*), récit : *L'autre exil occidental*, *Blanches traversées du passé*, *Aya dans les villes...*). Nous avons toujours affaire à un narrateur-personnage principal, qui est désigné, dans la plupart des cas, par les pronoms personnels Je, Tu, Il, effectuant de ce fait une errance à travers les différents pronoms personnels.

### Errance dans les pronoms personnels

#### Le récit à la première personne « Je »

La majorité des récits de Meddeb est pris en charge par un narrateur anonyme, (dans un premier temps) s'exprimant à la première personne du singulier, comme dans ce court passage extrait de *Talismano*, où le narrateur parle de lui-même, à la première personne, non sans avoir recours à une réminiscence de la pratique soufie :

« Le texte court donc, mine de rien, dans ces parages. Je me suis égaré délire étroit sur le je alors que je me décrivais annihilé 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, pensée et vécue, à la gloire de l'extinction du je, matérialisé corps très subsidiairement ascétique »<sup>98</sup>

De la même façon, nous retrouvons dans *Phantasia*, l'emploi du « je » dans ce passage dans lequel le narrateur fait part de sa promenade dans Paris.

« Je descends de la rame. Je marche comme un aveugle. Je danse sur la pointe des pieds. Je repense à la mosaïque de l'humanité, à la mouvante volonté de puissance, à la compétition entre les peuples, à la croisée des chemins, sous la voûte qui dégouline. Je suis désenchanté devant la foisonnante barbarie qui écrème les colonies de la métropole. »<sup>99</sup>

Nous avons là une succession de « je » donnant aux phrases ce ton haché qui a peut-être pour but de suggérer la cadence des pas du promeneur, mais à coup sûr, cette répétition du « je » veut insister sur la personne de l'énonciateur du récit.

### **Le « je (u) » de l'enfance**

Nous avons remarqué que la première personne du singulier apparaît essentiellement dans les récits où le narrateur évoque ses souvenirs d'enfance. Ainsi, dans *Talismano*, le narrateur évoque le souvenir des quartiers de sa ville en disant « je » :

« Puis la maison de tel shaykh infidèle qui transgressait l'interdit des jeux, qui entretenait des amantes européennes, qui buvait. Que de rumeurs ! Sachant cette aura je riais en moi-même quand j'allais à la grande mosquée de la Zitûna et que je retrouvais le même shaykh maître de la prière, imam de milliers de croyants : je culbutais peu dupe face à cette addition de la frasque et de la crédulité religieuse. »<sup>100</sup>

De même, dans *Blanches traversées du passé*, dans la séquence où le narrateur, au détour d'un cimetière, se rappelle de l'impressionnant spectacle produit par la

---

<sup>98</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 59.

<sup>99</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 109.

<sup>100</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., pp. 25-26.

chute de neige dans son Tunis natal, ce souvenir est rapporté à la première personne :

« [...] je frôle la tombe de Musset, laquelle n'est toujours pas ombragée par le chant du saule que réclamait le poète dans son épitaphe; et me revient à l'esprit la première vision que j'eus de la neige lorsque, fait unique, elle était tombée à Tunis : j'avais dix ans, c'était un vendredi, et 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; comme la chute de la neige n'était pas soutenue, très vite ces traces changèrent en flaques de gadoue. ? »<sup>101</sup>

### **Le « je (u) » “metatextuel”**

Dans le cadre des résonances autobiographiques, nous trouvons un autre emploi du « je » dans les écrits de Meddeb, en l'occurrence dans ces meta textes qui accompagnent certains de ses écrits. C'est notamment le cas des poèmes *Les 99 stations de Yale*, *Matière des oiseaux* et de la pièce *La gazelle et l'enfant*. Toutes ces œuvres sont complétées par des textes qui sont des véritables outils de poétique dans lesquels l'auteur explique ses choix, décortique sa stratégie d'écriture. Ces “poétiques” sont donc indispensables à la compréhension des textes qu'ils accompagnent. Ils sont chapeautés d'un titre<sup>102</sup>, et sont écrits en italique pour mettre en évidence leur différence par rapport aux textes qu'ils explicitent. Ainsi, les deux textes de l'œuvre, représentent les deux instances de l'écriture : narrateur / auteur. L'auteur est celui qui explique dans le deuxième texte pourquoi et comment il a écrit le poème et la pièce de théâtre. Cependant, loin d'éclairer le narrataire-lecteur, cette “confusion de genre”, si l'on peut dire, ne fait qu'ajouter au trouble de ce dernier. En ajoutant un texte explicatif, l'auteur, semble vouloir donner du crédit autobiographique à ces écrits-là, puisque comme nous l'avons dit, du fait de leur différence typographique, du fait de leur ton, l'on est enclin à classer le premier texte dans la fiction, la création, et donc à l'attribuer au narrateur, tandis que le second est

---

<sup>101</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé*, Saint-Clément-la-Rivière, 1997, pp. 24-25.

<sup>102</sup> « Ente deux demures » pour *Les 99 stations de Yale*.

« Un mythe andalou » pour *La gazelle et l'enfant*.

« Retour à la matière du poème » pour *Matière des oiseaux*,

considéré comme “réel” et relève de l’auteur. C’est pourquoi aussi le « je » employé dans le second texte a valeur de caution autobiographique pour le contenu du texte premier qu’il éclaire. Dans le texte qui accompagne *Les 99 stations de Yale* par exemple, l’explication est donnée à la première personne du singulier par un énonciateur dont le ton est facilement assimilable à celui de Meddeb, écrivant le poème :

« 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 (Xe siècle) et théorisé par Ibn Arabi (mort en 1240). Dans la tradition soufie le mot *mawqif* (pluriel *mawâqif*) est associé à Niffari; aussi ai-je voulu éclairer, fût-ce d’une lumière ténue, la scène qui accueille sa parole millénaire toujours vivante. Mais si je convertis dans le titre de mon poème le terme qui semble être devenu la propriété de Niffari, je n’adapte pas pour autant la mise en scène qu’il inspire. Je ne donne pas la parole à l’absolu. Seulement chaque tercet se concentre à saisir le point de vérité qui scintille sur la ligne tracée le long de mon errance. »<sup>103</sup>

C’est donc, en lisant cette explication que l’on comprend mieux le sens du titre du recueil poétique ainsi que certaines métaphores mystiques. Le titre du recueil de poème - inspiré à Meddeb par son séjour aux États-Unis - , joue sur la polysémie du mot stations en faisant entendre en même temps le sens soufi (Niffari), le sens français et enfin le sens anglais (*-railway- stations*) qui connotent le voyage cher à Meddeb. Donc, ce « je » qui explique en même temps qu’il nous aide à comprendre le texte, nous laisse croire que ce qui est évoqué dans le poème est tiré du vécu de l’auteur, « sur la ligne tracée le long de mon errance » comme il le dit. Il confirme cette influence du vécu, et donc ce dédoublement du personnage dans le passage suivant, où nous sentons bien l’auteur parler du (narrateur) poète :

« Peut-être ce surgissement sculptural est-il objectivé par l’usage de la troisième personne; le poète parle de lui-même à l’aide de ce pronom qui porte littéralement en langue arabe le nom de l’absent. Cet usage contribue à faire de soi un autre

---

<sup>103</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1995. Ce livre n’est pas paginé ; seuls, les poèmes sont numérotés par ordre de tercet.

qu'on voit plus distinctement lorsqu'il sort du miroir, image parmi les images, discernable dans le cortège des ombres et des formes. »<sup>104</sup>

Dans le même sens, à la suite de la pièce de théâtre *La gazelle et l'enfant*, nous retrouvons le « je » qui nous donne des explications quant à la forme et à la composition de l'oeuvre :

« 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 procure 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. Mais j'ai tenu à ce que l'accès à la fantaisie demeure intact. »<sup>105</sup>

Là encore, grâce à cette "seconde plume", nous saisissons mieux les thèmes favoris de Meddeb qui sont exploités dans cette œuvre, tel le dialogue avec les anciens, afin de révéler ce que l'auteur appelle « la modernité archaïque », ainsi que toute la poésie soufie qui se cache derrière le dialogue entre les personnages de la gazelle et celui de l'enfant.

Enfin *Le retour à la matière du poème*, le texte explicatif qui clôt le recueil de poèmes *Matière des oiseaux*, est dominé par un « je », ce qui a pour but d'insister sur la crédibilité autobiographique du poème. Ce texte est le plus représentatif, à nos yeux, de la poésie de Meddeb puisqu'il définit ce qui constitue l'essentiel de son travail d'écriture, à savoir, l'imprégnation par l'auteur de tout ce qu'il a vu, senti, touché, durant ses pérégrinations, afin de les transposer dans son écriture. Par exemple l'on peut lire dans ce texte :

« Telles sont les prises du poète, dit-il, lorsqu'il se déplace de par le monde à travers les climats et les langues, comme à travers les paysages et les textes, homme qui se saisit de la seconde qui passe comme des millénaires, touchant au passage la matière qu'il amasse pour l'introduire dans sa fabrique des signes, rencontrant aussi les signes déjà constituées et qui appartiennent à la mémoire des

---

<sup>104</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*

<sup>105</sup> MEDDEB Abdelwahab, *La gazelle et l'enfant*, Paris, Actes Sud, 1992, pp. 53-54.

lieux et des langues, signes qu'il intègre à son propre registre pour les croiser avec ses propres signes [...]. »<sup>106</sup>

Notons l'expression « sa fabrique des signes » qui a pour objet d'insister sur le travail presque artisanal de l'écriture issue des matières de la vie du poète. Poursuivant son explication, le narrateur dit : « Au lieu de m'attarder sur ce qui oppose esprit et matière, je préfère relever que les deux termes s'enchaînent dans le temps : le poète s'empare de la matière qu'apportent ses épiphanies et lui insuffle l'esprit de ses mots. »<sup>107</sup> Donc, nous voyons là aussi, la volonté de l'énonciateur de ce texte explicatif, de montrer que le poème est largement influencé par la vie du poète, lequel serait celui qui s'exprime clairement dans ce texte, et fait tomber, en quelque sorte, le masque. Et la manière la plus indiquée d'exprimer cela, est de le faire à la première personne qu'on retrouve quand il nous explique le sens du titre en rapport avec le contenu du poème :

« Matière des oiseaux, donc. L'expression est assez dense pour susciter l'écho dans l'une et l'autre de mes deux langues. Et je n'ai pas décliné matière au pluriel, ce qui aurait signifié la fiente que les volatiles expulsent pour blanchir les frondaisons et les façades. [...]. La matière des oiseaux s'allie à la matière des artistes, des poètes, à ce qui se rapporte à leur art, ce qu'ils glanent dans l'expérience pour le transformer et le dynamiser avec son apport l'œuvre. »<sup>108</sup>

Nous avons là un « je » qui énonce la poétique ayant permis le choix du titre, et par la suite, l'élaboration, ou, pour reprendre les mots de l'auteur, « la fabrique » du poème. Ce « je » renforce une fois de plus l'écho autobiographique, car il nous informe explicitement que le poème est tiré de l'expérience de vie du poète, ainsi qu'il le fait savoir :

« *La Matière des oiseaux*, a été prise dans le Réel (rêve et réalité mêlés) où le poète a circulé des plateaux de l'Asie Centrale aux voisinages de l'atlantique en s'arrêtant à Bagdad (reconstitué féeriquement par la fréquentation des livres anciens qui y ont été écrits aux heures de gloire) à Jérusalem, dans les déserts d'Égypte et de l'Africa, ainsi que dans les villes que n'épargne pas le malheur algérien (...), comme à

<sup>106</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, Cognac, Fata Morgana, 2001, p. 87.

<sup>107</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 89.

<sup>108</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 88.



Grenade. Et pour déborder les terres de l'islam, sur leurs deux extrémités, quoi de plus stimulant que de rencontrer une Chine en déplacement sur les côtes de la Nouvelle Angleterre où s'actualise à New York le mythe de Babel ? »<sup>109</sup>

Ce court passage illustre la poétique de Meddeb, car il contient les mots clés de cette poétique, à savoir ; l'errance physique et mentale (fréquentation des livres, de la peinture, des sculptures, de la musique, qui sont autant d'occasions de digressions historiques et géographiques), l'hétérogénéité. Mais nous nous intéressons ici au rapport à l'autobiographie qui nous est indiqué par les premiers mots de cet extrait « La Matière des oiseaux a été prise dans le Réel ». Le mot Réel, écrit en majuscule qui plus est, même s'il est précisé entre parenthèse qu'il est fait de rêve et de réalité, a pour but de renforcer "l'authenticité" du contenu du poème.

Ainsi ces textes explicatifs, tout en faisant partie de l'œuvre qu'elles éclairent, essaient de s'en détacher (par leur typographie notamment), et de ce fait, apparaissent comme étant rapportés, écrits et "revendiqués" ostensiblement par l'auteur. Alors que le statut de ce dernier paraît, comme on le sait, un peu neutre dans les textes de fiction, où il laisse la place au narrateur, au poète. La présence de ces deux sortes de texte dans un même ouvrage, et donc l'existence de deux instances d'énonciation différentes, reconforte d'après nous la résonance autobiographique de ces œuvres.

### **Le « je (u) » du dédoublement narrateur/auteur**

A l'instar des textes qui clôturent les poèmes et la pièce de théâtre de Meddeb que nous venons d'évoquer, nous avons repéré une autre déclinaison de la première personne du singulier dans l'œuvre de Meddeb. Celle-ci concerne le discours dans lequel le narrateur évoque son travail d'écriture, mais cette fois-ci, le texte fait partie intégrante du récit des œuvres en question, de telle sorte que nous assistons à un dédoublement progressif du narrateur personnage, savamment orchestré. Nous allons voir que dans les romans de Meddeb, il est fait référence à l'écriture, à son élaboration, comme si le narrateur voulait dévoiler au narrataire le secret de son travail, ou comme s'il voulait le convier, sinon à participer, du moins à

---

<sup>109</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 91.

assister à “l’accouchement” du texte. Tout cela crée un trouble ; car, tout en montrant qu’il s’agit de création, il renforce la part autobiographique par “l’intrusion” de l’auteur dans le récit, à travers le double du narrateur qui parle de l’écriture. Nous considérons ces récits méta narratifs comme des adjuvants d’une forme d’écriture autobiographique.

Cette métanarrativité occupe une place non négligeable dans les récits. Ainsi dès le premier roman de Meddeb, nous trouvons plusieurs passages où le narrateur enchaîne son récit avec une digression sur l’écriture : « ...A me retrouver en butte avec l’instrument qui véhicule mon dire, à m’accommoder écrivant dans un lieu séparé de sa convention. »<sup>110</sup> Plus loin, vers la fin du roman, le narrateur s’interroge, toujours à la première personne du singulier, sur la nature même de son écriture : « Mon écriture : qu’est-elle sinon littérature, approfondissant la part qui triture sédentaire, rituelle violence : dans écrire, il y a cri et rire. »<sup>111</sup>.

Dans *Blanches traversées du passé*, après un long passage sur le thème de la couleur blanche (via la neige), ses résonances avec le soufisme et ses divers rapprochements en français et en arabe, le narrateur en arrive à la dialectique résultant du contraste (du contact) de la page blanche et de l’encre noire, dialectique expliquée bien sûr à la première personne du singulier :

« Dans mes cahiers et sur mon écran lumineux je teste l’analogie de la neige offrant le contraste de la continuité blanche où s’incrustent 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 (bleus, rouges, etc.) 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 du blanc [...] »<sup>112</sup>

Nous retrouvons dans *Phantasia*, second roman publié par Meddeb, la même stratégie qui consiste à enchâsser des réflexions sur l’écriture dans la trame du récit. Par exemple, à la page 34, alors que le narrateur déambule dans Paris, il décrit les rues dans lesquelles il passe ainsi que les statues et les sculptures qui s’y trouvent.

---

<sup>110</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., pp. 125-126.

<sup>111</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, ibid., p. 219.

<sup>112</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé*, op. cit., p. 26.

C'est ainsi qu'ayant aperçu la statue de Montaigne, Place Pain-Levé, le narrateur passe, sans transition de la description de la statue à l'explication de sa manière d'écrire, le lecteur tombe ainsi sur ce passage :

« Si je situais ma démarche en raison française, je me verrais du côté des *Essais*, où les pensées et les impressions s'enchaînent à un fil ténu, vite lâché, puis repris, à l'affût de l'altérité pour mieux revenir à soi, sans avoir à sermonner une vérité, sinon celle, précaire, qui, sur le parcours des jours, se teinte de la couleur du temps. Si Pascal a dénoncé *la confusion de Montaigne, lequel avait bien senti le défaut d'une (droite) méthode, qu'il évitait en sautant de sujet en sujet, qu'il cherchait le bon air [...]*. Tandis que Delacroix appréciera cette écriture *à bâtons rompus, assemblant un recueil d'idées détachées, constituant un ouvrage beaucoup plus intéressant qu'un livre fait dans toutes les règles.* »<sup>113</sup>

Et c'est ainsi tout au long des romans de Meddeb, un tableau, une sculpture, une statue, le nom d'un personnage historique, d'un philosophe, d'un homme de lettres ; tout devient prétexte à des digressions dans lesquelles le narrateur fait montre de ses connaissances en la matière. Cependant, ce qui nous importe c'est le discours du narrateur sur l'écriture. Nous remarquons que celui-ci prend appui sur Montaigne pour expliquer son travail d'écriture. Il prend notamment à témoin Montaigne, Pascal, Rousseau et Delacroix, comme pour donner une caution (crédibilité ?) à sa démarche d'écriture. Mais l'on peut se demander, à qui l'explication s'adresse t-elle ? au narrataire/lecteur sûrement, en cela, nous avons affaire à une démarche qui exhibe la fonction phatique. Mais ce "dialogue" instauré par le narrateur, implique aussi un changement sur le propre statut de ce dernier, puisque son discours fait partie du récit, c'est comme si, à un moment donné, il laissait la narration du récit pour prendre en charge le dialogue avec le narrataire/lecteur, avant de revenir à la diégèse. C'est ce que confirme le passage suivant de *Phantasia* :

« Interrompant la transcription de cette évocation hallucinée du passé, je sors me promener dans Paris. Me dirigeant vers les hauteurs du Père Lachaise, je traîne les

---

<sup>113</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 34.

pas rue de la Roquette ; après avoir longé le square qui remplace la prison des femmes... »<sup>114</sup>

Par ce dialogue, le narrateur dévoile l'élaboration même du texte. Et là, on assiste à une sorte d'aller-retour entre le narrateur rapportant le récit et l'auteur en train d'écrire le récit avec une oscillation voulue entre réalité autobiographique (réalité de l'auteur fabriquant le texte et parlant de cette fabrication à la première personne du singulier) et fiction. Ainsi, dans *Talismano*, le narrateur annonce la couleur :

« Le présent de l'écriture, dit-il, relègue la fiction en un de ses moments de suspension. Ici, écrivant le texte qui s'enlace imaginaire et instants de vie, décor, contenant jours et soirées, civilisés par le verbe, savoir qui décrit, non pas amour de la pierre, mais volonté de s'enfoncer ornière compensée charme hors latences du corps »<sup>115</sup>

Nous remarquons l'opposition induite entre le présent de l'écriture (celui de l'auteur) et le présent de la fiction (celui du narrateur). Cette opposition ou du moins cette nuance entre les deux instances du récit, est renforcée par l'indicateur du lieu, l'adverbe « ici » associé à « écrivant ». L'expression formée par ces deux termes « ici écrivant », court comme une anaphore dans le texte pour insister sur le présent de l'écriture :

« Ici écrivant le texte à Paris, troquant l'angoisse du végétatif... » (p. 166) ; « J'écris ici à Paris et quelques chose me retient encore. » (p. 166). ; « Ici écrivant par fièvre et corps facile au tintant rythme du flipper, à la lisière de la banlieue, Jeanne d'Arc et Patay » (p. 167) ; « Ici écrivant, cœur raccroché à rien, en cette ville que j'apprécie, hors le nœud d'Œdipe, les mots succèdent aux pas » (p. 167) ; « Ici écrivant, allié de la chaleur car l'hiver est saison d'hibernation » (p. 170).

L'indication du lieu, Paris, et l'évocation des rues et des monuments connus de cette ville, a pour but de renforcer la "réalité" du présent de l'écriture et, ce faisant, de donner un gage d'autobiographie au récit de la fiction.

---

<sup>114</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé*, op. cit., p. 24.

<sup>115</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 166.

Plus l'on avance dans la lecture du roman, plus les indications sur le travail de l'écriture deviennent détaillées. Par exemple, ce passage de *Talismano* montre les conditions "matérielles" de la transcription du texte :

« Aubade des sens sans faute ni vertige. A reprendre plume, à chasser le sommeil, à écrire, à répéter le texte sur le cliquetis lent et maladroit, deux doigts à l'œuvre pour la spéculante réécriture sur ma Hermès media 3, à me tacher les doigts par le ruban mal enroulé, rebelle. »<sup>116</sup>

Le lecteur apprend que le texte a été écrit à la machine dont on connaît jusqu'à la marque, et non à la plume, au stylo, ou encore saisi sur ordinateur. Le narrateur fait part de son contact physique, voire "charnel" avec la machine à écrire qui devient l'intermédiaire entre l'homme et l'écriture. Mais en même temps, il nous explique que l'utilisation de la machine n'enlève pas l'angoisse de la feuille blanche et les autres difficultés liées à l'écriture, en l'occurrence l'inscription des caractères de l'alphabet sur la feuille :

« En ce passage difficile du manuscrit au texte tapé, les mots parfois changent : soit en raison de la lenteur de mes mains, à découvrir un mot qui me semble plus précis, soit en me laissant faire avec une faute de frappe en initiale qui réussit à s'irradier mot effectif, splendide, joie à éviter le geste à saisir le papier blanc et poudreux de l'effacil : Korès, à mettre dans la visée de la frappe pour remettre à sa place le mot solitaire de l'origine manuscrite; un texte n'est pas immuable; il est d'ouverture [...] »<sup>117</sup>

L'évocation de cette étape de la transcription du texte nous renvoie au rapport qu'entretient le narrateur avec l'écriture. En effet, l'écriture devient presque un personnage physique avec lequel le narrateur entretient un rapport de fascination. D'où les incessants rappels sur le travail de l'écriture qui est avant tout un travail d'agencement, un travail artisanal comme dans les temps anciens. Ainsi, la présence de la figure du maître des scribes, Thot, dont le nom est repris plusieurs fois n'est pas innocente. Le narrateur va jusqu'à invoquer Thot :

---

<sup>116</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 170.

<sup>117</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 192.

« Vois-tu, Thot, enfant à l'école, je ne voulais pas apprendre à lire, à écrire. Tout mon corps résistait à ce que je jugeais comme un délassement inutile. La classe m'était calvaire.[...]. Thot, fais-moi fouler le territoire de l'écriture d'où tu tires puissance perceptive à rayonner sur le persévérant désert du corps. Thot je t'invoque et ne pousse pas au non-retour de la rébellion, maintenant que je prospère régressif outre-tombe. »<sup>118</sup>

Revenons aux explications concernant le travail de l'écriture pour relever qu'elles ne sont plus simplement suggérées mais décrites explicitement avec toujours cette ambiguïté quant au statut du narrateur qui, en même temps qu'il rapporte le récit, sort de son personnage pour expliquer comment ce récit a été, techniquement (physiquement), mis en place :

« Je puise dans une nappe profonde les phrases que je puise dans mon esprit avant de les transcrire selon un rythme éprouvé par la voix intérieure. Si je suis en pénurie, je demeure dans la stupeur. Pour adoucir ma perplexité, je me concentre un long temps. Afin de remonter à la source des mots. Ces exercices allègent l'oppression même si je n'avance pas. Pendant des jours, je cherche les sens aux aguets. Je rôde autour de la forme qui se dérobe tant que je scrute. »<sup>119</sup>

L'explication de la naissance du récit peut être facilitée par un dédoublement du narrateur. L'emploi du mot dédoublement n'est pas fort, puisque le narrateur lui-même, à plusieurs reprises, évoque la présence de son double, comme pour rappeler la part autobiographique du récit :

« Sur l'escalator, je reconnais mon double qui déborde de lumière. Astre igné, son intensité le traverse. Mon double est un homme des tropiques qui a la blancheur des pôles. Si son esprit est palpable, son corps est diaphane. J'ai peur qu'il se rompe. Ses yeux sont une source qui aveugle. C'est par miracle qu'il ne consume. En ce dimanche, le mal est despote. Nous décidons de monter ensemble, mon double et moi. Si je représente l'expérience, il incarnera la théorie. »<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 211.

<sup>119</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 131.

<sup>120</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 63.

Nous remarquons que le narrateur transforme son monologue en dialogue, en créant un autre narrateur qui lui permet de poser les questions qui le taraudent, d'exprimer les inquiétudes qui s'emparent de lui :

« **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. Son inquiétude croît. Pour le convaincre, je lui dis : Oui, non. S'il le pouvait, il se serait éjecté hors de l'engin. Il est affolé de se savoir embarqué à des années-lumière dans le périple interstellaire. »<sup>121</sup>

Ainsi dans *Phantasia*, l'on rencontre des rappels fréquents quant à la nature double du narrateur, qui vont de la page 63 à la page 75.

Le dévoilement de la nature duelle du personnage dans l'œuvre de Meddeb ne se limite pas à *Talismano* et *Phantasia*, nous le retrouvons aussi dans *Blanches traversées du passé* où le narrateur dit :

« Ainsi, à l'instar d'Ibn Arabi, je personnalise la Caaba. Il serait certes dérisoire que j'en fasse une idole. Mais j'ai peur qu'Aya n'en soit pas jalouse, elle qui avait refusé de m'accompagner à la Mecque, n'étant pas enraciné dans les jeux et les labyrinthes de cette fiction où, comme dans un théâtre, je joue mon personnage, portant **les multiples masques du moi**, constamment détruits pour être refaçonnés, remodelés. »<sup>122</sup>

Ou encore dans *La gazelle et l'enfant* où le lecteur découvre le personnage d'Acel évoquant la pluralité de son moi :

« Je vois que mon propre moi  
a une essence séparée qui serait  
l'un des sept fois sept mille visages  
si jamais on en admettait le partage »<sup>123</sup>

Cette ambiguïté de la nature de l'énonciateur du récit est l'illustration de l'identité hétérogène du narrateur. Il n'est plus question comme au début de la

---

<sup>121</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 64.

<sup>122</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 84.

<sup>123</sup> MEDDEB Abdelwahab, *La gazelle et l'enfant* op. cit., p. 17.

littérature maghrébine, d'un moi collectif qui serait la caisse de résonance des doléances du peuple. Il s'agit de l'expression des sentiments individuels. Mais cet individu, ne se présente pas lui-même comme quelqu'un chargé de certitude sur sa personne, son origine etc. Au contraire, il s'agit d'une personnalité qui ne cesse de s'interroger, parce que le monde qui l'entoure aussi découvre de plus en plus la complexité qui le caractérise (« l'ère du soupçon » Cf. Nathalie Sarraute). Ainsi, la remarque faite par M. Gontard concernant le Moi dans la littérature marocaine, est valable pour le narrateur de l'œuvre de Meddeb :

« Après avoir cherché à s'intégrer dans une identité collective renaissante, le Moi tente aujourd'hui de découvrir ses propres repères, [...]. Dans un environnement aussi mouvant où l'ouverture et le métissage sont vécus, tantôt comme une chance, tantôt comme une menace, le Moi qui fait retour à lui-même se trouve confronté à sa propre opacité de sorte que l'écriture, au Maroc, ces dernières années, me semble travaillée par cette figure fondamentale d'un Moi étrange, ambivalent, pluriel, et bien souvent indéchiffrable. »<sup>124</sup>

Ce dédoublement du « je » narratif peut aussi être perçu comme un clin d'œil à la formule de Rimbaud, « Je est un autre »<sup>125</sup> contenue dans ses *Lettres dites du voyant* adressées à son ancien professeur. Meddeb fait allusion à cette référence rimbaldienne dans une interview au cours de laquelle quand Philippe Gardéal lui pose la question sur le dédoublement du héros de son roman, il répond :

« "Je est un autre" chacun sait cela. Qui n'est pas hanté par son double ? Et qui maîtrise donc son ombre ? La dualité du personnage de mon livre n'a pas une fin psychologique. Elle ne dit pas la division infernale, ni même la division, mais c'est bien plutôt un jeu qui instaure une distance susceptible de changer le vécu en fiction. Ce caractère ludique du dédoublement, procédé littéraire certes, permet un dépassement. Quel dépassement ? Celui du dédoublement justement, celui d'une

<sup>124</sup> GONTARD Marc, *Le moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 8.

<sup>125</sup> « C'est faux de dire : Je pense : on devrait on me pense. – Pardon du jeu de mots. JE est un autre. » « Lettre de Rimbaud à Goerges Izambard », in RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes, correspondance*, édition établie et présentée par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 230.



pluralité convenue, pour atteindre à ce que j'appellerais une symbiose culturelle et ontologique qui apaiserait la trace, qui colmaterait la fêlure.»<sup>126</sup>

Cette confirmation du dédoublement du personnage place le narrataire/lecteur dans la confusion. Le narrateur crée de toute pièce deux récits, un personnage se subdivisant ou s'unifiant au grès de son humeur : « 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 proféré, j'étais dans une conscience épuisée, marchant le corps évanescent, me reconnaissant dans la marque de mes chaussures. »<sup>127</sup> En effet, ce personnage n'est pas toujours présenté comme double, dès qu'il acquiert la sérénité, il devient entier ; ainsi que le confirme ce passage :

« Réconcilié avec mon autre moi, j'eus une pensée pour Bernini qui aurait pu troubler ces tonnes solennelles et rébarbatives par un monument dynamique où les lignes convexes et concaves auraient apprivoisé un vide elliptique dont la jouissance m'aurait débarrassé de la nausée tantôt attrapée. »<sup>128</sup>

Nous avons donc affaire dans ces récits à un stratagème consistant à l'alternance entre deux instances du récit : l'on passe du récit du narrateur au discours de son double, qui est en même temps le double de l'auteur. Nous pouvons ainsi appliquer à cette technique métanarrative, l'analyse de Julia Kristeva concernant les deux faces de l'écrivain dans une même œuvre :

« Pour Antoine de La Sale, l'écrivain est à la fois acteur et auteur, ce qui veut dire qu'il conçoit le texte romanesque en même temps comme pratique (acteur) et produit (auteur), processus (acteur) et effet (auteur), jeu (acteur) et valeur (auteur), sans que les notions d'œuvre (message) et de propriétaire (auteur) déjà imposées aient réussi à vouer à l'oubli le jeu qui les précède. L'instance de la parole romanesque [...] s'insère ainsi dans l'énoncé romanesque et s'explicite comme étant une de ses parties. Elle dévoile l'écrivain comme acteur principal du jeu discursif qui s'ensuivra, et par la même occasion boucle les deux modes de

---

<sup>126</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Je est un autre », interview réalisée par Philippe Gardéna, in *Arabies*, n° 7/8, juillet-août, 1987, (Paris), p. 87.

<sup>127</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 110.

<sup>128</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 165.

l'énoncé romanesque, la *narration* et la *citation*, dans une unique parole de celui qui est à la fois *sujet* du livre (l'auteur) et objet du spectacle (l'acteur) [...]. »<sup>129</sup>

### Dialogue narrateur / narrataire

Au-delà de l'explication sur l'élaboration du récit, le narrateur de *Phantasia*, adresse une sorte d'invitation, au narrataire/lecteur afin que ce dernier participe par sa lecture, à l'accouchement du texte. En effet, grâce à cette méthode qui consiste à livrer au narrataire, dans le récit même, la manière dont le texte a été écrit, ce dernier peut avoir le sentiment de prendre part à la fabrication du texte, puisque celui-ci advient au fur et à mesure de la lecture. Ainsi, le narrataire/lecteur n'apparaît plus comme un simple consommateur de ce récit qu'il voit naître sous ses yeux par le biais de cette lecture active. Petit à petit, le narrataire se prend au "jeu" (nous pourrions dire se prend pour le "je") du narrateur et devient le confident à qui ce dernier montre les arcanes de la création romanesque. Cette familiarité entre narrateur et narrataire du récit est perceptible dans ces "dialogues" (que l'on imagine entre narrateur/auteur et narrataire/lecteur) qui parsèment les récits de l'œuvre de Meddeb, comme dans ce passage de *Talismano* où le narrateur donne des indications de lecture au destinataire de son récit :

« Non que je dénie sagesse à telle parabole entrecoupée d'enseignements moraux et édifiants, parfois erronés, souvent mobilisateurs par les détails qui échappent au déroulement 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 Balqîs par Sulaymân, qualité égrenée par mille lèvres orientales et reprise suite à Goethe par des voix septentrionales ? »<sup>130</sup>

Plus révélateur encore du dialogue entre le narrateur et le narrataire, cette description de la nature du personnage dans *Phantasia* qui s'apparente à un chapitre de cours sur la construction du personnage. Nous pensons notamment aux recommandations des tenants du Nouveau roman, en particulier à A. Robb-Grillet :

<sup>129</sup> KRISTEVA Julia, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 62-63.

<sup>130</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, *op. cit.*, p. 34.

« Si le personnage, création du romancier, n'est déjà plus la personne, je le débaucherai pour n'en conserver que les images qui en lui se condensent. Et je l'autoriserai à circuler comme un fantôme dans un roman qui juxtapose aux paysages du dehors les visions du dedans. Tantôt décliné à la première personne, tantôt tutoyé ou honoré par le vous, mon personnage est un spectre aux multiples faces. Il est un autre moi qui marche sur le boulevard de Charonne. [...] »<sup>131</sup>

Nous retrouvons là toute la ruse du narrateur/auteur qui précise que le personnage est une « création du romancier », alors que l'on sait bien que le narrateur lui-même est guidé par le romancier. Ainsi, cette ruse narrateur devient une sorte de mise en abyme, puisqu'il s'agit d'un discours du narrateur, lequel discours fait lui-même partie du récit, et le tout est, en définitive, "création du romancier". Un peu plus loin, toujours dans *Phantasia*, le narrateur montre comment il enchaîne les différentes séquences du récit, avec en toile de fond le problème du temps de (récit) fiction et du temps réel (Cf. G. Genette) :

« J'abandonne mes personnages à leur veillée, en des ébats réitérés pour les retrouver le lendemain en début d'après-midi, lors d'un petit déjeuner tardif dans un salon de thé dont les vitres fumées, divisées en petits carreaux armés de plomb, donnent sur les arbres déparés ou au vert pérenne du square René-Viviani [...]. Ils sortent. Ils rencontrent la ville dans la hauteur et la distance. La veille et la dépense les a rendus transparents. Ils sont aériens. L'ubiquité les auréole. Et rien ne les atteint. »<sup>132</sup>

Le narrateur anticipe sur les scènes à venir, et ce faisant, il met au courant le narrataire/lecteur de ce qui va advenir.

Enfin, relevons ce passage qui illustre la démarche heuristique quant à la technique de la mise en place du récit, ainsi que la complicité instaurée entre le narrateur et le narrataire :

« Des vendeurs de came, arabes et noirs, fouillent dans les ruines à la recherche de leurs paquets de hachisch planqués sous les talus de pierre et dans les touffes rudérales. Pourquoi, dit le narrateur, **mon personnage qui, vous le savez, est mon double**, ne rencontre t-il pas Aya en ce point de la fiction ? Il ne l'a pas vue depuis

---

<sup>131</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 112.

<sup>132</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *ibid.*, p. 149.

deux jours. Pour que telle rencontre ne soit pas fortuite, supputons qu'Aya habite dans les parages. Ils se rencontrent, donc. »<sup>133</sup>

Dans cet extrait, plus que tout autre, le dialogue avec le narrataire est sans ambiguïté, de même qu'est flagrante la volonté "d'impliquer" le narrataire dans la construction du récit. L'interrogation, mais surtout la conjugaison du verbe « supputer » à la première personne du pluriel (supputons), montre que le narrateur associe le narrataire dans son travail d'écriture. Le pronom personnel « nous » qui se cache derrière « Supputons » représentent le duo narrateur/narrataire (moi narrateur + toi narrataire/lecteur = nous). De même que la conjonction « donc », antéposée à la proposition, et précédée d'une virgule (« ils se rencontrent, donc »), suggère une entente tacite, entre les deux quant à la suite du récit. Ainsi, (peut-être malgré lui ?) grâce au pacte de lecture, le narrataire est associé à l'écriture du récit ; il n'est donc plus un lecteur passif, mais devient, par la volonté du narrateur, un lecteur actif, un adjuvant de ce dernier.

Dans tous ces exemples relatifs au dédoublement du narrateur et à l'interpellation du narrataire par ce dernier, nous percevons la volonté du premier de révéler au second jusqu'au moindre détail, les secrets de l'écriture de son récit. Autrement dit, par un étonnant retournement de situation, le narrataire/lecteur est presque mis dans la situation de celui qui regarde « par-dessus l'épaule », pour faire un clin d'œil au titre du roman de Khatibi. Le narrataire/lecteur assiste à l'écriture en train de se faire, il a devant ses yeux un texte qui se met en place au fil de la lecture, et non un texte fini, figé. Il s'agit donc, d'un texte : « qui est le contraire d'un monument fixe, qui est devant nos yeux et dans la matière verbale, "work in progress" - dans le sens même où Joyce employait ce terme pour désigner *Finnegans Wake*. »<sup>134</sup>, pour paraphraser Jacqueline Risset dans son commentaire sur la langue dans l'œuvre de Dante. « L'écriture, dit le narrateur de *Phantasia*, se présente à l'œil en train de se fabriquer progéniture, vomissures, fèces, enfant, fruit, à gerber, à chier. » (*Phantasia*, p. 45). Cette complicité entre narrateur/auteur et narrataire/lecteur, fait penser aux deux derniers vers du dixième quatrain du poème

<sup>133</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 134.

<sup>134</sup> RISSET Jacqueline, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982, p. 72.

*Au lecteur* qui ouvre *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, et dans lequel l'auteur interpelle directement le lecteur du poème :

« C'est l'ennui –l'œil chargé d'une pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka  
Tu le connais, **lecteur**, ce monstre délicat,  
- Hypocrite **lecteur**, - mon semblable - mon frère ! »<sup>135</sup>

Bien avant Baudelaire, nous repérons dans le chef-d'œuvre d'un autre grand poète occidental, *La divine comédie*, la présence du dialogue avec le lecteur. Et quand ce poète n'est autre que Dante, second pôle de la double généalogie de Meddeb, le rapprochement est d'autant plus permis. En effet, dans le Chant XXII du *Paradis*, le poète interpelle directement le lecteur :

« Puissé-je revenir, lecteur, à ce triomphe  
sacré pour qui je pleure souvent  
mes péchés et me frappe la poitrine;  
tu n'aurais pas tiré et mis le doigt  
au feu en moins de temps que je vis le signe  
qui suit le Taureau et me trouvai en lui. »<sup>136</sup>

Au-delà du récit, ce dialogue mis en place dans le récit même de la fiction, dénote la volonté de Meddeb de convier le lecteur de ses romans à une lecture participative, qui demande beaucoup d'attention et d'investissement. Toute chose qui est loin de la lecture d'évasion.

S'agissant de la focalisation dans le récit, nous relevons que toutes ces explications, qu'elles soient enchevêtrées dans le récit ou disposées dans un texte à part s'agissant des poèmes et pièce de théâtre, sont données par un narrateur s'exprimant à la première personne du singulier. Nous avons signalé que cette utilisation du pronom personnel « je » ajoutée au dédoublement du narrateur a pour but de renforcer "l'authenticité" du contenu des récits, et cela renforce le poids des résonances autobiographiques qui peuvent être repérées dans ces récits.

---

<sup>135</sup> BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du Mal*, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Dunod, 1994, p. 6.

<sup>136</sup> DANTE, *Le Paradis*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 1992, *Chant XXII*, vers 106-111, p. 213.

Nous sentons donc, à travers ces techniques, la présence de moins en moins cachée de l'auteur, qui se réclame explicitement double du narrateur. En cela, une des conditions régissant l'autobiographie selon par Ph. Lejeune, se trouve être remplie, car pour Lejeune,

« Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. Mais cette « identité » soulève de nombreux problèmes. [...]. L'identité du *narrateur* et du *personnage principal* que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne (narration "autodiégétique").<sup>137</sup>

Dans le même ordre d'idées, afin de mieux comprendre les ressorts des romans de Meddeb où le narrateur fait appel à l'auteur, l'on peut rappeler cette remarque soulevée par Gérard Genette dans *Le nouveau discours du récit*, sur la troublante question de l'instance narrateur/auteur :

« ... *l'auteur impliqué* est-il une instance nécessaire et (donc) valide entre le narrateur et l'auteur réel? Comme instance effective, évidemment non : un récit de fiction est fictivement produit par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel); entre eux, personne ne travaille, et toute espèce de performance textuelle ne peut être attribuée qu'à l'un ou à l'autre, selon le plan adopté. Par exemple, [...] le style de *l'Étranger* est en fiction la manière dont s'exprime Meursault, et en réalité la manière dont le fait s'exprimer un auteur que rien n'autorise à distinguer de M. Albert Camus, écrivain de langue française, etc. »<sup>138</sup>

### **Le « Tu », substitut du « Je »**

La caution autobiographique des récits de Meddeb ne se limite pas uniquement à l'utilisation du pronom « je ». Le narrateur des oeuvres de Meddeb apparaît souvent comme un personnage innommé, il est donc désigné par d'autres pronoms personnels, en l'occurrence un pronom personnel peu utilisé quand il s'agit de parler de soi-même. Mais Meddeb fait raconter certains passages de ses romans, par un narrateur s'exprimant à la deuxième personne du singulier, sans, pour autant,

---

<sup>137</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 15.

<sup>138</sup> GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, novembre 1983, p. 96.

porter atteinte au caractère autobiographique de ce récit. Ce pronom personnel est surtout utilisé quand le narrateur évoque ses rapports avec sa partenaire. Il faut dire que l'utilisation de la deuxième personne du singulier n'est pas tranchée, c'est à dire qu'on passe de « je » à « tu » et *vice versa* comme l'affirme le narrateur dans *Talismano* ;

« Ici commence la digression du je, un je initiale du texte, à se mesurer d'envahissement méfiant, **se permutant, parfois tu**, se neutralisant infinitif, un je, noyau affirmé ou caché, emphase de ce dire qui se déploie à la lisière du langage, de la mémoire, un je autre scripteur amnésique dans ses retombées de travail avec la langue, liberté d'infra-mémoire, à se confondre de proche poussière ! »<sup>139</sup>

Le « je se permutant tu » ou le « tu » se permettant « je » peut être illustré par ce passage où l'on constate le narrateur parlant de lui, passer de la première à la deuxième personne du singulier, et revenir ensuite à la première personne sans transition, sans aucun signalement typographique ou de quelque ordre que ce soit, sinon le ton même du discours. Ainsi, nous lisons :

« Si les langues sont multiples, unique est la table. La part que j'en rapporte par une décision qui raille la volonté, ramène l'écriture à une passivité antérieure. Active **ta** passivité, ne l'oublie pas, homme exercé à unir les contraires. Quoi que **tu** fasses, **tu** ne briseras pas le cercle du don. **Je** regarde le ciel se découvrir. Entre les nuages, le soleil traîne des pièces de tulle qui reprisent le firmament. D'une main, **je** tire le rideau. De l'autre, j'ouvre le Livre. **Je** croise la « Liminaire [...] »<sup>140</sup>

Nous avons mis les pronoms en gras pour mieux faire ressortir l'alternance des pronoms personnels déterminant le même individu. Les contraires dont parle le narrateur, ne se situent t-ils pas justement, jusque dans la détermination par les pronoms ? En effet, ce n'est pas courant de se faire désigner par deux pronoms différents dans un même passage. Aussi, l'interversion du « je » en « tu » renforce le dédoublement du personnage et lui permet de tenir deux registres de la narration ; le récit et le discours (quand le narrateur se parle à lui-même).

<sup>139</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 55.

<sup>140</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 18.

### Le « Tu » du récit érotique

Enfin, l'utilisation du pronom « tu » survient en particulier dans les récits où le narrateur évoque son rapport avec sa compagne, précisément le rapport érotique :

« Tu titubes dans la nuit froide. Tu t'appuies sur Aya, gaie. [...] Tu as l'illusion de cingler en haute mer. Tu entraves Aya entre ton corps et le tronc du saule pleureur aux branches prostrées, dépouillées. Tu l'embrasses comme pour conjurer le mal de mer, sur un voilier qui dérive. Tu glisses ta main à même sa peau. Elle frissonne, puis s'accommode du froid qui la transperce. »<sup>141</sup>

Nous voyons que le narrateur recourt au style indirect pour parler de lui, ce qui induit le dédoublement. C'est comme si une partie de lui se mettait en retrait ou sortait de lui-même pour observer l'autre partie et parler d'elle. Utiliser dans un récit la deuxième personne « tu » pour dire « je », paraît troublant. Mais n'oublions pas la référence à *Nedjma* de Kateb, qualifiée d'autobiographie détournée. Le « détournement » peut être pris dans tous les sens pour faire un jeu de mots avec une autre formule rimbaldienne « dérèglement de tous les sens »<sup>142</sup>. Puisque « détournement » il y a, l'auteur peut se permettre aussi de déroger à la règle dominante de l'autobiographie, qui est le récit à la première personne du singulier. En effet, l'utilisation de la deuxième personne du singulier n'est pas très courante selon le spécialiste de l'autobiographie en France, Ph. Lejeune qui, dans sa recension des personnes employées dans les récits autobiographiques note :

« Même si l'on reste dans le registre personnel, il est évident qu'il est fort possible d'écrire autrement qu'à la première personne. Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant "tu" ? [...]. Ce type de récit manifesterait clairement, au niveau de l'énonciation, la différence du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé traité comme destinataire du récit. Ces emplois de la troisième et de la seconde personnes sont rares dans l'autobiographie »<sup>143</sup>

<sup>141</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, ibid.*, p. 154.

<sup>142</sup> « je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprenez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. »  
« Lettre de Rimbaud à Goerges Izambard », in RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes, correspondance, op. cit.*, p. 230.

<sup>143</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 17.



Ph. Lejeune reconnaît la possibilité de l'emploi de la deuxième personne, mais dans le cas des « discours que le narrateur adresse au personnage ». De plus, il distingue dans ce type de récit, une différence entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Ce qui n'est pas le cas dans le récit de *Phantasia* où nous avons montré que le « tu » employé par le narrateur pour parler de lui dans le récit est l'équivalent d'un « je », en cela il remplit les mêmes fonctions.

### **Le « Vous » autobiographique**

Pour finir avec les différents pronoms personnels utilisés par le narrateur, toujours dans le cadre de retentissement autobiographique, nous avons noté que ce dernier recourt aussi à la deuxième personne du pluriel, pour parler de lui. À l'exemple de ce passage de *Phantasia* dans lequel le narrateur parle de lui à la deuxième personne du pluriel :

« Votre regard sur le monde s'en trouve conditionné. Vous mélangez les notes prises de visu aux réminiscences et aux souvenirs. Vous mélangez les techniques. Vous déchirez vos propres esquisses et procédez à leur collage. Vous ne méprisez pas la digression. Vous ne chassez pas l'idée au nom de la sensation. Vous faites croiser les genres. Vous discriminez dans le magma, vous affinez l'art du montage. »<sup>144</sup>

Comme dans le cas du pronom « tu », nous avons l'impression d'être en présence de deux narrateurs, alors que par le « pacte de lecture », l'on sait bien qu'il s'agit du même narrateur.

Le passage en revue de ces différents pronoms personnels à travers lesquels le narrateur des récits de Meddeb s'exprime, nous permet de faire les observations suivantes : dans un même récit, le narrateur s'exprime par le biais de plusieurs personnes. Ce recours a pour objet de bousculer les habitudes de lecture, d'aller à l'encontre des normes traditionnelles d'écriture et de lecture. Ce stratagème installe le trouble dans la tête du narrataire/lecteur des récits de Meddeb, c'est-à-dire qu'il fait croire à "l'authenticité" de ces récits, tout en montrant, pourtant (à travers les

---

<sup>144</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., pp. 131-132.

explications sur le travail d'écriture), que tout cela n'est qu'une fiction mise en place par le narrateur/auteur. A ce propos, parlant du rapport réalité/fiction dans son travail d'écriture, P. Chamoiseau donne cette explication, qui est valable pour l'analyse de l'impact autobiographique dans les récits de Meddeb :

« Je fais ça par le souci d'approcher la création littéraire. On a deux niveaux, on a un niveau littérature-fiction-crédation raconté et on a un niveau de travail littéraire, de mise en scène littéraire, de distanciation littéraire. Ce n'est pas la fiction pure. Je n'essaie jamais de faire croire au lecteur que je lui raconte une histoire. Il y a toujours des moments où je le ramène en lui montrant qu'on est en littérature, qu'on est dans la réalité, qu'on n'est pas dans la réalité. Je joue toujours sur différents plans de réalité. Et le travail de me regarder en train de créer, de regarder mes techniques d'écriture, de faire sentir mes outils de création, je le fais dans mes textes. »<sup>145</sup>

Nous pouvons aussi établir une analogie entre cette technique permettant au narrateur de s'exprimer à travers plusieurs pronoms personnels et le trope dit *iltifât* ou le « changement d'actant étendu à deux ou trois personnes » souligné par J. Berque dans son commentaire du Coran<sup>146</sup>. Ce procédé, très fréquent dans le discours coranique, fait passer la Parole de Dieu de « Nous » à « toi », « il », et ce, dans le même passage du texte coranique. Le narrateur de *Phantasia*, ne dit-il pas de lui-même à la page 112, « Tantôt décliné à la première personne, tantôt tutoyé ou honoré par le vous, mon personnage est un spectre aux multiples faces. ». Répondant à une question sur l'utilisation des différents pronoms caractérisant le moi, Meddeb dit :

« Si je mets en perspective mes livres, je constate que, d'œuvre en œuvre, il y a comme la reconstitution d'un moi. De *Talismano*, où le "je" était presque indicible, à *Phantasia* où le "moi" flottait dans le jeu du double et des pronoms indécis, à enfin *Tombeau*, où peut-être, le "je" se déclare, profus et souverain, sans doute y a-

<sup>145</sup> RÉJOUIS Rose-Myriam, *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, Paris, Khartala, 2004, p. 117.

<sup>146</sup> *Le Coran, op. cit.*, pp. 219.

t-il manière d'avancer dans la fêlure qui lézarde l'identité de celui qui écrit. C'est le seul itinéraire d'écrivain que je pourrais évoquer. »<sup>147</sup>

Donc, nous pouvons dire que ce narrateur effectue une véritable errance dans les pronoms personnels pour assouvir son désir de récits issus de la fiction et de la réalité qui ne s'opposent guère, mais sont, au contraire, complémentaires en tant que matériaux de construction du récit. En cela, ce recours du narrateur à différents pronoms, pour rapporter son expérience, s'inscrit dans une nouvelle forme autobiographique. Une autobiographie de l'hétérogène.

### **Le nom comme indice autobiographique**

L'utilisation du nom telle qu'elle apparaît dans l'oeuvre Meddeb, constitue un autre signe de l'autobiographie.

Avant tout, il faut rappeler que le narrateur des récits de Meddeb, est très peu nommé, ce qui explique d'ailleurs les différents pronoms personnels auxquels il recourt pour évoquer son récit et rapporter son discours. Généralement, nous avons deux personnages principaux ; le narrateur et sa compagne Aya. Bien qu'on imagine, qu'il s'agisse du narrateur auteur, son personnage est assez anonyme au début. On peut donc dire dans un premier temps que le narrateur apparaît avec un « nom absent » selon la taxinomie des noms établie par Ph. Lejeune qui définit cette catégorie de nom comme suit :

« [...] il existe le "nom absent" : par exemple, le narrateur-personnage d'un récit autodiégétique peut n'avoir pas de nom. Cette absence peut créer une gêne, le lecteur a besoin de nommer. Il remplira ce vide soit en attribuant au narrateur le nom de l'auteur, soit en parlant du "narrateur" ou du "héros" D'autre part, il est nécessaire de distinguer entre le statut (réel, imaginaire ou mixte) du référent du nom propre et le statut des informations données par le prédicat dont il est le sujet. ».<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Écriture et esthétique », *Propos* recueillis par Zoubida Skiredj Hassar, in *L'opinion*, Rabat, 25 mars 1988.

<sup>148</sup> LEJEUNE Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 70.

Comme le narrateur du récit des œuvres de Meddeb est très peu désigné par son nom, nous pouvons le qualifier par le biais de cette notion du « nom absent » telle que définie par Ph. Lejeune. Dans *Talismano*, il faut attendre la page 41, pour voir le narrateur faire allusion à son nom : « la fille me prenait le bras et m'appelait par mon nom avec cette insistance épelant de claires syllabes détachées qui m'agressaient, me désagrégeaient. » (*Talismano*, p. 42). Mais alors que l'on s'attend à avoir des précisions sur son nom, le narrateur laisse le narrataire/lecteur sur sa faim, et continue à se désigner par des pronoms personnels, pendant que d'autres personnages qu'il rencontre sont cités nommément ; Zaynab, Fatima etc. Dans les passages où le nom du narrateur n'apparaît pas, l'autobiographie est suggérée à travers les pays, les villes et toutes sortes de lieux, qui permettent d'établir le lien autobiographique. Ainsi, quand il parle de son enfance à Tunis, de la mosquée Zitouna, de son père et de son grand-père, tous deux théologiens ; tous ces indices nous permettent de faire un lien entre le narrateur et l'auteur. Il faut attendre la page 194, pour ce qui est de *Talismano*, pour voir ce lien (narrateur/auteur) être confirmé par l'apparition de ce que Ph. Lejeune nomme le « nom réel » et qu'il définit comme tel : « J'appellerai "nom réel" un nom propre de personne que je lis en pensant qu'il désigne une personne qui porte ce nom. Ce nom peut-être le nom d'état civil, un pseudonyme, un surnom. »<sup>149</sup>

### Le prénom

Dans le récit de *Talismano*, le nom et le prénom du narrateur sont les mêmes que ceux figurant sur la couverture du livre, et l'état-civil officiel, c'est-à-dire ceux de l'auteur réel du roman. A la faveur d'un dialogue avec un « homme à la voix prédicante » qui lui demande « qui es-tu ? », le narrateur va pour la première fois faire cas de son nom. Concernant le prénom, nous lisons ceci : « Le nom m'épelle : du prénom, servitude déjà dite don, y a rien à ajouter ; non que tu sois pingre ou dépensier à outrance : tes yeux seuls fermentent le don malgré l'apparence farouche et la mélancolie primesautière. »<sup>150</sup> Cette explication onomastique ne permet pas au

<sup>149</sup> LEJEUNE Philippe, *ibid.*

<sup>150</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, *op. cit.*, p. 194.

lecteur ne comprenant pas l'arabe de faire le lien avec le prénom de l'auteur. En effet, il est fait référence au prénom *Abdelwahab*, car la « servitude dite don » dont parle le narrateur est la traduction (littérale) en français du découpage morphologique du nom *Abdelawahab*. « Abd », veut dire justement en arabe, esclave, serviteur, etc., comme l'explique le narrateur de *Aya dans les villes* :

« "Maqbara choisi par Abdmank fils d'Akayus." La résonance arabe des mots célèbre mon identification. Maqbara, qui signifie ici sépulture, veut dire en arabe cimetière. Et dans Abd, serviteur, je reconnais le schème sur lequel est construit mon propre nom. »<sup>151</sup>

Toujours aux prises avec sa tactique consistant à instiller ça et là les germes de l'autobiographie dans son récit, le narrateur revient plus en détails sur cette explication du prénom :

« "Ceci est le massabâ / stèle de Bosra qu'à fait Wahballâhi." 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 dans l'ignorance des langues. Malgré ma méconnaissance de l'araméen, je reçois *Wahbalâhi* dans une résonance arabe qui veut dire "don de Dieu" et dont le premier segment (*Wahha*) 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, le suppôt, peut-être le sujet du Donateur, un des noms de Dieu. Les deux noms sont théophores, ils ont le don divin en partage. »<sup>152</sup>

Avec ces explications, le narrataire/lecteur comprend mieux la référence faite au prénom de l'auteur quand le narrateur parle de « servitude dite don », en parlant de son propre prénom. Compréhension facilitée d'autant plus que dans le deuxième extrait, le narrateur évoque le rapprochement phonique entre le nom figurant sur la stèle funéraire *Wahbalâhi* et l'autre partie de son prénom (*Wahab*). Au-delà du rapprochement phonique, le narrateur remarque que la prononciation arabe de ce nom araméen, a la même signification que son propre prénom. Au final, si nous assemblons ces détails donnés sur le prénom dans *Talismano* et dans *Aya dans les*

---

<sup>151</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 16.

<sup>152</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 29.

*villes*, nous avons exactement le même prénom que celui de l'auteur, c'est à dire Abdelwahab. De quoi ajouter à la référence autobiographique dans le récit.

### Le nom propre

S'agissant de son nom de famille, le narrateur démontre dans *Talismano*, comment ce patronyme est passé de *Mu'addib* à *Meddeb* : « Mu'addib change t-il Middib » (p. 194), « la transcription française du nom [...] transforme Middib en Meddeb » (p. 195) dit-il. De même, nous retrouvons ce nom et son analyse "étymologique" dans le passage suivant extrait de *Aya dans les villes* : « [...] du reste dans la tradition de l'Africa, mon propre nom (*muaddib*) avait désigné celui qui avait acquis la maîtrise jusqu'à être apte à transmettre cette science [...] »<sup>153</sup>

Nous reviendrons plus loin sur l'étude onomastique faite par le narrateur et ses implications dans la poétique meddébienne, mais ce que tenons à faire ressortir à ce niveau, c'est que, de récit en récit, le narrateur et l'auteur (Abdelwahab Meddeb), partagent le même nom. Cet aspect des choses renforce la part autobiographique de ces récits. On peut vérifier cela sur par l'intermédiaire des livres et des articles portant la signature de l'auteur Abdelwahab Meddeb. A ce propos, G. Genette observe :

« ...qu'un auteur ne devient tel qu'à sa deuxième publication, lorsque son nom peut figurer en tête, non seulement de son livre, mais d'une liste des œuvres « du même auteur ». Cette boutade est peut-être injuste pour les auteurs à œuvre unique, comme Montaigne, mais elle n'est pas sans vérité, et à cet égard la formule Austen-Scott a pour elle le mérite d'une paradoxale économie. »<sup>154</sup>

Si l'on accorde que les signatures peuvent être faites sous pseudonymat, nous pouvons nous référer aux activités de l'auteur, autrement dit « à la vie civile » dont parle Lejeune, pour remarquer par exemple que le professeur de littérature comparée à Nanterre (poste administratif qui requiert la déclinaison du nom de l'état civil), se nomme aussi Abdelwahab Meddeb. Tout cela pour dire que le nom du narrateur

<sup>153</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 128.

<sup>154</sup> GENETTE Gérard, *Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1947, p. 49.

correspond bel et bien à un “nom réel” si on se réfère à ces conditions posées par Lejeune dans la définition du nom réel :

« Pour qu'un nom de personne dans un récit m'apparaisse comme “réel”, il suffit que l'une des trois conditions suivantes soit remplies (mais parfois deux ou même trois conditions sont remplies) : 1. *Le texte est régi par un pacte référentiel.* 2. *Indépendamment du texte que je lis, je sais que le nom est réel.* C'est le cas pour la plupart des noms de personnages historiques, ou des personnages d'aujourd'hui qui ont une quelconque notoriété. 3. *Le nom est celui de l'auteur lui-même.* »<sup>155</sup>

... qui est le nom de l'auteur, d'où les références autobiographiques ostensibles existant dans ces récits. Car, plus que la présence des rues, des monuments et des villes existant réellement, plus que la prise en charge du récit par un narrateur s'exprimant à travers plusieurs personnes, plus que tout cela, la présence du nom propre de l'auteur, renforce une certaine “réalité” du récit, comme l'a fait remarquer Ph. Lejeune : « Employé dans un récit, le nom de l'auteur a tendance à faire paraître réels les noms des personnages avec qui il se représente en relation. Ici, donc, c'est le nom réel qui fera paraître le pacte référentiel. »<sup>156</sup>

Ainsi, la présence du nom propre de l'auteur dans la narration, tout en semant le trouble dans l'esprit du narrataire qui sait qu'il s'agit malgré tout d'une fiction, a une fonction capitale quant à la problématique de l'autobiographique dans le récit romanesque. D'ailleurs Ph Lejeune considère l'inscription du nom propre dans le récit comme le centre même du dispositif de la stratégie autobiographique. Il écrit à ce propos :

« C'est donc par rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande

---

<sup>155</sup> LEJEUNE Philippe, *Moi aussi, op. cit.*, p. 70.

<sup>156</sup> LEJEUNE Philippe, *ibid.*, pp. 70-71.

ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout texte écrit. »<sup>157</sup>

En définitive, le pacte autobiographique est selon Ph. Lejeune : « L'affirmation dans le texte de l'identité (auteur-narrateur-personnage) renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. »<sup>158</sup>

Ainsi, nous pouvons dire à la suite de ces exemples qu'une des caractéristiques de l'originalité de l'écriture meddebienne réside dans cette utilisation particulière de l'autobiographie. Une technique héritée de Kateb nous l'avons dit, donnant lieu à une autobiographie encore plus « détournée » pour employer le terme de Ch. Bonn, par le biais du dédoublement du personnage du narrateur. Cette opération fait osciller le point de vue du narrateur/lecteur qui finit par s'interroger sur l'énonciateur de la narration et l'énonciateur du discours sur cette même narration. Cette ambiguïté sur les instances de la narration et du récit reflète le trouble sur la nature de l'autobiographie qui serait à l'image du monde moderne marqué par le questionnement, le doute, l'hétérogène, et non pas par la certitude, l'uniformité. Ainsi, Daniel Delteil écrit :

« Dans le domaine de l'autobiographie, la modernité se marque par la pratique du soupçon (Nathalie Sarraute). On ne peut plus écrire de soi naïvement, c'est-à-dire sans mettre en doute la réalité de ses souvenirs, sans s'interroger sur l'aptitude du langage à dire la vérité du passé, ni surtout "sans porter le soupçon au cœur même de l'énonciation autobiographique, là où la première personne se veut pleine et légitime" »<sup>159</sup>

Nous avons vu aussi que l'évocation autobiographique dans les textes de Meddeb était faite par un narrateur s'exprimant à travers différents pronoms personnels, dont celui de la deuxième personne du singulier qui est répertorié par Lejeune comme « rare » dans les récits autobiographiques. Nous pouvons étendre à Meddeb, cette remarque faite par D. Delteil à propos de P. Chamoiseau :

---

<sup>157</sup> LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>158</sup> LEJEUNE Philippe, *ibid.*, p. 26.

<sup>159</sup> DELTEIL Daniel, « Le récit de l'enfance antillais à l'ère du soupçon », in MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du colloque de Bordeaux, 21, 22, 23 mai 1994*, op. cit., p. 71.



« Patrick Chamoiseau, pour se dire, utilise toute la gamme des pronoms personnels. Son récit vérifie ce qu'écrivait Paul Valéry : "le moi se dit 'moi' ou 'tu' ou 'il'. Il y a les trois personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de Lui" »<sup>160</sup>

Enfin nous avons noté la présence du nom propre de l'auteur, ce qui a pour but de donner l'impression (ou l'illusion ?) d'une similitude entre le personnage, le narrateur et l'auteur, équation idéale d'une autobiographie "vraie". Mais dans le même temps, la véracité voulue de l'autobiographie est battue en brèche par le pacte de lecture romanesque, dans le sens où le lecteur sait qu'il a affaire à une fiction, d'où la remarque de Marie-Christine Rochmann :

« L'autobiographie, qui s'énonce de la façon la plus évidente par l'intermédiaire des noms de l'auteur, du personnage principal et du narrateur commande une lecture référentielle du texte, le roman une lecture fictionnelle : je pense là que l'auteur me dit la vérité, ici je sais qu'il me raconte des histoires, même si je fais semblant d'y croire »<sup>161</sup>

### **Errance dans les souvenirs d'enfance du narrateur**

Les souvenirs d'enfance étant un passage incontournable dans les récits à caractère autobiographique, nous les retrouvons dans les romans de Meddeb. Même s'ils ne font pas tout l'objet du livre, ils reviennent, par intermittence, rythmer le récit. Le narrateur use, de temps à autre, du procédé du *flash back*, pour incorporer les souvenirs de son enfance dans la narration (chute de neige à Tunis par exemple). Ainsi il y a une oscillation entre l'âge adulte et la période de l'enfance. La particularité dans l'évocation des souvenirs de l'enfance par le narrateur, est le fait qu'ils soient liés à la présence du jardin, de l'arbre.

### **Le jardin de l'enfance comme indice autobiographique**

---

<sup>160</sup> DELTEIL Daniel, *ibid.*, p. 72.

<sup>161</sup> ROCHMANN Marie-Christine, « Une fiction : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », in MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du colloque de Bordeaux, 21, 22, 23 mai 1994, op. cit.*, p. 83.

D'abord rappelons quelques détails de cette enfance. Il n'y a presque pas d'informations sur les traits physiques de l'enfant, à part le détail sur sa circoncision. (*Aya dans les villes*, pp. 130-131). Le lecteur n'a pas non plus de renseignements précis sur la famille du narrateur. Par exemple, concernant ses frères et sœurs, le narrateur fait une brève allusion à son frère dans *Talismano* :

« Nous imaginons des histoires, fabrique d'hirondelles. Un de mes frères, celui qui porte l'œil vif de l'ironie secrète et des cheveux noirs bleus, luisant plumage d'hirondelle, disait qu'il n'était pas sûr que ce fussent les mêmes oiseaux qui revenaient chaque printemps, qu'ils devaient transmettre à d'autres les indices à retrouver nid, code qui nous échappait. »<sup>162</sup>

... et dans *Aya dans les villes*, une seule fois, le narrateur parle d'un de ses frères sur lequel il ne donne aucune précision, tout ce que l'on sait, c'est qu'il s'agit d'un *autre* frère. L'épithète *autre* signifie que le narrateur a au minimum trois frères :

« [...] émerge une autre scène que j'avais vécue dans cette même chambre lorsque j'avais trois ans, un autre frère venait de naître, ma mère m'avait surpris lui pinçant les joues, mon père voulait me punir, j'avais fui, j'avais sauté les marches qui mènent à la véranda au jardin [...] »<sup>163</sup>

A part cette petite description physique et psychologique sur « un de ses frères », nous ne trouvons aucune information sur ses autres frères. On sait seulement qu'il a en plusieurs, comme l'indique l'expression « un de mes frères », mais surtout, comme le rappelle le narrateur de *Phantasia*, dans un ton dénonçant les nombreux accouchements de sa mère : « Sa conjointe, ma mère, léonine, non remise de ses portées itératives, frustrante à s'être épuisée entre les naissances de ses nombreux enfants, ce qui l'avait éloignée de la mondanité où elle se serait accomplie »<sup>164</sup>.

L'anonymat ou l'absence des compagnons de son enfance montrent bien que le narrateur veut se réserver l'exclusivité du récit. Les autres membres de la famille qui arrivent à briser ce silence qui les entoure sont le père, le grand-père, la mère et la grand-mère du narrateur, avec une plus grande place réservée au père dans le récit

<sup>162</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., pp. 31-32.

<sup>163</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 126.

<sup>164</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 82.

de *Phantasia* en l'occurrence. Signalons qu'aucun d'entre eux n'est, à aucun moment, désigné par son nom, mais simplement par son lien filial avec le narrateur (« mon père », « son père », « ma mère », « ma grand-mère »). Donc, à l'instar de ses frères, les parents et grands-parents du narrateur restent anonymes.

Ceci étant noté, nous remarquons qu'un des éléments les plus récurrents dans le souvenir du narrateur est le jardin. En effet, les réminiscences de la période de l'enfance du narrateur sont souvent liées à l'irruption du jardin, des arbres, des fleurs. Nous avons fait un inventaire de l'apparition du jardin dans les œuvres étudiées afin de montrer la récurrence de ce mot, qu'il soit tout seul ou inclus dans le groupe de mot « jardin de l'enfance » ou encore dans le nom de lieux tels « jardins des Tuileries » ou Jardin de Cluny. Pour ce faire, nous avons établi le tableau qui suit :

<i>Talismano</i>	<i>Phantasia</i>	<i>Tombeau d'Ibn Arabi</i>	<i>Les 99 stations de Yale</i>	<i>Blanches traversées du passé</i>	<i>Aya dans les villes</i>	<i>Matière des oiseaux</i>
<p>« Excitation du printemps, les hirondelles ne chassaient pas la colonie d'oiseaux de toute espèce – moineaux, huppés, rossignols, pigeons, tourterelles...- qui partageaient le conifère géant, axe parlant , à jaillir du jardin la fusion des idiomes voyageurs » p. 32)</p> <p>« ou alors sourire ménade de telle fille qui rangeait ses malices soins de vierges à prospecter les coins obscurs du jardin, partie condamnée, porte verrouillée que j'escaladais à sa suite pour nous retrouver à deux , hardis, jardin autre [...] » (p. 41)</p>	<p>« jardin d'orangers, grenadiers, jasmin et roses. » (p. 7)</p> <p>« En mon jardin, les allées avenues n'ayant pas l'espace de leur déploiement, contraignent le rythme et l'occulte. » (p. 7)</p> <p>« jardin étroit qui ne peut contenir la géométrie qu'on lui impose et j'arpente en mes allées et venues. Jardin qui imite les orthogonales qui commandent les jardins à la française et dont les croisements et parallèles précédent ce qui va les peupler... » (pp. 7-8)</p> <p>« L'image du jardin me hante. » (p. 9)</p> <p>« A moi de vérifier si l'enfance n'a pas déserté le jardin qui la condense, image qui</p>	<p>« Le sable couvre mes traces sur les dunes, voyants errants à l'ombre des jardins »</p> <p>« enfant, je me souviens, il y avait une femme, de ma fenêtre, tous les jours, je la voyais, elle ne quittait pas son jardin, elle ne cessait de contempler sa beauté, elle divaguait entre les parterres de tulipes et d'iris, de cela, je ne m'étonne pas, la femme que je voyais autrefois, est un miroir qui portait l'image de mon hôtesse future. » (stance XI)</p> <p>« [...] leurs yeux, de nuit, inventèrent en plein désert, un près où elles gambadèrent, avant de retourner, luxuriantes, à l'enclos de notre jardin enchanté [...] » (stance XII)</p>	<p>« il dépose son corps dans le sous-sol / il le reprend et remonte au jardin / les nerfs froissés les stigmatisés en feu. » (tercet 15)</p> <p>« Sur la place le soleil lustre des fioles / âmes en compagnie de fauves apprivoisés / jardin de cendre où courent les nubiles » (tercet 60)</p>	<p>En d'autres saisons, d'autres fleurs portaient la senteur aux frontières opiacées de l'absolu, peut-être à cause de leur blancheur, je pense aux fleurs d'orangers, de cédrats, de citronniers, qui diffusaient dans le jardin printanier des sonorités sourdes et nocturnes que j'ai captées et traduisais dans mon sommeil pubère eu psaume propulsant mon rêve vers la transgression. (p. 13)</p> <p>Je marchais dans les allées du jardin, chacun de mes pas laissait une trace qui maculait l'uniformité blanche (p. 25)</p> <p>[...] sans avoir à éluder la fréquentation des tavernes et des celliers par ces téméraires qui n'auront pas attendu</p>	<p>« [...] spectacle de la roue qui tourne dans la succession du jour et de la nuit qui te ramène à la scène natale, à la scène de l'enfance, à ce spectacle que tu as pu déjà voir enfant dans le jardin inaugural sur lequel trône l'araucaria géant d'où fuse le babil des oiseaux dont j'ai appris très vite le langage. » (p. 90)</p> <p>« je t'avais perdu de vue dans prairie grasse qui était un jardin du paradis, avec un parterre de fleurs, tulipes sauvages de toutes les teintes. » (pp. 90-91)</p> <p>« [...] avant d'entrer dans la mosquée et de rire devant le semblant d'Andalousie, je vais rendre visite à l'aigle incarcéré du Jardin des Plantes, je pleure sur son sort... »</p>	<p>« Jardin rompant le désert pardès firdaws Paradis loge des oiseaux parmi les fruits » (p. 68)</p> <p>Une vigne grimpant entre deux palmiers...</p> <p>« Le monde est livre que lit le marcheur Philosophe sans maître à l'ombre du jardin. Soliloquant jusqu'à l'ivresse témoin du nom » (p. 70)</p> <p>« marchant cent ans entre les palais qui se dressent devant les jardins où les génisses enchaînées paissent des roses sur le chemin » (p. 73)</p>

<p>m'habite et qui détourne ma pensée et me paralyse dans une contemplation aussi vaste que l'insomnie qui blanchit mes nuits et attise le feu qui avive mes nerfs jusqu'à l'usure » (p. 9)</p> <p>« le jardin de l'enfance m'apparaît en son tracé mesquin » (p. 14)</p> <p>« le ciel accueille la danse des formes écartelées qui répètent les mouvements d'une gymnastique électrique, gestes larges et lents, lignes et courbes qui effleurent les sources de l'énergie, géométrie de l'esprit qui détrône l'obsession du jardin, auprès de la femme aimée, assoupie malgré le froid. » (pp. 14-15)</p>	<p>« Je prends le chemin, qui mène au jardin de l'erreur, je joue avec les noms » (stance XXVIII)</p> <p>« L'oiseau blanc du Yémen descend dans le jardin, et réveille ses congénères, qui habitent l'araucaria géant dont l'ombre couvre l'orangerie, les fleurs lèvent leurs lances vers le ciel... » (stance XLIII)</p>			<p>le béatifique séjour du Jardin pour ... (p. 37)</p> <p>Je cueille quelques métaphores qui fleurissent dans le jardin de cette racine où je vois que la main blanche glisse du bienfait à la puissance... (p. 39)</p>	<p>(p. 92)</p> <p>« (Très tôt sur le terrassement du jardin, les merles d'Afrique abrègent le chant... » p. 108)</p> <p>« [...] et cette ouverture sur le bleu du ciel et le bleu de la mer traverse des jardins rehaussés par les silhouettes frêles des graciles des cyprès et des araucarias » (p. 116)</p> <p>« [...] j'avais fui, j'avais sauté les marches qui mènent de la véranda au jardin... » (p. 126)</p> <p>« il parlait aux oiseaux, dans le jardin, les êtres ailés descendaient de l'araucaria et l'entouraient. Lorsqu'il marchait, il semblait s'excuser à chaque pas auprès de ma terre, de peur que son poids pourtant léger ne la fit souffrir » (p. 128)</p>	
<p>Tournant jusqu'au vertige vers la station d'Abraham, à l'ombre de la <i>ka'aba</i> transfigurée, j'invente un jardin ombreux qui n'est pas celui de mon enfance. (p. 22)</p> <p>« Un bruit aquatique me fait apparaître mon double arpentant, pendant la semaine sainte, le jardin d'une villa florentine, sur l'autre rive de l'Arno. » (p. 25)</p>						

« je me tapis dans le cauchemar. Une violence primitive me saisit aux abords du jardin faussaire de l'enfance. » (p. 28)

« Que dis-tu d'un saut là-bas, où les modernes ont construit dans l'éloge de la verticale, au bout de la perspective qui commence au Carrousel, derrière le jardin des Tuileries, après la concorde, dans la trajectoire des jets d'eau et de l'obélisque, qui fend les champs, pour s'inscrire dans la baie qui ouvre l'arc de triomphe [...] » (p. 32)

« les spectres s'agitent au loin sous le fronton du panthéon, sur le parvis de la Sorbonne, dans le jardin de Cluny. » (pp. 33-34)

« Dépouillé de ma jouissance, après l'ancre, je retourne au jardin de l'enfance. Son image m'obsède dans la rue sonore. » (p. 43)

« Quelle faute a chassé de mes yeux le sommeil ? Couché, éveillé, encombré par la pesanteur des nerfs, je rumine l'obsession du jardin. » (p. 58)

« Nous allons vers le sud, vers le patio marmoréen qui, dans ma mémoire, côtoie le jardin dont l'image ne me quitte pas. » (p. 60)

« le labyrinthe intérieur n'égare plus mon cœur, malgré les images qui hantent, jardin et patio. » (p. 63)

« Que conclure face à l'autisme du père planant sur le jardin qu'il avait façonné de ses mains et qui cristallise dans mon imagination l'espace de l'enfance [...] » (p. 83)

« Tant de questions m'assaillent à l'évocation de ce jardin, arrière-scène pour un père délabré, jouant ma folie, à travers la sienne. Par le balcon qui surplombe le jardin de l'enfance, à mi-hauteur du vieil araucaria, que de fois ai-je contemplé la ville...[...] Que de fois ai-je regardé en plongée le jardin de l'enfance parsemé de déchets serpentins que rejette l'araucaria » (p. 84)

« [...] un couple assis dans un jardin est séparé par un cyprès qui ondule comme flamme... » (p. 135)

« Du magma d'images, qui, dans ma tête, bourdonne, transparait, limpide, le jardin de ton enfance. » (p. 143)

« [...] tels furent les premiers propos que vous avez échangé Aya et toi dans les jardins de Tuileries, un jour de printemps, sous les arbres, entre tacheture de l'ombre et du soleil [...] » (p. 157)

Nous relevons dans ce tableau que les œuvres dans lesquelles le mot « jardin » apparaît le plus sont, *Aya dans les villes* et *Phantasia* où nous recensons pas moins de 24 occurrences. C'est aussi dans ces œuvres qu'on trouve l'expression « jardin de l'enfance » (cinq fois dans *Phantasia*) avec une variante sémantique dans *Aya dans la ville* sous forme de « jardin inaugural ». De même, nous verrons que c'est dans *Phantasia* que le narrateur développe abondamment la notion du jardin. Dès la première page de ce roman, le narrateur associe l'image du jardin au souvenir de l'enfance :

« Fouille l'image qui repose avant qu'elle s'évapore. **Jardin** d'orangers, grenadiers, **jasmins** et **roses**. Des avenues le découpent, y perturbent l'harmonie, en diffèrent la cadence.[...] En mon **jardin**, les allées, avenues n'ayant pas l'espace de leur déploiement, contraignent le rythme et l'occulte. [...] **Jardin** étroit qui ne peut contenir la géométrie qu'on lui impose et que j'arpente en mes allée et venues. Jardin qui imite les orthogonales qui commandent les **jardins** à la françaises et dont les croisements et parallèles précèdent ce qui va les peupler, hauts **ifs** taillés coniques [...]. »<sup>165</sup>

Les premières images de l'enfance qui reviennent à la mémoire du narrateur sont celles du jardin ou sinon celles liées à l'image du jardin. Ce sont des images rassurantes de douceur, de calme, de sérénité. C'est peut-être pour cela aussi que le narrateur aime se retrouver dans cette ambiance apaisante, surtout quand il est assailli par les tracas de la vie quotidienne d'adulte, vie parsemée de soucis. Il rappelle bien qu'il aime se prêter à cet exercice de souvenir : récupérer

« Que de fois, dit-il, ai-je regardé en plongée le **jardin de l'enfance** parsemé des déchets serpentins que rejette l'araucaria planté à la croisée des allées en pente, avenues dérisoires couvertes d'une chape de ciment dont les pores sont marqués par le sang de la bête immolée chaque année, à la gloire d'Abraham ! [...]. Le souvenir du **jardin** se desquame et j'ai le visage en feu. Des brandons brûlent sous ma peau. Une enflure me démange. Je me sens aussi instable qu'un mai fou en un Paris désorienté par les caprices du temps. »<sup>166</sup>

<sup>165</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, ibid.*, pp. 7-8.

<sup>166</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 85.

On voit là combien ce souvenir du jardin est nécessaire au bien-être du narrateur, car dès que le souvenir s'assombrit, le narrateur perd son calme et sa quiétude. Comme une accoutumance une drogue, il lui faut replonger dans le jardin de l'enfance : « Je passe une partie de la nuit à fixer le jardin de l'enfance, humant les fleurs d'oranger et de cédratiers, dans l'humidité printanière »<sup>167</sup>. Le souvenir du jardin devient un vrai remède, un tranquillisant pour le narrateur quand il se trouve dans des situations difficiles, à l'exemple du narrateur de *Aya dans les villes* qui, fatigué par la chaleur oppressante du désert, s'évade dans une sorte de rêverie dans le jardin et les arbres pour pallier la fatigue et à la soif :

« Même en plein midi, et malgré le voile de la canicule, l'échappée vers la mer fertilise le regard, le faisant voyager dans toutes les nuances du bleu et du vert, allant jusqu'à dénicher le reliquat turquoise tapi en cette heure au fin fond de l'horizon [...] et cette ouverture sur le bleu de la mer traverse des jardins rehaussés par les silhouettes frêles et graciles des cyprès et des araucarias [...]. »<sup>168</sup>

Et si cet attachement du narrateur au jardin de l'enfance et à l'arbre n'était qu'une réminiscence du jardin paradisiaque décrit dans le Coran et assimilé par l'enfant pendant son apprentissage du livre sacré de l'islam ?

### **Le jardin comme projection du paradis musulman**

Le jardin, a une connotation particulière dans l'imaginaire islamique puisqu'il est homonyme de l'un des dogmes de la religion musulmane, le paradis.

Tout d'abord, il convient de rappeler que, du point de vue de l'imaginaire, la "quête" du jardin est cruciale dans un environnement désertique pareil à celui qui a vu naître l'islam, environnement propice à l'obsession de l'ombre, de la verdure comme le fait remarquer Meskouh Shahrokh :

« Par essence, c'est au désert que le jardin prend tout son sens. Où la nature est généreuse en fleurs, en verdure, en couleur et en eau, peu des gens s'inquiéteront

---

<sup>167</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, ibid.*, p. 168.

<sup>168</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes, op. cit.*, p. 116.



pour le jardin. Le jardin est la Nature conçue et construite à l'image d'une nature désirée que l'on bâtirait quelque part, dans un coin, sur un morceau de la terre. »<sup>169</sup>

Ainsi, il n'est guère étonnant que le récit fondateur de l'islam associe le jardin au paradis. En effet, le paradis est la traduction du mot jardin en persan, et dans la langue arabe, paradis et jardin sont désignés par le même vocable comme le rappelle René Hénan : « *Paradaeza*, le jardin en persan, d'où dérive le mot grec *paradeisos*, le paradis. En langue arabe le même mot désigne le jardin et le Paradis, *Djenan*, le jardin *Djenna*, le Paradis »<sup>170</sup> Dominique et Janine Sourdel donnent à peu près la même définition du paradis dans son acception coranique : « Le paradis en arabe *janna*, c'est-à-dire « jardin » et *firdaws*, venu du grec *paradeisos*, notion présente dans la doctrine islamique, qui a connu au cours des siècles une large vogue populaire tout en fournissant les thèmes de discussions savantes »<sup>171</sup>. Nous retrouvons cette définition du paradis dans ces vers de Meddeb, où l'on aperçoit, en filigrane la dialectique désert/jardin énoncée dans la remarque faite par M. Shahrokh :

« Jardin rompant le désert pardès firdaws  
Paradis loge des oiseaux parmi les fruits  
Une vigne grim pant entre deux palmiers... »<sup>172</sup>

La référence à la définition du paradis dans l'œuvre de Meddeb ne se limite pas à ces vers, on la retrouve plus explicitement dans *Phantasia* où, après avoir transcrit en caractères arabes et traduit un verset coranique qui décrit le jardin et l'ombre, comme décor paradisiaque : « *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.* »<sup>173</sup>, le narrateur de ce roman se livre à une explication sur la présence du jardin dans la « fiction islamique » :

<sup>169</sup> SHAHROKH Meskoub, *Dialogue dans le jardin*, traduit du persan par Shahrokh Meskoub, Mojdeh Famili et Jean Durançon, Paris, Fourbis, 1998, pp. 15-16.

<sup>170</sup> HÉNAN René, *Les jardins d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 12.

<sup>171</sup> SOURDEL Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l'islam*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

<sup>172</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op. cit. p. 68.

<sup>173</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 136.

« A la mesure du manque, dit-il, la promesse s'exprime dans le désir flatté. Elle s'adresse à ceux qui, brûlés par le soleil, psalmodient en groupe, à la recherche de l'ombre, entre le murmure et le chant franc. Destinée à des hommes éprouvés par le désert, elle miroite femme sous protection de l'arbre et dans le repos de l'eau, elle confirme en excès la jouissance, à vivre, dans un décor sublimant ce qui, dans le réel, manque. »<sup>174</sup>

Cette remarque est intéressante car elle va nous aider à décrypter la présence du jardin et de l'arbre dans la fiction de Meddeb.

Le paradis est donc une représentation sublimée du jardin, d'où son image verdoyante qu'on trouve dans le récit coranique. Du point de vue de la flore, le paradis est toujours représenté avec une végétation luxuriante, des fruits pendant des arbres, et des rivières abondantes, où coulent toutes sortes de boissons, eau, lait etc., comme en témoignent ces versets :

« Tandis que ceux qui seront prémunis, parmi ombrages et sources avec des fruits et vignes à leur appétit... »<sup>175</sup>

En ce sens, l'expression « fiction islamique » qu'aime utiliser Meddeb, prend tout son sens, puisque le Coran peut être rapproché du roman, avec Dieu dans la position du narrateur. En effet dans le livre de Sharokh, nous trouvons ce dialogue entre le narrateur et son interlocuteur qui va dans ce sens :

« Shahrokh : Dans le désert il y a un autre jardin, qui n'est ni un abri, ni un refuge et qui bien plus, égare celui qui le contemple, l'attirant hors de sa demeure pour le laisser décomposé, assoiffé, et perdu, sous le tranchant du soleil. Près de l'horizon, dans l'ondulation du miroir solaire, les minces troncs des arbres qui bordent quelque forteresse ou des maisons près d'un étang et d'un ruisseau d'eau pure, sont comme des silhouettes dans tant de lumière. Une image, une hallucination née de la chaleur et de la soif dans l'espoir de l'eau, de la prospérité et d'un abri ombragé, et qui s'éloigne à mesure que tu t'approches. F : le jardin du cœur du

---

<sup>174</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *ibid.*

<sup>175</sup> *Le Coran, essai de traduction de l'arabe*, annoté et suivi d'une étude exégétique, par Jacques Berque, Paris, Sindbad, 1990, LXXVII, 41-42, p. 655.

La plupart des citations coraniques sont tirées de la traduction de Jacques Berque, et signalées par "*Le Coran*". Quand nous nous référons à une autre traduction, nous indiquons le nom du traducteur.

désert, le mirage ! Shahrokh : Ou ce jardin qui verdit dans le désert du cœur, le paradis. »<sup>176</sup>

Donc, en nous appuyant sur ce raisonnement de Shahrokh, par syllogisme, on peut dire que la “quête” du paradis ne serait que la “quête” du jardin. L’obsession par le jardin aboutit donc au mythe du paradis, endroit opposé au désert en matière de végétation, puisqu’il est constitué d’une flore abondante et variée, avec des arbres chargés en permanence de fruits mûrs. Nous en venons à l’élément subséquent de l’évocation du jardin dans le récit de l’enfance du narrateur, l’arbre.

### **La symbolique de l’arbre en rapport avec l’autobiographie**

A l’exemple du jardin paradisiaque parsemé d’arbres, l’œuvre de Meddeb fourmille de différentes variétés d’arbres. Qu’ils soient associés au jardin ou non, les arbres sont omniprésents dans le récit du narrateur de l’œuvre de Meddeb, elle-même arborescente puisque nous trouvons des ramifications entre toutes ses composantes. Comme nous l’avons fait dans le cas du jardin, nous recourrons à un tableau pour mieux rendre compte de l’apparition de l’arbre dans la narration des œuvres en question :

---

<sup>176</sup> SHAHROKH Meskoub, *Dialogue dans le jardin*, op. cit., p. 58.

<i>Talismano</i>	<i>Phantasia</i>	<i>Tombeau d'Ibn Arabi</i>	<i>La gazelle et l'enfant</i>	<i>Les 99 stations de Yale</i>	<i>Blanches traversées du passé</i>	<i>Aya dans les villes</i>	<i>Matière des oiseaux</i>
Arbre généalogique (p. 17)	<b>Araucaria</b> (pp. 84, 2)	<b>Araucaria</b> (stance XLIII)	« Haye répétant le même geste, en sens inverse) soleil, <b>arbre</b> , ombre. » (p. 23)	Mimosa (tercet 17)	[Cédrats (p. 13)]	Amandiers (p. 62)	Abricotiers (p. 68)
Conifère géant (p. 32)	Chêne (p. 24)	Arbre (stances I, VII, XIX, XXIII, XXX)		Arbre (tercets. 7,18, 20, 40, 51, 61)	Citronniers (p. 13)	<b>Araucaria</b> (pp. 16, 123, 124, 128)	Acacia (p. 69)
Citronniers (p. 41)	Cyprès (p. 22, 135)	Cyprès (stance XXIV)	« gazelle) Tu as deux ans ; où je vais, je t'emmène. / vers les <b>arbres fruitiers</b> je te conduis. » (p. 24)		Orangers (p. 13)	Arbres (pp. 96, 109, 110, 116, 87-88)	<b>Araucaria</b> (p. 55)
<b>Orangers</b> (p. 41)	Grenadiers (p. 7)	<b>Jujubier</b> (stance XXXII)		« La verdure des <b>arbres</b> console ses yeux / il abandonne la famille des guerriers / il quitte le monde de la poussière » (tercet 61)		Cyprès (pp.55, 116)	<b>Amandier</b> (p. 34)
Bigaradier (p. 41)	Ifs (p. 8)	Orangeriaie (stance XLIII)				<b>Figuier</b> (p. 62)	Arbre (pp. 18, 19, 20, 23, 24)
Mandarinier (p. 41)	<b>Orangers</b> (pp. 7, 8)	Saule (stance LXI)	« (gazelle) Des branches <b>d'arbres</b> , tu fais des bâtons, / les limant au bout, les redressant au milieu ; » (p. 27)			Grenadier (p. 124)	Bananiers (68, 69)
	Pins (p. 22)	« ...je dis au vent, va les rejoindre là où ils reposent, à l'ombre de <b>l'arbre</b> , qui n'est ni d'orient ni d'occident... » l'arbre aromate (stance XIX) <b>l'arbre</b> (XXIII)	« (Haye) Je prenais les <b>fruits</b> dont on ne mange / que les semences, telles les <b>noix</b> et les <b>châtaignes</b> , / ou des légumes encore verts ; je choisissais » (p. 46)			Mimosas (p. 110)	Chêne (p. 37)
	(p. 83*2) arbre (p. 24, 82, 36)					Noyer (p. 62)	Cyprès (p. 34)
						<b>Olivier</b> (p. 62, p. 124)	<b>Dattiers</b> (p. 68)
						Orangeriaie (p.55)	<b>Figuiers</b> (p. 65, 68)
						Palmiers (p.55)	Grenadiers (p. 68)
						Platane (p. 96, p. 104)	<b>Jujubier</b> (p. 65, 69)
						Peuplier (p. 62)	Mûrier (p. 69)
						Prunier (p. 62)	Palmiers (pp. 64, 65, 68, 69, 83)
						Tremble (p. 62)	Pêcher (p. 19)
							<b>Oliviers</b> (p. 68)
							Pin (pp. 24, 70)

Dans ce tableau, nous remarquons la faible présence de l'arbre dans *Blanches traversées du passé*, comme pour respecter la cohérence du fil conducteur du récit qui a pour thème, comme le titre de l'œuvre l'indique, la couleur blanche et toutes les métaphores qui en sont issues. Donc, pour ne pas rompre l'harmonie du blanc (neige, laine, pureté, etc.), l'élément arbre est cité deux fois explicitement (citronniers et orangers), et implicitement (?) suggéré à travers le cédrat, et aussi le jardin, (p. 13, 25, 37, 39).

D'autre part, dans *La gazelle et l'enfant* où on s'attend à trouver nombre d'arbres ou d'arbustes, étant donné que la scène se passe dans une île déserte, où un des éléments de survie est, on l'imagine bien, la cueillette des fruits comestibles. Curieusement, dans cette pièce de théâtre, contrairement aux autres œuvres, pas une seule fois, le nom d'un arbre n'apparaît, ni dans les didascalies, ni dans les dialogues des protagonistes (Haye, Acel, la gazelle). Il est fait mention de l'arbre en général (pp. 23, 27) et des fruits (p. 27). L'auteur laisse peut-être le loisir au lecteur de deviner de quels arbres il s'agit, en recoupant par exemple les indications sur les lieux, la présence de certaines espèces animales etc. Ainsi la présence de la gazelle pourrait supposer un type de végétation correspondant à cet animal. A part cela, le personnage évoque indirectement le nom de deux arbres en citant leurs fruits, « je prenais les fruits dont on ne mange / que les semences, telles les noix et les châtaignes... » (p. 24).

Nous faisons cette remarque pour dire que la présence de l'arbre dans les autres récits, ne tient pas de la simple description. Si c'était le cas, on aurait dû avoir beaucoup plus d'arbres dans *La gazelle et l'enfant*. Pour nous, l'apparition de l'arbre dans ces récits remplit d'autres fonctions dans le dispositif narratif, dont celle de rythmer la narration comme le verrons plus loin.

## **La "dialectique" de l'arbre et de l'errance**

### **Les arbres de l'enfance**

Comme nous avons pu le constater dans le tableau que nous avons établi, il y a toute sorte d'arbres parmi lesquels, l'oranger, l'olivier, le palmier, le séquoia, l'araucaria dans les poèmes et récits de Meddeb, dignes d'un inventaire d'agronomie.

Des arbres des régions désertiques (dattiers) côtoient, le temps du récit, ceux des régions tempérés ; une manière de signifier par le végétal, la double appartenance du narrateur, mais aussi ses multiples errances dans divers pays. Certains arbres reviennent plusieurs fois (parfois dans le même livre), c'est le cas de l'oranger, cité une fois dans *Talismano*, trois fois dans *Phantasia*, dans *Tombeau d'Ibn Arabi* ainsi que dans *Aya dans les villes* (à travers l'orangerie). Par cette itération de l'oranger, le narrateur veut suggérer qu'il s'agit d'un des arbres dont le souvenir est le plus vivace dans sa mémoire. Car en plus de l'image et de la couleur des feuilles, des fleurs et des fruits, il y a l'odeur, le parfum des oranges qui revient facilement à la mémoire olfactive de ce dernier, comme une sorte de variante de la madeleine de Proust. L'autre arbre qui revient dans plusieurs récits à la fois est l'araucaria, dans *Talismano* p. 32), *Phantasia* (pp. 83-84), dans *Tombeau d'Ibn Arabi* (strophe XLIII), dans *Aya dans les villes* (pp. 123-124, quatre occurrences + le titre) et dans *Matière des oiseaux* (p. 55). Cet arbre symbolise aux yeux du narrateur la maison natale, surtout dans *Aya dans les villes* où le chapitre intitulé « La maison de l'araucaria » consacre cet arbre comme "l'âme" de la maison familiale : « [...] l'araucaria géant et séculaire dont la hauteur dépasse la maison » dit de cet arbre le narrateur (p. 123).

L'araucaria est aussi présenté, dans *Matière des oiseaux* notamment, comme un arbre qui symbolise la protection, l'assurance :

« [...] des enfants qui avaient été abandonnés  
 au centre d'une place baroque  
 que couvre l'église espagnole  
 que préservent des araucarias  
 d'où pendent les doigts de fée qui chantent  
 en Afrique la lointaine Amérique [...] »<sup>177</sup>

D'autre part, au-delà de leur (omni) présence dans le récit en tant qu'aide-mémoire du narrateur, les arbres sont mis à contribution dans la structure même du récit. En effet, nous remarquons que par leur apparition, ils ponctuent la structure narrative du texte. A. El Elami a montré dans sa thèse que les trois apparitions de l'oranger sont liées aux trois temps du récit :

---

<sup>177</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op. cit., p. 55.

« La première apparition de l'oranger coïncide avec la première page du roman ("jardin d'oranger" p. 11<sup>178</sup>) ; la deuxième fois correspond, à quelques pages près, au milieu ("une branche d'oranger" p. 105) ; enfin la troisième précède de quelques pages seulement la fin du roman ("je passe une partie de la nuit à fixer le jardin de l'enfance, humant les fleurs d'orangers..." p. 208) »<sup>179</sup>

Nous nous inspirons de cette analyse pour faire une remarque semblable sur l'emplacement de l'araucaria dans le récit. En effet, dans *Phantasia*, l'arbre araucaria apparaît à la page 84 du roman qui est constitué de 172 pages (réed. Seuil, 2003). Donc, il est à quatre pages de l'exact milieu du roman. Et d'ailleurs le narrateur ne dit-il pas l' : « araucaria planté à la croisée des allées en pente, avenues dérisoires... » ? (p. 84) En substituant « la croisée des allées » à « la croisée des pages », l'on décrypte facilement la métaphore géométrique qui rapproche la rue du livre. Dans *Aya dans les villes*, la situation géométrique sur la place de l'araucaria devient plus explicite quand le narrateur dit : « L'araucaria axial autour duquel se distribuent les allées et les autres arbres... » (p. 124).

Donc, l'espace dans la maison familiale est réparti en fonction de l'araucaria qui demeure le centre. Il convient de souligner ainsi, la convergence entre la position centrale de l'arbre dans l'espace de la maison familiale et l'apparition de l'arbre au milieu du récit narratif. Ceci constitue une mise en abyme de la géométrie spatiale dans la "géométrie (structure) narrative". La perspective du narrateur est façonnée par la présence de l'arbre ; pour lui, ce sont les arbres qui permettent de délimiter et d'organiser l'espace. Ainsi, nous relevons plusieurs occurrences de ce lien entre l'arbre et la géométrie de l'espace. Dans *Aya dans les villes* le narrateur dit :

« Le corps se laisse happer par la pente, marchant sur la chaussée, à contre-courant des voitures qui roulent à sens unique, essayant d'éviter l'obstruction de la perspective par les arbres plus grands, à l'ombre porteuse, quand même ils seraient frères pour des platanes »<sup>180</sup>

Nous retrouvons l'association structure spatiale/répartition des arbres de manière plus affirmée dans ces vers de *Matière des oiseaux* :

<sup>178</sup> Nous signalons qu'A. El Elami a travaillé sur la première édition de *Phantasia* (Sindbad, 1986).

<sup>179</sup> EL ELAMI Abdellatif, *Écriture et métalangage chez Abdelwahab Meddeb*, op. cit., p. 339.

<sup>180</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 96.

« A chaque rue son arbre  
l'ignorance des noms  
pare les ombre de chiffres  
nous confondons les frondaisons  
avec la magie du nombre. »<sup>181</sup> (p. 18)

« [...] l'allée est chantée par les cierges : qui brûlent sur des croix : derrière la contorsion des arbres » (p. 20),

« les sentiers escarpés parmi les arbres  
et les broussailles des clairières » (p. 23)

Un autre arbre dont la présence requiert une signification symbolique qui mérite d'être élucidée est l'olivier. Nous signalons que cet arbre est cité explicitement dans différents récits, mais aussi indirectement chaque fois que le narrateur parle de la mosquée Zitouna, *zeytoun* signifiant en arabe l'olivier. L'appellation « la Sainte Olive » par laquelle le narrateur de *Phantasia* désigne cette mosquée à la page 81 du roman, joue sur cette traduction. Donc chaque apparition de la mosquée Zitouna « la mosquée de l'olivier » nous renvoie l'image de l'olivier.

L'olivier symbolise aussi, à travers la connotation de la mosquée Zitouna, la ville natale de Meddeb, Tunis, car cette mosquée est un des hauts lieux de l'islam sunnite, mais surtout un monument qui intéresse l'amoureux de l'architecture et de l'art qu'est Meddeb. En effet, cet édifice est le sanctuaire le plus ancien et le plus vaste de Tunis (75 mètres de long sur 60 mètres de large), imposant avec ses 184 colonnes antiques, provenant essentiellement de Carthage. Dans le récit rapportant son retour à Tunis, le narrateur de *Phantasia* fait allusion ces détails architecturo-historiques en ces termes :

« Me détournant de la décevante modernité, dit celui-ci, que partagent mes concitoyens, je vais me promener en solitaire entre les quatre collines de Carthage, site qui dut être à l'abandon, à l'époque où il fut utilisé comme fabrique et carrière pour entretenir le chantier de la Zitouna. »<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op. cit., p. 18

<sup>182</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 169-170.



Autre importance, Zitouna est la deuxième mosquée construite en Ifriqiya et la deuxième plus grande mosquée de Tunisie après la Grande mosquée de Kairouan. Donc, c'est aussi l'importance architecturale et historique de ce monument qu'il faut avoir à l'esprit derrière la récurrence de Zitouna. En plus de Carthage d'où proviennent les colonnes de la mosquée, l'on ne saurait oublier la légende qui veut que le tombeau de Sainte Olive<sup>183</sup> se trouvât à l'endroit de la mosquée Zitouna. Meddeb, féru d'histoire, fait allusion à cette légende par le biais d'une subtile traduction de la mosquée Zitouna, sans donner d'autres détails au lecteur qui ignore cette légende. L'auteur fait dire au narrateur de *Phantasia* qui parle de son grand-père :

« De retour à Tunis, il avait cédé sa fortune à ses frères, à l'exception d'une modeste échoppe, mitoyenne de la mosquée Zitouna, Sainte-Olive, où il prononçait leçon sur la lecture du Coran, d'après les variantes admises. Patron de la confrérie, il alliait la science à l'expérience. Telle est la légende qui édifie l'hagiographie de mon grand-père »<sup>184</sup>

Dans ce passage, le lecteur innocent prendrait « Sainte-Olive » pour une simple traduction de « la mosquée Zitouna », mais le lecteur qui connaît la légende relative à la Sainte martyre, s'aperçoit que le narrateur joue sur les deux registres, c'est-à-dire la traduction et l'allusion à la légende de la Sainte.

Enfin, l'évocation de l'olivier à travers la Zitouna fait aussi référence à la famille paternelle du narrateur, en l'occurrence son père et son grand-père qui sont tous deux des théologiens issus de cette institution dans laquelle son grand-père « prononçait les leçons... ». Quand au père, c'est dans *Talismano* que le narrateur parle de sa fonction dans cette mosquée :

---

<sup>183</sup> **Sainte Olive** est une sainte martyre dont le jour de fête est fixé au 5 mars. Elle était, selon la légende, la séduisante fille d'un aristocrate sicilien. À l'âge de treize ans, elle fut enlevée par des musulmans et réduite en esclavage à Tunis. Impressionnés par sa vertu et sa beauté, ses ravisseurs lui accordèrent le droit de vivre en ermite dans une caverne. Après avoir commencé à opérer des guérisons miraculeuses sur les malades de la région, Olivia entraîna la conversion de nombreux musulmans à la foi chrétienne. Elle fut en conséquence emprisonnée et torturée. On la condamna à mourir sur le bûcher : toutefois, les flammes refusant de la toucher, ses bourreaux se résolurent finalement à la décapiter. Sainte Olive est aujourd'hui l'une des quatre saintes patronnes secondaires de la ville de Palerme.

<sup>184</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 81.

« La Zitouna [...] tel père a enseigné en cette profitable mosquée : ses paroles de maître, savant parfait du hadîth et des sources du droit ont percuté, maudit satan contre les chapiteaux polythéistes et associationnistes réutilisés au nom de la foi. Père érudit honnête combien modeste de transmettre sans prétention l'exactitude de son savoir [...] »<sup>185</sup>

Ce père « théologien fils de théologien » (*Phantasia*, p. 81) est rappelé au souvenir du narrataire chaque fois que ce dernier mentionne la mosquée Zitouna dans son récit.

Donc, l'arbre devient le lien entre le narrateur et sa famille à travers le souvenir de la maison natale et celui du lieu où ont exercé son père et son grand-père. Voilà, une lecture de la présence de cet arbre qui se trouve être aussi un des arbres mentionnées dans le Coran.

Enfin, parmi les autres arbres, nous retenons le palmier, cité dans *Aya dans la ville*, et dans *Matière des oiseaux* (neuf fois) avec à la page 68, l'occurrence « dattier ». C'est un arbre emblématique du désert où il fournit abris et nourriture aux bédouins dans cet environnement hostile. L'auteur évoque les bienfaits du dattier dans *Matière des oiseaux* :

« Bananiers abricotiers oliviers figuiers palmiers  
Divers fouiller la classe des dattiers degla offerte  
Aux jeunes filles thirmlâya jimli remède  
Pour l'Européen convalescent iftimi babûjou  
De sa propre main cueillir pour soi du 'ammari  
En manger des frais matin entre le rèche et la soie »<sup>186</sup>

Le palmier est aussi un arbre symbole dans les récits bibliques et coraniques puisque c'est sous son ombre que Marie, enceinte de Jésus, se réfugia et survécut. Nous verrons par la suite que le palmier recouvre aussi des connotations soufies dans l'écriture de Meddeb.

Le rappel de cet épisode coranique nous permet de relever une autre remarque sur la présence de ces arbres dans l'œuvre de Meddeb en rapport avec les résonances biographiques. En effet, une partie de ces arbres que nous avons

<sup>185</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 104.

<sup>186</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op. cit., p.68.

répertoriés, en particulier ceux qui sont repris plusieurs fois dans un même récit ou ceux apparaissant dans plusieurs récits à la fois, sont des arbres qu'on retrouve dans le Coran. Ainsi, ces arbres font partie des réminiscences des cours coraniques appris par le narrateur dans son enfance.

### Les arbres coraniques

Parmi les arbres présents dans les récits des œuvres de Meddeb et dans le récit coraniques en même temps, il y a notamment le cas de l'olivier (*zaytûn*) : « et un arbre (l'olivier) issu du Mont Sinaï : on en récolte l'onguent et un fameux condiment pour les montagnes. »<sup>187</sup>, du Figuier (*tîn*) qui a donné son nom à la sourate *xcv*, et associés d'ailleurs dans un verset de cette sourate à l'olivier (*zaytoun*) :

« Par le (Mont des) Figuier[s] et [des] Olivier[s] !  
Par le mont Sinaï !  
Et cette ville sûre ! »<sup>188</sup>

Enfin le jujubier évoqué seul, ou dans l'expression « jujubier de la fin », notamment dans *Tombeau d'Ibn Arabi* : « ...mon corps est coupé, d'aval en amont, je me laisse guidé, par **le jujubier de la fin**... » (Stance xxxii) et dans *Matière des oiseaux* : « Serait-ce **le jujubier de la fin** épuisé par la vision » (p. 69). Or, le jujubier est un arbuste mentionné dans la sourate *L'étoile*, qui correspond à la sourate *LIII* :

« Le cœur n'a pas menti sur ce qu'il a vu C ? IT.  
le chicanerez-vous sur ce qu'il voit ?  
Or il l'avait vu en une autre rencontre  
près du jujubier de la limite<sup>189</sup>  
où se trouve le jardin du refuge  
quand couvrait le jujubier qui le couvrait »<sup>190</sup>

<sup>187</sup> *Le Coran*, XXIII, *op. cit.*, p. 362.

<sup>188</sup> *Le Coran (al-Qor'ân)*, traduit de l'arabe par Régis Blachère, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, *xcv*, 1-3, p. 656.

<sup>189</sup> L'expression *sidrati al-mountaha* dans le verset 14 de cette sourate, est traduite selon les auteurs par « jujubier de la limite », ou « Lotus du terme suprême ».

<sup>190</sup> *Le Coran*, *op. cit.*, LIII, 11-16, p. 575.

D'autre part, nous voyons que « le jujubier de la fin » est repris tel quel du Coran, sans aucune modification, ce qui témoigne de l'intention manifeste du narrateur d'afficher l'intertextualité coranique. De par cette évocation coranique, cet arbuste occupe une place de choix dans la mystique musulmane puisqu'il représente une sorte d'écran derrière lequel se trouve la réalité divine. A ce propos, Malek Chebel écrit dans son *Dictionnaire des symboles musulmans* :

« Le symbolisme mystique du "Jujubier de la Limite" ou "Lotus du Terme Suprême" pourrait être le Septième Ciel, point ultime au-delà duquel la manifestation divine cesse d'être une simple manifestation pour devenir Réalité. C'est notamment le lieu, dit la tradition, où l'ange Gabriel, qui accompagnait le Prophète dans son ascension (*mi'râj*), se sépara de lui. »<sup>191</sup>

Donc l'omniprésence de ces arbres "coraniques" est aussi à situer dans une intertextualité coranique. D'ailleurs, dans *Matière des oiseaux*, l'auteur ne cache pas la référence coranique puisqu'il parle clairement d'« arbres du Coran »

« Roselin dit derghâl picorant sur une faille  
Elle aussi rose que crève le jujubier à flanc  
De cascade où se brise l'eau qui casse le roc  
Palmier croisant deux autres **arbres du Coran** »<sup>192</sup>

Dans le récit coranique, l'arbre apparaît comme un élément important dans la vie de l'homme, eu égard au mythe du paradis comme antithèse du désert. Cependant, avant de voir cette importance de l'arbre dans le contexte coranique, il faut rappeler que, bien avant la prédication de l'islam, et dans toute sorte d'environnement, l'arbre a toujours compté dans la vie de l'homme. Ainsi, avant d'entrer en profondeur dans l'analyse de l'arbre dans le récit du narrateur, voyons le rôle et la métaphore de l'arbre en générale, et dans l'islam et le soufisme en particulier.

### Le "lien" entre l'arbre et l'homme

<sup>191</sup> CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystiques et civilisations*, Paris, Albin Michel, p. 230.

<sup>192</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op. cit., p.65.

Quand on regarde l'histoire de l'homme, l'arbre a toujours été un élément vital pour sa vie. L'arbre permet à l'homme de combler ses différents besoins qu'ils soient alimentaires, sanitaires (pharmacopée à base de plantes), architecturaux, ou encore écologiques : 1- grâce à leurs racines les arbres, participent à la consolidation du sol et luttent de ce fait contre les érosions et la désertification.

2- Par la chaleur qu'ils dégagent, les arbres, participent au cycle de formation des nuages, prélude à la tombée de la pluie, ainsi, ce sont des vrais agents de lutte contre la sécheresse.

3- Par le biais de la photosynthèse, les arbres constituent des vrais poumons de la nature, puisqu'ils absorbent le gaz carbonique contenu dans la nature et rejettent l'oxygène.

De ces quelques exemples, nous retenons que l'arbre a toujours occupé une place très importante (les écologistes le disent de plus en plus) pour l'homme. En tout cas le constat dressé par Francis Hallé, un des grands spécialistes de l'arbre, va dans le même sens :

« Depuis l'aube de l'humanité, dit-il, les hommes ont développé des véritables "civilisations de l'arbre", civilisation du palmier, du bambou, au cœur desquelles ils utilisent toutes les ressources imaginables de l'arbre, que ce soit pour l'ameublement, l'architecture, la nourriture, la construction des bateaux, les crèmes cosmétiques, etc. sans oublier toutes les médecines élaborées à partir de racines, d'écorces, de feuilles...aujourd'hui, les firmes pharmaceutiques oublient que 80 % de nos médicaments proviennent des plantes ». <sup>193</sup>

Le récit fondateur de l'islam, n'échappe pas à cette emprise de l'arbre, et ce, d'autant plus que cette religion est née dans un environnement très peu fourni en matière d'arbres. Il n'est donc guère étonnant que l'islam, par effet de sublimation, situe l'arbre au centre de la vie. En effet, dans la cosmogonie islamique, on trouve parmi les premiers éléments créés par Dieu, des appendices de l'arbre. Selon Ibn 'Arabi, le calame est la première chose créée par Dieu pour écrire ses commandements sur la Table :

---

<sup>193</sup> HALLÉ Francis, « l'arbre cet inconnu », entretien avec Frédéric Joigot et Patrick Deval, *Le Monde* 2, n° 101, du 21 au 27 janvier 2006, pp. 22-23

« On rapporte que la première réalité qu'Allah créa fut le Calame. Il regarda vers Lui d'un regard fait de crainte révérencielle. Sa longueur est celle qui s'étend entre le Ciel et la Terre. Il se fendit en deux moitiés. Allah lui dit : "Ecris". "Et qu'écris-je ?" répondit-il, "Ecris Au Nom d'Allâh, le Tout-Miséricordieux, le Très-Miséricordieux." Allah ajouta : "Fais couler ce qui doit être jusqu'au jour de la résurrection" (*in qiçaç al-anbiyâ*) »<sup>194</sup>

En se référant à cette même cosmogonie, l'on peut observer que l'homme doit sa présence sur terre à un arbre, en l'occurrence le pommier. C'est parce qu'ils avaient enfreint la loi de Dieu, en croquant la pomme notamment, qu'Adam et Eve ont été chassés du paradis. Une variante du péché originel biblique. Dans l'œuvre de Meddeb, nous trouvons une allusion à cette histoire de la pomme dans *Les 99 stations de Yale*, au tercet 68 :

« Il l'aura vue tomber dans l'abîme  
la pomme rouge qui ravive le pêché  
le rayon à l'arrière de la forêt »

Or cette éviction du couple Adam/Eve du paradis était en quelque sorte nécessaire pour que survienne leur descendance, car le paradis étant dans sa conception coranique « pur », Adam et Eve n'auraient pas pu y concevoir d'enfant puisque la semence nécessaire à la constitution du fœtus est une « souillure ». Donc, on voit là, indirectement, le rapport entre l'arbre et l'existence sur terre de l'être humain coranique. À partir de là, la métaphore de l'arbre comme lien entre le ciel (la cime) et la terre (à travers les racines) prend tout son sens. Dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, dès la première stance, on voit l'arbre côtoyer le ciel : « ...que de lunes jetées dans les puits, que de soleils sortis de l'oubli, **l'arbre touche le ciel**, et l'étincelle s'écrit étoile, les éclairs tapis dans les ténèbres. » (*Tombeau d'ibn Arabi*, stance 1). Mais c'est dans *Phantasia* qu'on trouve une référence explicite quant à la nature de l'arbre comme lien entre le ciel et la terre, entre le haut et le bas :

« C'est l'hiver. Les arbres sont nus. Les branches moirées tendent vers le ciel leur douleur. Ainsi découvert, le règne végétal rend visible l'analogie du bas et du haut.

---

<sup>194</sup> IBN 'ARABI, *L'arbre du Monde (Shajarat al-Kawn)*, introduction, traduction et notes par Maurice Gloton, Paris, Les deux océans, 1990, p. 127.

Les branches sont des racines qui respirent à l'air. Entre le haut et le bas, le tronc est un escalier qui lie les étages du ciel et de la terre »<sup>195</sup>

Ce symbolisme de l'arbre, trouve des échos dans le Coran où on peut lire dans la sourate XIV : « [...] Ainsi d'un arbre dont la racine est ferme et la ramure dans le ciel. »<sup>196</sup>

### **De l'arbre comme lien entre "le haut" et "le bas"**

L'arbre intéresse les soufis du point de vue de son symbolisme en tant qu'élément intermédiaire entre le ciel et la terre. C'est en ce sens que l'un des maîtres soufis, Ibn 'Arabi, écrit un ouvrage dans lequel il analyse la place de l'arbre (symbole de Mahomet) et ses métaphores dans le soufisme en particulier, *L'arbre du Monde (Shajarat al-Kawn)*.

Si on revient au récit coranique, on remarque que l'arbre apparaît à plusieurs reprises comme élément essentiel dans la vie des hommes, comme peuvent l'attester ces versets :

« C'est Lui qui pour vous loge du feu dans des fragments de l'arbre vert, et voici que vous en tirez flamme... »<sup>197</sup>,

« - Lui qui créa les cieux et la terre, et fait pour vous descendre une eau du ciel, dont Nous faisons pousser des vergers merveilleux, quand il n'était pas en votre pouvoir d'y faire pousser des arbres »<sup>198</sup>

Enfin, signalons que l'arbre intervient comme adjuvant dans la vie de beaucoup de personnages coraniques dont on peut citer deux exemples : Marie, calomniée et rejetée alors qu'elle est enceinte de Jésus, va se réfugier sous un palmier qui lui procure ombrage et nourriture. Elle fut ainsi sauvée de la mort grâce à l'arbre qui l'a préservée de la faim et de l'insolation.

« Elle le conçut et s'isola avec lui en un lieu lointain / les douleurs la firent s'adosser au fût d'un palmier ; elle dit : "Qu'avant cela ne suis-je morte , et ne suis-

---

<sup>195</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 24.

<sup>196</sup> *Le Coran, op. cit.*, XIV, 24, p. 266.

<sup>197</sup> *Le Coran, ibid.*, XXXVI, 80, pp. 476-477.

<sup>198</sup> *Le Coran, ibid.*, XXVII, 60, p. 408.

je oubliable oubliée !” / il l’appela alors de sous elle : “N’aie chagrin. Le Seigneur a une gloire / secoue vers toi ce fût de palmier, pour en faire pleuvoir des dattes mûres toutes cueillies / mange et bois, rend à ton œil la fraîcheur .Au premier humain que tu verras, dis, “J’ai fait vœu au Tout miséricorde de jeûner. Je ne parlerai ce jour à personne »<sup>199</sup>

Dans un autre registre, Dieu apparaît à Moïse, sous la forme d’un buisson ardent :

« Quand Moïse eut accompli le terme et s’en fut allé avec sa famille, il distingua un feu sur le versant du Mont. Il dit aux siens : “Faites halte. Je distingue un feu. J’espère vous en rapporter quelque information ou un brandon en flamme”  
Arrivé là-bas : “Moïse ! Je suis Dieu, Seigneur des univers... »<sup>200</sup>

### **L’arbre et ses symboles dans les autres croyances**

Le symbolisme de l’arbre existe dans d’autres religions ; le christianisme où la présence de l’arbre est semblable à celle existant dans le Coran, avec on imagine la connotation que prend le palmier qui a permis de sauver Marie. Mais c’est dans le bouddhisme que la présence de l’arbre occupe une place centrale dans le mythe fondateur de la croyance. En effet, c’est sous un figuier que le Bouddha a atteint l’illumination, d’où la vénération vouée par les bouddhistes à cet arbre. L’autre végétal qui jouit d’une grande admiration dans le bouddhisme est le lotus :

« Omniprésent dans les représentations bouddhiques, note Levenson, la fleur de lotus semble indissociable des divinités qui peuplent ce monde où, étroitement mêlées, ombres et lumières n’en finissent pas de jouer au cache-cache sur l’Octuple du Sentier de l’Eveil »<sup>201</sup>

Le lotus, est associé à un symbolisme mystique d’après Tatiana et Mirabai Blau :

« Le lotus symbolise le chemin qui permet de sortir de l’ignorance et de parvenir à la connaissance. Dans le monde bouddhique, il représente la quintessence du symbole de la pureté. [...] cela tient au fait qu’il est le motif idéal pour représenter

---

<sup>199</sup> *Le Coran, ibid.*, XIX, 22-26, pp. 322.

<sup>200</sup> *Le Coran, ibid.*, XXVIII, 29-30, pp. 415.

<sup>201</sup> LEVENSON Claude B., *Les symboles du bouddhisme tibétain*, préface du Dalai-Lama, Paris, Éditions Assoulines, 1999, p. 124.



l'illumination : tandis que ses racines sont encore dans le vase, qui correspond à l'aspiration humaine, ses feuilles et ses fleurs se tournent vers le soleil, c'est-à-dire vers l'illumination. »<sup>202</sup>

Cette référence à la mystique, va nous permettre d'enchaîner sur l'importance de l'arbre dans le soufisme et de voir par la suite la résonance de cette importance dans la présence récurrente de l'arbre dans les récits de Meddeb.

### **L'arbre dans le soufisme d'Ibn 'Arabi**

L'arbre intéresse les mystiques qui voient en lui, nous l'avons dit, le lien entre le haut et le bas. L'arbre peut aussi être une sorte de parabole du *zahir* (visible) et du *batin* (invisible) chers aux soufis, en ce sens qu'il a une partie visible (le tronc) et une autre invisible (la racine) qui peut dans certains cas être plus grande que la partie visible. Ainsi, l'arbre reste-t-il un être mystérieux, comme l'affirme F. Hallé :

« Un arbre est une créature à moitié invisible, et en cela extraordinaire et mystérieuse. Sa partie enterrée est souvent aussi grande que sa partie visible, les racines pouvant même se développer plus que la frondaison. Les petits jujubiers de Libye, qui mesurent 2 m de haut, possèdent des racines verticales de quelque 60 m de long. Cela fait un arbre de 62 m. »<sup>203</sup>

Il n'est donc pas étonnant que les mystiques, qui aiment l'ésotérisme, attachent une importance particulière à l'arbre. C'est ainsi que le soufi andalou Ibn 'Arabi s'est appuyé sur l'arbre pour parler du prophète Mahomet.

Il nous paraît important de nous attarder sur les analyses faites par Ibn 'Arabi au sujet de l'arbre et de son symbole, afin de faire le parallèle entre la présence du jardin et de l'arbre dans les récits meddébiens. Dans son livre *L'arbre du monde*, Ibn 'Arabi, recense tous les arbres mentionnés dans le Coran, non sans réserver plusieurs pages explicatives à chacun d'entre eux. Il évoque aussi bien les arbres du paradis que ceux de l'enfer. Nous nous limitons à citer quelques uns d'entre eux que nous retrouvons dans les écrits de Meddeb.

---

<sup>202</sup> BLAU Tatiana & Mirabai, *Symboles bouddhiste*, traduit de l'allemand par C. Muguet, Paris, Éditions Guy Trédaniel, 1999, p. 177.

<sup>203</sup> HALLÉ Francis, « L'arbre cet inconnu », *op. cit.*, p. 21.

### L'arbre, "cousin" de l'homme

Dans le paradis, le lieu par excellence de l'arbre, le plus important des arbres est celui nommé Tûbâ (se prononce *touba*), mentionné dans le Coran dans les versets suivants, de façon implicite, mais que les exégètes mystiques ont assimilé à l'arbre Tûbâ : « le jardin paradisiaque est le jardin où évoluent les Compagnons de la Droite sur le versant de la montagne prospère en rapport avec l'Arbre béni et parfumé agréablement (du nom de Tûbâ). » (*Le Coran* XIV, 24). Dans un autre passage, nous voyons le mot Tûbâ apparaître, dans la sourate *Le Tonnerre* :

« ...ceux qui croient, effectuent les œuvres salutaires :  
- bonheur pour (Tûbâ lahum) eux et splendide retour. »<sup>204</sup>

Ibn 'Arabi, attache une importance particulière à l'arbre Tûbâ car selon lui, il a été planté par Dieu lui même. Il décrit ainsi cet arbre :

« Le Vrai planta l'Arbre Tûbâ de Sa Main dans le Jardin paradisiaque du Séjour immortel appelé Eden (*'adn*) l'étendit à tel point que ses branches atteignirent le faite de l'enceinte du Paradis d'Eden. Il en fit un lieu d'ombrage pour tous les autres Paradis. Aucun fruit ne s'y trouve sans que de son enveloppe n'apparaissent les ornements et les manteaux dont sont revêtus les hôtes du Paradis pour en constituer la parure et en augmenter la beauté et la splendeur que comporte en l'espèce l'enveloppe des fleurs (*akmâm*) des arbres implantés dans les Jardins paradisiaques [...] »<sup>205</sup>

L'arbre Tûbâ est, donc, l'ancêtre originel de tous les arbres. Le statut inaugural de cet arbre, permet à Ibn 'Arabi d'établir un parallèle entre Tûbâ (ancêtre de l'arbre) et Adam (ancêtre de l'homme) :

« Sache que l'Arbre Tûbâ est aux autres arbres du Paradis comme Adam par rapport à ses descendants qui furent engendrés à partir de lui. [...] Allâh planta l'Arbre Tûbâ Sa propre Main, le façonna harmonieusement et insuffla en lui de Son Esprit. C'est de la même manière qu'Allâh insuffla à Marie de Son Esprit de telle sorte que Jésus put vivifier les morts et guérir l'aveugle et le lépreux [...] Il anoblit

<sup>204</sup> *Le Coran, op. cit.*, XIII, 29, p. 266.

<sup>205</sup> IBN 'ARABI, *L'arbre du Monde (Shajarat al-Kawn)*, *op. cit.*, pp. 131-132.

Adam de Ses deux Mains (droites), lui insuffla l'Esprit et le constitua héritier de la Science des noms. »<sup>206</sup>

L'arbre Tûbâ, par bien des égards, présente des similitudes quant aux normes créaturelles, avec l'ancêtre de l'homme, Adam. Pour Ibn 'Arabi, le rapport entre l'arbre et l'homme va au-delà de la similitude créationnelle, il s'agit d'un rapport "charnel".

« Pourtant, cet Arbre Tûbâ n'est pas sans rapport avec le palmier (*nakhla*) ni avec la substance paradisiaque ou Terre primordiale dont fut produit Adam quand il était dans le Jardin dans l'indistinction androgynique avant la sortie du Paradis et la chute subséquente. »<sup>207</sup>

Ainsi, le lien entre l'homme et l'arbre ne se limite pas au symbole, il s'agit d'un lien organique qui va se réaliser dans la création du palmier. En effet, on revient au palmier, dont on comprend après cette citation, que son apparition avec Marie dans le récit coranique n'est pas fortuite. S'agissant du palmier donc, Maurice Gloton note :

« Ibn 'Arabî, donne des précisions fort intéressantes sur le Palmier et la Terre créée du surplus du levain de l'argile d'Adam et qui est dénommée Terre de la Réalité essentielle (*ard al-haqîqa*). "Sache-le ! quand Allâh eut déterminé la norme créaturelle d'Adam, lui qui fut la première forme corporelle humaine et, quand Il eut fait de lui le principe des autres formes corporelles humaines, un surplus du levain de l'argile qui le constituait subsista. De cet excédent, Allâh créa le Palmier qui fut ainsi la sœur d'Adam - sur lui la Paix - et comme une tante paternelle pour nous. La Tradition religieuse désigne par ce terme le palmier et l'assimile au Fidèle. »<sup>208</sup>

Cette analyse s'appuie en partie sur une tradition du Prophète recensée dans les recueils de Abû Ya'lâ et de Abû Nu'aym, selon laquelle le Prophète a dit :

« Honorez votre tante le palmier (nom féminin en arabe) car il a été créé du surplus de l'argile dont a constitué votre père Adam. Parmi les arbres, aucun n'est plus honoré d'Allah que celui sous lequel Marie fille d'Imrân a enfanté Jésus (*Coran*

---

<sup>206</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 131.

<sup>207</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 132.

<sup>208</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 133.

XIX, 23 à 25). Nourrissez vos femmes qui viennent d'accoucher, de dattes fraîches et, si on n'en trouve point, de dattes sèches. »<sup>209</sup>

On retrouve cette analogie entre l'homme et l'arbre, en particulier le palmier, dans l'œuvre de Meddeb, où l'intertextualité avec Ibn 'Arabi est revendiquée. Dans *Matière des oiseaux*, le poète fait référence à maintes reprises, à ce lien "organique" entre l'arbre et l'homme. Mais il faut être très vigilant pour repérer ce rapport dans ces vers par exemple :

« Une olive et une datte  
qu'abrite l'assiette du nombril  
pour nourrir l'oiseau des cyprès  
qui boit l'eau de pluie que retient  
l'empreinte des quatre fers »<sup>210</sup>

D'abord, nous avons les fruits des arbres cités dans le Coran : l'olivier, et le palmier (cousin originel de l'homme). Le subtil lien entre l'humain et le végétal est à voir dans la forme des noyaux (ou de la graine) de l'olive et de la datte, et celle du nombril humain. En effet, quand on regarde de près, la forme de graine de l'olive et surtout celle de la datte, on voit une certaine ressemblance avec la forme du nombril humain. L'analogie entre ces trois éléments n'est pas que d'ordre physique, elle concerne aussi leur nature. Les graines, sont à la base de l'arbre, c'est d'elle que tout part. de même, le nombril humain, appelé « ombilic » en anatomie, est la cicatrice laissée par la section du cordon ombilical, donc, c'est le symbole de la source de vie de l'enfant avant sa naissance, car c'est par lui que transite la nourriture provenant de la mère. Ainsi, la graine et le nombril sont des éléments essentiels pour l'arbre et l'homme. En associant les mots olive, datte et nombril (Une olive et une datte / qu'abrite l'assiette du nombril) dans deux vers qui, à première vue paraissent banals, Meddeb veut faire ressortir ce vieux lien entre l'arbre et l'homme, démontré entre autre par Ibn 'Arabi.

Dans un autre passage du recueil de poèmes, le rapport entre l'homme et l'arbre devient explicite au regard de ces vers :

---

<sup>209</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 132.

<sup>210</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, *op. cit.*, p. 34.

« Figures de cire défilé de monstres  
qui célèbre l'ère sauvage  
quelque chose de l'arbre reste  
dans le cœur des humains »<sup>211</sup>

Ainsi, l'auteur n'hésite pas à comparer l'arbre et la femme en faisant une analogie entre les seins et les fruits de l'arbre : « Une nubile d'Afrique aux seins fermes comme deux pommes vertes » (*Matière des oiseaux*, pp. 87-88), ou encore les lianes et la chevelure humaine :

« Des racines sans parcourir l'échelle du tronc  
Porteurs de gerbes rouges vertes jaunes  
Chevelures de martiennes viragos ou démons  
Dattes vertes élégantes longues fines charnues  
Lèvres de négresse extraterrestre maraudant »<sup>212</sup>

Le rapprochement entre l'arbre et l'homme va jusqu'à l'anthropomorphisme dans *Les 99 stations de Yale* :

« Le chemin qui y mène est étroit  
Aya est au centre du cercle enflammé  
seul y entre qui entend l'arbre parler »<sup>213</sup>

### Lien organique entre l'arbre et l'homme

Le lien "organique" et "charnel" entre l'arbre et l'homme expliqué par Ibn 'Arabi est transposée dans l'œuvre de Meddeb à travers le rapprochement du sexe féminin et de l'arbre. En effet, dans différents passages, nous avons noté que le narrateur cherche à établir le lien entre l'homme (entendu comme espèce, c'est-à-dire être humain) et l'arbre en associant l'organe féminin à l'arbre. Ce rapprochement entre le végétal et l'organe matriciel humain a pour but de renforcer justement ce lien presque sanguin entre les deux êtres. Ainsi, nous avons des extraits de trois œuvres différentes de Meddeb dans lesquelles il est question de ce rapprochement.

---

<sup>211</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, *ibid.*, p. 24

<sup>212</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, pp. 68-69.

<sup>213</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale*, *op. cit.*, tercet 40.

Commençons par le premier roman de Meddeb, *Talismano*, dans lequel le narrateur décrit une vieille pratique funéraire nubienne où l'intention du rapprochement homme/arbre est visible :

« Ou telle autre pratique des Nubiens qui plantent par vagin mort une branche de palme : sous le linceul, la femme paraît d'abord maîtresse d'un phallus bien plus volumineux que celui de l'homme : n'est-ce pas rémanence pharaonique qu'inspire Isis fabriquant le sexe potiche à greffer sur Osiris défait du sien par voracité nilotique ? A femme phallus, donc castration. [...]. Et ce sont les envahissements arborescents d'Osiris végétant - parsemé de pousses sauf au seul endroit de la restitution sexuelle - qui glissent branche unique à désigner le sexe de la femme, cadavre à approfondir, terre à arroser. »<sup>214</sup>

Dans *Aya dans les villes*, le narrateur rapportant ses souvenirs d'enfance, se rappelle que sa découverte du sexe féminin avait un lien avec l'arbre ;

« [...] depuis le commencement, et au contact de ce tronc massif et régulier, dit le narrateur, j'avais pressenti la mutation du végétal vers le minéral, une des opérations énigmatiques de la nature qui s'étaient révélées à moi, à la découverte du sexe de la bonne de vingt ans juchée sur un tonneau et maintenant entre ses cuisses une branche d'olivier conservant quelques unes de ses luisantes feuilles d'argent, bonne avec laquelle je restais des soirées d'hiver enfermé dans la chambre des parents [...] »<sup>215</sup>

La bonne est montée sur le tonneau afin de cueillir une grenade, et en même temps, elle tient entre ses cuisses une branche d'olivier. C'est parce qu'elle a voulu cueillir le fruit du grenadier qu'elle est montée sur le tonneau, et ce faisant, elle a donné l'occasion à l'enfant de voir son sexe. Donc il y a un lien de cause à effet dont le nœud est l'arbre (grenadier) à travers la quête du fruit. On peut aussi penser dans cette séquence très visuelle du récit, au rapprochement entre la grenade et le sexe de la bonne par le biais de la couleur. Enfin, la branche d'olivier entre les cuisses fait penser à la branche de palme que les Nubiens plantaient dans l'entre-cuisse du cadavre.

---

<sup>214</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 20.

<sup>215</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., pp. 123-124

Ainsi, le souvenir du narrateur de cette première image du sexe féminin est étroitement lié à l'arbre, ce que confirme ce passage de *Talismano* : « Et que dire de l'analogie du sexe et de l'arbre, la palme, enivrante sève, résine qui fermente et dont le contact lingual emporte le lit d'éros, ardeurs empressées à fuir la chaleur saharienne par immersion, sueur et cire de tels corps métissés... »<sup>216</sup>

L'évocation de l'analogie entre l'arbre et l'homme est faite dans ces œuvres en rapport avec le sexe féminin (organe procréateur) afin d'insister sur le lien biologique entre ces deux êtres. Selon l'analyse d'Ibn 'Arabi, l'homme et l'arbre, sont (à travers le lien entre Adam et le palmier) unis par "le lien de la terre" essentielle. En faisant le rapprochement entre le macrocosme (monde) et le microcosme humain, Ibn 'Arabi va situer l'analogie entre l'arbre et l'homme sur le plan physiologique. En effet, Ibn 'Arabi compare les liquides contenus dans le corps humain (sang, salive, larme...) aux liquides de l'arbre :

« C'est dans cet endroit de l'arbre que l'on trouve des mers gonflées avec ou sans marées, douces ou saumâtres. Elles ont une analogie avec ce qui se passe dans le corps : sang qui circule sous pression dans les veines et qui s'écoule dans les artères réparties dans tout le corps, goûts variés dont certains sont suaves telle la salive qui permet d'apprécier aliments et boissons et d'autres salées comme les larmes qui protègent le blanc de l'œil et d'autres amers tel le cérumen qui empêche différents insectes comme les mouches de pénétrer dans l'oreille et qui les tue. »<sup>217</sup>

Nous trouvons des allusions à cette comparaison, dans l'œuvre de Meddeb, en particulier dans *Les 99 stations de Yale* où, par le biais d'un anthropomorphisme qu'on a déjà souligné, l'auteur compare l'odeur qui se dégage du mimosa à l'odeur du liquide spermatique :

« L'essence jaune lui éclabousse le pagne  
l'odeur du foutre sort du mimosa  
et se répand sous la tente de l'enfant »<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 21.

<sup>217</sup> IBN 'ARABI, *L'arbre du Monde (Shajarat al-Kawn)*, op. cit., pp. 70-71.

<sup>218</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale*, op. cit., tercet 17.

Comparaison symbolique, entre le « foutre » et l'arbre, car, une fois de plus, nous sommes dans le domaine de la reproduction, le sperme étant un liquide séminal, toute chose qui renforce le rapprochement organique entre l'homme et l'arbre.

Ainsi ces arbres que nous avons relevés dans l'oeuvre de Meddeb, peuvent chacun à sa façon symboliser, l'endurance, la longévité (séquoia), ou encore la spiritualité (olivier, figuier, jujubier) et la famille du narrateur (araucaria).

Le rapport entre l'arbre et les souvenirs d'enfance du narrateur que nous venons de voir, symbolise aussi la famille, puisque, l'arbre (araucaria) est lié à la maison (familiale) : « C'est un arbre dont les racines se nourrissent du limon au bord duquel fut bâtie l'Auguste Maison. » (*Phantasia*, p. 83.)

Le narrateur désigne fréquemment les arbres par leur nom (oranger, grenadier, etc.), contrairement par exemple, aux membres de sa famille comme nous l'avons souligné plus haut. L'arbre est si présent dans le récit qu'il devient presque un personnage à part entière. Nous pouvons dire que l'arbre est resté dans le subconscient du narrateur comme un élément qui protège et apaise par l'ombre des branches, les senteurs et la vision des fleurs et le goût des fruits. L'arbre peut aussi rassurer par son envergure et surtout sa stabilité. En effet, ce narrateur errant à travers le monde entier, a besoin d'un point de repère symbolisant son lieu de provenance, ses racines. L'arbre, par son immobilité, par sa longévité, remplit pleinement ce rôle. Ainsi, tel le principe du Yin et du Yang, qui unit les contraires sans les opposer, le narrateur, bien que mu par sa boulimie d'errance, a besoin de balises que constituent les arbres, afin de mieux vivre l'expérience de l'hétérogène sans peur de se perdre, sans être angoissé par l'origine.

Cette présence massive de l'arbre renvoie au souci de la métaphore généalogique. Des arbres comme le palmier et l'olivier, rappellent l'origine géographique des ancêtres proches (méditerranéens) et lointains (habitants du désert arabe).

D'autre part, l'arbre, de part sa nature d'élément immobile (fixé par ses racines), permet à cet adepte de l'errance de lui rappeler, sans aucun culte morbide de l'origine, sa trace. Car l'arbre, s'il ne peut voyager dans l'espace, a la capacité de voyager dans le temps grâce à l'extraordinaire longévité dont sont dotées certaines espèces. Comme le dit si bien F. Hallé : « Nous les humains, comme tous les animaux



mobiles, dominons l'espace. Les arbres, eux dominent le temps ; certains vivent des milliers d'années, ils sont potentiellement immortels. »<sup>219</sup>

Nous remarquons ainsi le rôle joué par l'arbre dans l'évocation de la maison familiale, lieu natal du narrateur. C'est par exemple le cas dans *Talismano* où le narrateur, tout en reconnaissant son amour et sa fascination pour l'errance, recourt à la métaphore de l'arbre pour parler des ses ancêtres dans cette séquence qui suit la description d'une rue tunisoise :

« Il y a soleil. La rue monte après bab Swiqa vers l'école des filles et les premiers amours brûlants, feu rougi. Maison mystérieuse d'un oncle boiteux aux postillons fidèles, tabernacle où brille, ô ténèbre, ô prestigieuse armoire, l'arbre généalogique qui assure l'ascendance bédouine, l'origine chérifienne, sahraoui, Saqiat al-Hamra, pérégrination des ancêtres. L'agréable sensation qui te lie à jamais racines te coagulant sédentaire faussaire car le désir te projette vers de tels Aïeux nomades, vers le mythe. »<sup>220</sup>

Dans un chapitre de *Aya dans les villes*, intitulé à juste titre, « La maison de l'araucaria », le narrateur évoque avec nostalgie la maison de son enfance dont le souvenir est inséparable de l'image de l'araucaria en ces termes :

« Chaque fois que je suis de retour je retrouve la même maison, depuis que je l'ai quittée voici vingt-cinq ans, elle est toujours à sa place, debout sur ses deux étages, musée, conservatoire des images de mon enfance, de leur déformation probablement, mais aussi de leur persistante présence malgré la manipulation et les pièges de la mémoire [...] un souffle tiède et humide fait bouger l'araucaria géant et séculaire dont la hauteur dépasse la maison [...] »<sup>221</sup>

La symbolique métonymique de l'arbre quant à l'espace natal (maison familiale ou ville natale – Tunis) est un signe supplémentaire du caractère autobiographique de l'œuvre de Meddeb, si l'on suit ce que dit Jean Bessière à propos du lieu :

« L'épreuve du lieu, dit-il, est le début obligé de la fiction de soi parce que le lieu originaire et le lieu autre sont d'abord ces lieux qui n'attendent aucune trace,

<sup>219</sup> HALLÉ Francis, « l'arbre cet inconnu », *op. cit.*, p. 22.

<sup>220</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>221</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, pp. 123-124

aucun récit, et qui se savent lieux de ce qu'ils sont bâtis et de ce qu'il y a d'autres lieux. »<sup>222</sup>

Michèle Touret quant à elle note ceci à propos de la représentation des lieux dans les textes littéraires :

« Tout autant pour l'écrivain que pour qui ne fonde pas sa vie sur ce geste à la fois courant et toujours subtil qu'est l'écriture, les lieux sont dépositaires de la mémoire et d'une partie de nous-mêmes parce qu'ils ont été l'univers matériel d'une expérience, parfois son déclencheur et qu'il restent le signe, le miroir d'une part de notre être, capable de le faire encore renaître, dans l'illusion de la permanence. »<sup>223</sup>

Nous voyons donc l'importance accordée par Meddeb à l'arbre dans son œuvre où sa présence dans les récits ne se réduit pas uniquement à l'élément végétal, mais va au-delà du réel pour atteindre le spirituel, le religieux. L'arbre a donc une double fonction, en même temps qu'il aide le narrateur dans l'évocation de souvenirs de son enfance, l'arbre rythme aussi la narration. C'est ainsi que le narrateur qualifie l'arbre de « totem » dans deux œuvres différentes : « Le chêne se dresse, totem ou idole. » (*Phantasia*, p. 24), « De tels arbres sont les totems qui ponctuent le paysage et qui guident les yeux dans l'itinéraire qui, de halte en étape, les mène vers le miroir circulaire du port punique [...] »<sup>224</sup>. On peut transposer cet extrait à la narration même du récit, et lire "les arbres ponctuent la narration et guident la lecture du récit".

Le rappel de la trace (symbolisée par l'arbre), sans être excessif, est nécessaire, pour signifier que l'errance du narrateur n'est pas synonyme de perte de soi et de ses origines, mais qu'elle reste bien une errance permettant de maintenir l'équilibre, et d'assumer, ce faisant, sa double généalogie. Édouard Glissant qui a repris la métaphore (liée à l'arbre) de la racine forgée par Deleuze et Guattari, pour analyser l'identité (identité/ identité rhizome), écrit à propos de l'errance :

<sup>222</sup> BESSIÈRE Jean, « Cendrars : lieux et frontières », in *La fable du lieu, études sur Blaise Cendrars*, textes réunis par Monique Chéfdor, Paris, Honoré champion, 1999, p. 13.

<sup>223</sup> TOURET Michèle, « l'amour de la distance », *La fable du lieu, études sur Blaise Cendrars*, op. cit., p. 85.

<sup>224</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 116.

« L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (détériorisée) –ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon. On se retrouve parfois, abordant aux problèmes de l'Autre... »<sup>225</sup>

Ainsi, le narrateur, tout en jouant sur le sens des mots, fait le lien entre l'arbre et sa famille à travers la maison.

Il est donc important de souligner l'utilisation parfois ambivalente de l'arbre dont se sert Meddeb dans son écriture pour mieux saisir les possibles significations qu'on peut en tirer.

---

<sup>225</sup> GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

## L'œuvre de Meddeb

### Errance dans les genres

Meddeb n'est pas, comme on appelle dans le langage des libraires, un auteur prolifique. On remarque même que, malgré son âme de poète, il cultive son côté théoricien. Sa production romanesque se limite à deux romans écrits à dix années d'intervalle. C'est dire combien il est "avare" dans ce domaine, comparé à d'autres écrivains qui ont une moyenne d'un roman par an. Peut-être aussi ne sont-ils pas liés par les mêmes impératifs de contrats d'édition. Cependant si la production romanesque de Meddeb est modeste, il n'en demeure pas moins un auteur éclectique dont la production touche d'autres genres littéraires : essai, poésie, théâtre. Meddeb a publié beaucoup d'articles dans les journaux, magazines littéraires, périodiques et revues parmi lesquelles la revue *Dédale* qu'il dirige en personne.

Nous pouvons enfin signaler qu'il a collaboré à la réalisation des films et à la production d'émissions radiophoniques.

### Textes théoriques

Les écrits de Meddeb parus dans les revues et journaux ne se limitent pas uniquement aux écrits de fiction, il a aussi écrit des textes théoriques qui vont d'ailleurs au-delà de la littérature. Ces textes disséminés çà et là dans différentes publications complètent d'une certaine manière la poétique générale de Meddeb.

### Traduction

La traduction – des textes arabes principalement - est une autre facette du talent et de l'engagement de Meddeb. Cette activité rentre dans la quête de Meddeb de revivifier la culture arabo-musulmane. Cette activité s'inscrit aussi dans l'élaboration de l'hétérogène, car la traduction est un élément majeur de la poétique de l'hétérogène. Nous rappelons que les œuvres traduites par Meddeb portent majoritairement sur le voyage, l'exil : *Stations de Niffari* (station entendue comme arrêt, halte entre deux lieux, deux déplacements), *Saison de la migration* vers le nord, *Récit de l'exil occidental* etc.

### Traduction de récits

*Récit de l'exil occidental* par Sohrawardi.

Il s'agit d'un récit traduit et commenté par Meddeb. La traduction de ce court récit permet à l'auteur de développer dans le texte théorique intitulé *L'autre exil occidental*, qui accompagne le texte traduit, une véritable poétique de l'exil à partir de la propre expérience de Meddeb. Cette poétique est essentiellement construite autour de la racine du mot hégire, en arabe *hijra*. L'exercice de traduction est d'autant plus important que c'est à partir de la translittération des mots arabes que Meddeb développe cette poétique. Nous ne nous attardons pas sur ce texte, puisque nous allons en parler dans le chapitre réservé aux mystiques soufis, à Suhrawardi en l'occurrence.

*Les stations de Niffari*

Traduction des textes de ce soufi (Xe siècle) qui a beaucoup influencé Meddeb. Il s'est d'ailleurs inspiré de cette œuvre pour écrire le titre de son recueil de poème, *Les 99 stations de Yale*. L'influence de Niffari transparaît dans le texte qui accompagne le recueil poétique dans lequel l'auteur écrit : « 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 tel qu'il a été inventé par Niffari au (Xe siècle) et théorisé par Ibn 'Arabi (mort en 1240).<sup>226</sup>

### Traduction de roman

Cette traduction concerne l'œuvre de l'écrivain soudanais Tayib Salih, *Saison de la migration vers le nord*<sup>227</sup>, seul roman entièrement traduit par Meddeb à ce jour. Le choix de ce roman de l'écrivain soudanais Tayib Salih n'est guère fortuit quand on y regarde de près. En effet, de toute la production poétique et romanesque de T. Salih, Meddeb a choisi de traduire ce roman, parce que, pour nous, cette œuvre cadre bien avec la problématique du voyage et de la rencontre. Ce roman raconte le séjour

---

<sup>226</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale*, op. cit.

<sup>227</sup> SALIH Tayeb, *Saison de la migration vers le nord*, Paris, Sindbad, 1983.

d'études du narrateur en Angleterre et ses tumultueux rapports avec les Anglais et plus particulièrement avec les Anglaises. Le parcours du narrateur de culture arabo-musulmane, parti du Sud pour étudier la littérature en Occident, en l'occurrence en Angleterre, a des similitudes avec celui de Meddeb qui, nous le savons, est parti de Tunis pour suivre des études d'histoire de l'art et de Lettres en France. En effet, le narrateur innommé, comme c'est souvent le cas pour le narrateur des récits de Meddeb, commence son récit ainsi : « C'est à la suite d'une longue absence, Messieurs, que je revins dans ma famille : sept années au cours desquelles j'étudiais en Europe. »<sup>228</sup> Quelques pages plus loin on apprend par le biais d'un dialogue qu'il s'agit d'études de littérature :

« - On dit que tu as obtenu un diplôme important, comment vous l'appellez déjà ? un doctorat ? [...] »

Affectant la modestie, je répondis : « J'ai passé simplement trois ans à scruter la vie d'un obscur poète anglais. » Et je fus vexé, je vous l'avoue, quand je l'entendis rire à gorge déployée.

- Ici, dit-il, nous n'avons pas besoin de poésie. Tu aurais mieux fait d'étudier l'agronomie ou le génie ou la médecine. »<sup>229</sup>

Il faut rappeler que le titre donné à ce roman de T. Salih dans la première traduction est "le migrateur", c'est Meddeb qui, dans sa traduction, a modifié le titre en faisant une traduction littérale du titre original, comme il l'explique dans l'avant propos du roman :

« Sindbad a publié ce roman en 1972, sous le titre *Le migrateur*. Cette première traduction, de Fady Noun, n'était pas intégrale. J'ai donc transmis l'ampleur et l'intégralité du texte original. Mon souci étant de rester fidèle à l'enchaînement et à la temporalité du texte arabe, c'est-à-dire à son rythme, sa musicalité. Le roman est rendu à son titre littéral : Saison de la migration vers le Nord. Le texte arabe utilisé pour ce travail a été publié à Tunis, en 1978, par sud-Éditions »<sup>230</sup>

Cette traduction du titre, renseigne plus explicitement sur le lieu de l'exil. En effet, en précisant la direction du déplacement – le Nord -, (*Saison de la migration vers le nord*),

<sup>228</sup> SALIH Tayeb, *ibid.*, p. 11.

<sup>229</sup> SALIH Tayeb, *ibid.*, pp. 17-18.

<sup>230</sup> MEDDEB, Abdelwahab, « Avant-propos » in SALIH Tayeb, *Saison de la migration vers le Nord*, *ibid.*, p. 15.

Meddeb signale bien qu'il s'agit d'une "migration" vers l'Occident, c'est-à-dire une migration du Sud vers le Nord. Ce nouveau titre donné par Meddeb n'est pas sans rappeler le titre d'une autre œuvre que Meddeb a traduite, *Récit de l'exil occidental* du soufi Suhrawardi, dont nous venons de parler.

Cette traduction s'inscrit aussi dans la volonté de Meddeb de faire découvrir la culture et la littérature arabo-musulmane, anciennes et contemporaines. Faut-il souligner que des grands écrivains tels T. Salih ne sont pas très connus du public français, parce que leurs œuvres qui ont parfois été couronnées par des prix littéraires en Angleterre, n'ont pas été traduites en français ? Cette remarque n'est pas vaine quand on voit l'accueil réservé par les critiques à ces écrivains, principalement édités par Sindbad qui a été par exemple « la première maison d'édition en France, et dans le monde !, en langue non arabe, à avoir proposé à la librairie un roman du futur Prix Nobel égyptien Naguib Mahfouz »<sup>231</sup>, et ce dès 1970, au moment où personne ne présageait du succès de ce grand écrivain, demeurant à ce jour, le seul écrivain arabe lauréat du Prix Nobel de littérature.

### **Traduction d'extraits de poèmes**

Conformément à sa vocation, Meddeb a traduit dans plusieurs numéros de la revue *Dédale*, quelques textes célèbres sur l'Islam. Ce sont des textes écrits par des auteurs arabes connus tels l'historien Tabari, Le soufi andalou Ibn 'Arabi ou son héritier, l'algérien Abdelkader, ainsi des auteurs moins connus du grand public tels Maqdissi.

### **Traduction de poèmes des auteurs arabes**

Meddeb n'a pas traduit dans *Dédale* que des textes religieux ou historiques, mais aussi des textes littéraires. La littérature arabe ayant pour genre dominant la poésie, il va de soi que les poèmes occupent une bonne place dans cette traduction. Celle-ci touche presque toutes les périodes de la poésie arabe. En effet, nous avons des textes d'Imru'al-Qays qui est un poète anté-islamique dont les poèmes figurant parmi les célèbres *Mu'allaqât* sont considérés parmi les premiers de la poésie arabe. Il

---

<sup>231</sup> Note de couverture du roman de Mahfouz publié par Sindbad ; *Passage des miracles*.

y a aussi la poésie mystique soufie avec le plus représentatif de ses poètes, Hallâj. Ensuite la poésie de la période de l'âge d'or de l'empire Abbasside avec celui qui est considéré comme un des plus grands poètes arabes à savoir Abu Nuwâs. Sans oublier les textes des poètes contemporains parmi lesquels le libanais d'origine syrienne, Adonis ou encore le palestinien Mahmoud Darwich, qui est sans doute le plus grand poète arabe actuel.

La présence de ces textes résulte d'un choix éclectique qui s'inscrit dans l'objectif de présenter et de faire découvrir la richesse de la littérature arabe de ses débuts à nos jours.

### **Traduction de poèmes en allemand**

Dans le but de donner à sa revue une dimension interculturelle, dans le but aussi de développer son travail sur le décentrement, sur l'hétérogène, Meddeb propose la traduction d'œuvres écrites dans d'autres langues, comme il l'a fait un peu symboliquement dans *Phantasia*. Sans doute fera t-il dans les prochains numéros de *Dédale*, la traduction de poèmes d'autres auteurs occidentaux qui ont été inspirés par l'Orient. En tout cas c'est le cas de Nietzsche qui s'est vu traduire un des textes. Il faut rappeler que Nietzsche est souvent cité par Meddeb.

### **Œuvre cinématographique**

Meddeb a aussi collaboré à la production de quelques films. Ainsi, même si cette partie est réservée à la bibliographie, nous avons cru bon de citer les productions cinématographique et radiophonique réalisées par Meddeb, car elles complètent de manière significative d'après nous, sa démarche hétérogène. Parmi ces réalisations, nous pouvons évoquer :

- « La lettre et l'esprit de la calligraphie arabe », commentaire d'un film sur la calligraphie réalisé par M. Charbagui, 1983.
- Scénario-commentaire d'un film sur le Pèlerinage à la Mecque, réalisation de K. El-Ouer, Paris, 1990.
- *Miroirs de Tunis*, film réalisé par Raoul Ruiz, Alif Productions, Paris, 1993.



- "Francophonie", entretien avec Alain Rey, Le Canal du Savoir, n° 73, Arts & Education, Paris, 1996.

Cette incursion dans le monde cinématographique, si elle témoigne de l'éclectisme de Meddeb, s'inscrit aussi à la suite des traces des écrivains francophones ayant tenté l'aventure cinématographique dont le plus important est le sénégalais Sembène Ousmane. Nous pouvons aussi citer les algériens Assia Djebar et Rachid Boudjedra.<sup>232</sup>

## Œuvres radiophoniques

### Cultures d'Islam sur *Radio France Culture*

Créée en octobre 1997, *Cultures d'Islam* est une émission hebdomadaire produite et animée par Meddeb sur Radio France Culture. Initialement prévue tous les vendredi, entre 17h30-18h, elle est diffusée depuis janvier 2004 le dimanche de 18h 10 à 19h, autrement dit, elle dure un quart d'heure de plus par rapport à l'horaire du début.

Cette émission a pour but d'aider à comprendre au-delà de la religion, comme son nom semble l'indiquer, la culture, la civilisation arabo-musulmane. Ainsi sont invités les exégètes religieux, mais aussi les philologues, les philosophes, les romanciers, les essayistes, les poètes, les musicologues, les photographes etc., dont l'œuvre s'intéresse à la culture arabo-musulmane dans son ensemble.

L'ancienne directrice de France culture, Laure Adler, avait accepté de doubler le volume horaire de l'émission, car elle voit dans ce genre d'émission un outil « d'ouverture à l'autre » pouvant se réaliser par le biais de la radio, qui doit continuer, selon elle, à remplir sa mission « d'université vivante qui éclaire sur des questions complexes ». Cette émission doit donc contribuer à « démonter toutes les déformations de l'Islam vers l'intégrisme et désenclaver l'image d'un Islam simpliste

---

<sup>232</sup> Rachid Boudjedra a signé les scénarii des films *Chronique des années de braise* (Palme d'or du Festival de Cannes en 1975) et *Ali aux pays des mirages* (Tanit d'Or du Festival de Carthage en 1980).

et caricatural »<sup>233</sup>. Voilà entre autre l'objectif que Meddeb souhaite atteindre à travers cet outil « pédagogique ».

En choisissant de mettre le mot culture au pluriel dans le titre de l'émission, Meddeb veut insister sur l'hétérogène au sein de l'islam qui ne se limite pas uniquement au monde arabe comme l'on a souvent tendance à le faire. Meddeb reçoit donc des intellectuels et des artistes ayant une connaissance sur la civilisation arabo-musulmane de manière globale. Tout cela dans le but de donner un autre visage de l'islam, à travers un regard "intelligent". Voilà par exemple ce que Meddeb a écrit sur la page de présentation de l'émission sur le site internet de France Culture :

« ... hormis une série de clichés, peu de choses sont connues de cette civilisation : pourtant en langue française, le corpus qui la concerne est tout aussi dense que séculaire. Nous souhaitons avec cette émission participer à la levée d'une méconnaissance pour que les références islamiques circulent dans le sens commun. Nous approchons l'islam en tant que phénomène de culture et civilisation. Cette disposition n'occulte pas les questions religieuses et dogmatiques telles qu'elles sont apparues à travers les tensions et les dérives qui se sont manifestées dans le cours de l'Histoire et qui visitent avec constance la scène de l'actualité. »<sup>234</sup>

### **Chroniques hebdomadaires sur Radio Medi 1**

Meddeb tient aussi une chronique hebdomadaire sur la radio franco-marocaine Medi 1, une radio généraliste bilingue (français-arabe), émettant depuis Tanger au Maroc et couvrant les pays du Grand Maghreb, c'est à dire l'Algérie, le Maroc, la Mauritanie, la Tunisie et une partie de la Libye. Cette radio peut aussi être reçue en Espagne, en France et en Italie. Bref, comme il est indiqué sur son portail internet ; « c'est une radio euro-Maghrébine ». De ce fait, cette radio constitue un cadre bien indiqué pour Meddeb qui y officie chaque samedi entre 22h à 22h15. Sont évoqués des sujets de société, principalement en rapport avec la religion musulmane.

---

<sup>233</sup> Toutes les citations sont extraites de l'article de Delaporte Ixchel, disponible sur le lien <<http://www.humanité.presse.fr/journal/2004-01-02/2004-01-02-385477>>

<sup>234</sup> in <[http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/culture\\_islam/presentation](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/culture_islam/presentation)>

C'est d'ailleurs le recueil de ses chroniques sur cette station de radio qui est l'objet du dernier ouvrage publié par Meddeb, et intitulé *Contre-prêches*<sup>235</sup>.

### Entretiens

La sollicitation de Meddeb par les revues et les journaux, témoigne de l'intérêt que suscitent ses œuvres, en partie à cause de la montée du phénomène de l'intégrisme islamiste. Mais cela est peut-être dû aussi au caractère dit hermétique de son œuvre littéraire ; les gens attendent beaucoup d'explications de Meddeb, leur donnant des pistes de lecture ou leur permettant tout au moins d'aborder ses œuvres avec moins de préjugés d'illisibilité ou d'hermétisme.

Mais ces nombreux entretiens sont aussi le signe de l' "interdisciplinarité" de Meddeb. En effet, comme nous l'avons noté, Meddeb a touché à tous les genres littéraires ainsi que d'autres disciplines artistiques tels les cinémas, la peinture, la photographie. C'est pourquoi ses écrits attirent aussi différentes revues et journaux.

Ainsi, le titre « errance dans les genres » prend son sens une fois que l'on aura parcouru l'inventaire de cette œuvre éclectique.

### Réception de l'œuvre de Meddeb

Abdelwahab Meddeb est un auteur qui, de par sa fonction de chercheur, directeur de revue et traducteur, est connu dans les milieux spécialisés des littératures maghrébine et arabe. Cependant Meddeb est plus connu à l'étranger qu'en France, comme en témoignent les nombreuses invitations des universités étrangères, en Italie, en Espagne et surtout aux Etats-Unis.

En tant qu'écrivain francophone, Abdelwahab Meddeb reste encore peu connu du grand public. Cette méconnaissance résulte en partie de l'"héritage" historique de la littérature maghrébine. En effet, dans l'esprit des lecteurs non-spécialistes, quand on parle de littérature francophone au Maghreb, on fait généralement référence à la littérature algérienne et marocaine, mais l'on évoque

---

<sup>235</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Contre-prêches*, Paris, Seuil, 2006.

rarement la littérature tunisienne qui, il est vrai, n'a pas donné beaucoup d'écrivains comparativement aux littératures algérienne et marocaine de langue française. C'est aussi ce que reflète la plupart des anthologies et autres manuels publiés au début de la littérature maghrébine francophone. Ainsi, la littérature algérienne occupe une grande place du fait de sa situation historique. En effet, plus d'un siècle de présence française, malgré les injustices inhérentes à la colonisation, a permis d'avoir une élite cultivée en français parmi laquelle figurent des écrivains. Ainsi les noms qui reviennent souvent dans les ouvrages du début de la littérature maghrébine sont ceux des pères fondateurs ; les algériens, Feraoun, Mammeri, Kateb, Haddad... Au Maroc il y a Chraïbi, Ahmed Sefrioui, et les membres fondateurs de la revue "Souffles", c'est à dire, Abdelatif Laâbi, El Mostafa Nissaboury, Mohamed Mansouri, auxquels est venu se joindre Mohammed Khaïr-Eddine. En Tunisie, le seul nom cité était celui d'Albert Memmi. Aujourd'hui encore cette image n'a pas beaucoup changé pour la Tunisie. Si pour l'Algérie, il y a eu depuis les années postindépendance des nouveaux noms tels ceux de Rachid Boudjedra, Assia Djebar, Mourad Bourboune Rachid Mimmouni, Nabile Farès, Tahar Djaout, Rabah Belamri, Boualem Sansal, etc. Au Maroc, nous pouvons citer Khatibi et bien sûr Tahar Ben Jelloun, qui est comme l'a souligné Marc Gontard, « le plus connu des écrivains marocains en France à cause du prix Goncourt obtenu en 87, et de sa chronique dans *Le Monde* »<sup>236</sup>, écrivains auxquels l'on peut joindre Abdelhak Sarhane, Fouad Laroui, Fatima Mersinni.

La Tunisie reste généralement absente pour le grand public où le seul nom de Meddeb est timidement cité, et plus récemment celui de Hédi Bouraoui. Mais même Meddeb, en tant que romancier, reste encore peu connu du lecteur moyen hexagonal et par voie de conséquence du lecteur maghrébin puisque les livres sont généralement d'abord édités en France. Même les ouvrages consacrés à la littérature maghrébine, « quelques-uns ne le citent pas » comme l'a relevé A. El Alami, qui a pris entre autres trois exemples édifiants ; *Dictionnaire de la littérature française et francophone* (sous la direction de Jacques Demongin, 1987), *Annuaire biographique de la francophonie 1986-1987* (réunissant 3000 ! biographies rassemblées par Simon

---

<sup>236</sup> GONTARD Marc, *Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 64.

Nothomb, et choisies par un jury international), enfin *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française, de 1945 à nos jours* (par Denise Brahmi-Chapuis et Gabriel Bellac, 1986) »<sup>237</sup>. Comment peut-on expliquer l'absence de Meddeb dans ces ouvrages qui sont écrits entre 1986 et 1987, c'est à dire au moment où Meddeb avait déjà publié trois livres (*Talismano*, *Phantasia* et *Tombeau d'Ibn 'Arabi* sans oublier un grand nombre d'articles et des contributions à des ouvrages collectifs ? Certains critiques écrivent-ils en fonction de la demande du public ? Meddeb n'a pas l'avantage du grand public qui a une vision souvent balisée sur les littératures francophones, un public qui reste, malgré l'aventure du Nouveau roman, réticent aux œuvres à l'écriture moins conventionnelle. L'œuvre de Meddeb peut être considérée comme une œuvre "difficile". L'auteur a lui-même parlé d'"hermétisme relatif" à propos de *Talismano*, constat qui est applicable aux autres œuvres. A. El Alami note à cet effet : « Une littérature qui accorde une place prépondérante à l'implicite comme celle de Meddeb ne peut que frustrer le lecteur paresseux et le confiner dans l'horizon dysphorique du non-savoir »<sup>238</sup>.

Devrons-nous signaler que là aussi, les choses ont un peu changé depuis la publication de *La maladie de l'islam* qui a hissé Meddeb dans le champ médiatique français. L'on trouve désormais, de plus en plus, le nom de Meddeb dans les entrées de dictionnaires consacrés à la littérature francophone et française. Cependant, cette "percée" de Meddeb ne résout pas pour autant le problème de la réception de son œuvre qui reste limitée à un public d'initiés.

### **Le problème de lectorat**

Pour ce qui est du lecteur maghrébin et de celui des autres espaces francophones issu des ex-colonies, la faible audience de l'œuvre de Meddeb résulte de la difficulté liée au thème ou au caractère du livre, à une situation valable pour tout le secteur du livre ; à savoir le problème d'éducation et plus précisément le fort taux d'analphabétisme dans beaucoup de ces pays. Il y a lieu de mentionner la pauvreté de la population dont les faibles revenus ne permettent pas d'acquérir des

---

<sup>237</sup> EL ALAMI Abdellatif, *Métalangage et philologie extatique (Essai sur Abdelwahab Meddeb)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 8.

<sup>238</sup> EL ALAMI Abdellatif, *ibid.*, p. 303.

livres généralement édités en France, et vendus à un prix élevé équivalant au salaire moyen dans certains pays. Toutes choses qui n'encouragent pas une culture de la lecture comme l'a souligné Y. Guébalou : « Cette dernière activité (la lecture) est peu développée, il est vrai, dans des sociétés en majorité de culture orale, analphabète, ou pratiquant peu une langue étrangère, ou ayant peu de contact avec une culture du livre bien implantée. »<sup>239</sup>

A ces problèmes, que connaît la plupart des pays francophones avec des degrés différents selon le pays quant au taux d'analphabétisme et de pauvreté, est venu s'ajouter, le "problème" de la baisse de la pratique du français concernant les pays du Maghreb. En effet, dans ces pays et en particulier en Algérie, après les indépendances, la question de la langue s'est posée et a été abordée parfois avec démagogie, ce qui a abouti à des situations complexes. Dans ces pays ayant l'arabe pour langue officielle, le français, étiqueté "langue de colonisation", a été combattu. De même, les campagnes d'arabisation visant à remplacer le français dans l'enseignement ont fait leurs effets, ainsi progressivement, mis à part certaines disciplines scientifiques ou quelques écoles réservées aux classes moyennes dans les grandes villes, l'ensemble de l'enseignement se fait en arabe. Ne restent plus que quelques journaux (édités principalement dans les capitales) et les centres culturels et autres alliances françaises comme les "îlots" du français. Cette situation entraîne évidemment une baisse substantielle du nombre de locuteurs de la langue française et pousse aussi les écrivains francophones à privilégier le public occidental chez qui leurs œuvres reçoivent un meilleur accueil. Cette situation conduit Jacques Noiray à dresser un constat amer allant jusqu'à se poser la question de l'avenir de la littérature maghrébine de langue française et de son public local :

« Car la baisse de la pratique du français, au moins en qualité, interdit que cette littérature soit vraiment lue dans sa terre d'origine, en dehors d'un cercle étroit d'intellectuels et de privilégiés. On pourrait même dire que depuis ses débuts, elle n'est jamais parvenue à fonder son développement sur un lectorat national suffisamment étendu. Toujours, elle s'est tournée vers la France, elle y a cherché son public et ses éditeurs, sa reconnaissance et sa consécration. [...] Ne faut-il pas

---

<sup>239</sup> GUÉBALOU Yamilé, *Écritures, Stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi, op. cit.*, p. 410.

craindre pour l'avenir d'une littérature qui n'a pas su, ou pas pu, s'attacher sur son sol même la fidélité d'un lectorat populaire nombreux, seule source de vitalité et de renouvellement possible ? »<sup>240</sup>

### **De l'opacité de l'écriture comme obstacle à la réception de l'œuvre**

Concernant les œuvres de certains écrivains francophones, en plus des situations peu favorables à l'implantation et au maintien d'un grand public que nous venons d'indiquer, il y a la difficulté de leur écriture qui éloigne encore les lecteurs. C'est notamment le cas de Meddeb où "l'hermétisme" des textes fait que cette œuvre reste limitée à « un cercle étroit d'intellectuels et de privilégiés », ainsi que l'a souligné Jean Déjeux dans sa présentation de *Talismano* : comme l'a souligné J. Noiray

« *Talismano*, Roman sur la mémoire et les villes de l'enfance fantasmée, pointe extrême de la recherche sur l'écriture, si bien que ce roman n'est lisible que par un public restreint. [...] Mais il faut bien avouer que cette recherche formelle, "luxe nécessaire" et "hermétisme relatif", fait réserver la lecture du roman à un cénacle qui sait jouer avec les textes. »<sup>241</sup>

D'ailleurs, Meddeb reconnaît indirectement cette "limitation" de son lectorat, puisqu'il trace le contour de ce monde de « privilégiés » quand on lui pose la question du public maghrébin potentiel de son œuvre : « Je crois, dit Meddeb, quand même que le lecteur optimal de *Phantasia*, livre emblématique et non narratif, affirmatif et non démonstratif, serait le maghrébin appartenant à l'élite cultivée et bilingue, finalement celle de ma génération... »<sup>242</sup> Par rapport aux œuvres d'autres écrivains maghrébins de langue française, même s'il a été traduit dans plusieurs langues, *Phantasia* ne recueille pas une grande audience à cause d'un certain hermétisme qui caractérise son écriture. En effet, Meddeb est considéré comme un auteur à l'écriture hermétique, voire illisible. Ainsi J. Noiray parle « des textes plus

---

<sup>240</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb, op. cit.*, p. 158.

<sup>241</sup> DÉJEUX Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984, p. 310.

<sup>242</sup> MEDDEB Abdelwahab, « L'écriture, la survie » in *Le Maghreb*, n° 138, 10 février 1989, Tunis, entretien avec Emna Bel Haj Yahia, p. 30.

complexes et d'un abord plus difficile, comme ceux de Nabile Farès ou d'Abdelwahab Meddeb. »<sup>243</sup> L'auteur de *Phantasia* reconnaît lui-même le caractère opaque de son écriture, il semble même en tirer une certaine satisfaction :

« Pourtant mes livres ont la réputation d'être difficiles. Il semble que j'exige beaucoup du lecteur. En vérité et pour être franc, je ne pense pas au lecteur quand j'écris. J'écris d'après l'effervescence qui habite en permanence mon cerveau et mon cœur. Cela passe par de multiples références. Mais un texte devient lisible quand ses références ne constituent pas un obstacle insurmontable. »<sup>244</sup>

Y. Ghébalou, qui a consacré sa thèse à l'écriture de la difficulté chez Dib, Khatibi et Meddeb, réaffirme justement la difficulté de lecture de ce genre de texte :

« La mise en place de ces structures, écrit Ghébalou, ne peut absolument pas être séparée de la compétence culturelle qu'aura à exercer le lecteur, pièce privilégiée d'un texte conçu comme une totalité à laquelle la lecture est intégrée. Ces textes sont néanmoins ignorés ou méconnus à cause, principalement, du caractère abscons de leur écriture. »<sup>245</sup>

En suivant l'analyse de Ghébalou, cette difficulté liée à l'écriture de Meddeb entraîne un certain anonymat de l'auteur, et donc un faible accueil de son œuvre auprès de lecteurs non spécialistes. Pour Ghébalou, cette situation, loin de frustrer les auteurs de ces œuvres, les conforte dans leur objectif d'une littérature savante qui se sait par avance limitée :

« Ces œuvres cherchaient à se protéger des approches réductrices quelles qu'elles soient. Elles pratiquent ainsi la solitude et l'élection, c'est-à-dire qu'elles se savent destinées à un public réduit et acceptent ce fait non pas seulement comme un jugement négatif du public, mais également comme une condition en rapport avec leur qualité et leur richesse, leur demande, qui est d'abord celle de la réflexion, de l'intervention active de l'intelligence. »<sup>246</sup>

<sup>243</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb*, op. cit., p 139.

<sup>244</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Écriture et esthétique », in *L'opinion*, 25 mars 1988, Rabat, Propos recueilli par Zoubida kiredj Hassar.

<sup>245</sup> GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, op. cit., p. 400.

<sup>246</sup> GHÉBALOU Yamilé, *ibid.*, p. 410.



Cependant, il convient de noter que dans l'analyse de Y. Ghébalou, cette littérature que l'on peut qualifier d'"élitiste" ne s'oppose pas à la littérature de masse. Il s'agit moins d'une démarche idéologique, qu'esthétique, scripturaire ; il n'est donc pas question de tomber dans le piège du lieu commun qui veut que toute littérature à succès soit une littérature « mineure ». Ainsi Y. Ghébalou tient à préciser, afin d'éviter toute confusion éventuelle, que :

« Ces œuvres s'attaquent indirectement au mythe institué et longtemps pratiqué, particulièrement en Algérie, d'une littérature de masse qui s'adresserait aux classes populaires, et serait plus représentative que toutes les autres des aspirations populaires, notamment parce qu'elles pratiqueraient une langue simple, ou abordable, qui permettrait d'exposer "simplement" des attentes et des problèmes relatifs notamment à ces classes. En fait ce sont des œuvres éclectiques, elles assument leurs liens avec les cultures populaires sans pour autant rejeter leur usage d'un travail "d'obscurité" et de codage [...] »<sup>247</sup>

Nous rappelons que parmi les trois auteurs dont parle Ghébalou, c'est à dire Dib, Khatibi et Meddeb, celui dont l'œuvre paraît la plus « absconse » selon la qualification de Ghébalou et en tout cas la moins lue, est sans doute Meddeb. Viennent ensuite Khatibi et enfin Dib qui, avouons-le, est relativement plus connu du grand public que ces deux autres confrères. On trouve même des extraits de ses romans dans les manuels de l'éducation nationale en France. Ainsi, en établissant le rapport opacité/faiblesse de lectorat, on peut déduire que l'œuvre de Meddeb apparaît comme la plus opaque, puisqu'elle demeure la moins lue, la moins vendue.

La pratique de l'opacité comme technique d'écriture est utilisée par d'autres écrivains francophones ? Prenons le cas de Chamoiseau dont le roman *Texaco* a reçu le Goncourt ! et qui n'en reste pas moins perçu comme un auteur à l'écriture difficile. Comme Meddeb, Chamoiseau ne renie pas le "côté obscur" de son écriture, bien au contraire, il le revendique comme une des caractéristiques même de la création littéraire. Ainsi, quand Rose-Myriam Réjouis lui pose la question sur l'opacité de son œuvre, il répond :

---

<sup>247</sup> GHÉBALOU Yamilé, *ibid.*, pp. 410-411.

« Dans la littérature, telle qu'on la conçoit habituellement, dans les rapports entre les hommes et entre les cultures, on a l'habitude de se baser sur la lisibilité ou la transparence et c'est là que les problèmes commencent pour moi, c'est-à-dire que beaucoup de gens vont dire, par exemple parlant de *Texaco*, "je ne comprends pas", "il y a des choses qui m'échappent", "il y a beaucoup de mots illisibles", etc. Les gens n'acceptent pas qu'il puisse exister dans une narration des zones opaques, des zones illisibles, intraduisibles, qui sont peut-être vraies pour moi et qui correspondent à des réalités, etc., mais qui pour eux ne veulent rien dire, qui sont opaques pour eux [...] »<sup>248</sup>

Chez Meddeb, cette opacité résulte du souci de l'auteur de déconstruire les normes de l'écriture romanesque travers le refus ou l'absence d'une narration linéaire, le mélange de genres, l'éclatement de la structure formelle. Toutes ces stratégies d'écriture bouleversent les techniques traditionnelles d'écriture romanesque, et troublent de ce fait le lecteur, car elles demandent une participation active de la part de celui-ci. C'est une écriture qui, comme nous le verrons, brouille les pistes. Dans un même texte, nous avons tout à la fois, le récit, la poésie, une intertextualité affichée, une pratique de la citation qui se rapproche du collage. Ainsi, dans l'écriture de Meddeb, la violence formelle est ostentatoire. Et quand on l'interroge sur sa technique formelle, il répond par un détour :

« Je ne choisis pas la forme. C'est elle qui me choisit. Quand j'écris, petit à petit la forme impose sa logique, il y a vraiment une part d'autonomie de la forme et de la logique qu'elle voudrait rendre systématique. D'ailleurs l'écriture se situe dans cet espace de soumission et de rébellion à la forme que rencontre l'écrivain. Ma littérature n'est pas didactique. Je n'ai nullement l'intention de renseigner ou d'édifier. La littérature est le témoignage de l'être. »<sup>249</sup>

A cet effet, Y. Guébalou a raison de souligner que le travail sur la forme est au cœur de ces écritures de l'opacité :

« L'écriture de la difficulté et l'illisibilité, écrit-elle, sont à l'origine d'une importante formalité du texte. En effet, nous avons montré que la production des

<sup>248</sup> RÉJOUIS Rose-Myriam, *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*, op. cit., p. 108.

<sup>249</sup> MEDDEB Abdelwahab, « L'écriture, la survie » op. cit., p. 31.

sens se déplaçait du niveau sémantique des textes vers une architecture composée à des niveaux différents et prenant en charge les structures rhétorico-formelles. »<sup>250</sup>

De manière générale, ce souci de la forme qui domine les grandes œuvres de la littérature maghrébine si l'on en croit Ch. Bonn cité par J. Noiray :

« Le lecteur des grandes œuvres de la littérature maghrébine de langue française en retiendra sans doute, comme l'écrit Charles Bonn à propos de *Nedjma*, plutôt "une exhibition du travail d'écriture" qu'"un exposé platement référentiel". Il semble en effet que le souci de la forme, et notamment de l'appropriation d'une langue et d'une écriture étrangères, l'emporte chez les écrivains maghrébins, surtout à partir des années soixante, sur les intentions descriptives et narratives des premiers temps. Il s'agirait moins de décrire une réalité sociale ou une situation historique, que de rechercher des formes d'expression nouvelles. »<sup>251</sup>

... et que l'on retrouve aussi dans le reste de la littérature francophone, est un avatar de la volonté de rupture avec les canons de l'écriture métropolitaine qui a prévalu au lendemain de la naissance de ces littératures. En effet, après la parution des premières œuvres, les critiques n'ont pas manqué de s'abattre, qui, sur la neutralité des thèmes des œuvres (entendu silence sur la colonisation), qui, sur le mimétisme des écrivains quant à la forme de leur œuvre. Ainsi, les qualificatifs ne manquèrent pas pour dénoncer cette catégorie de littérature. Elle sera tour à tour désignée « littérature doudouiste », « folkloriste », etc. Par exemple, dès 1932, Etienne Léro dénonce dans *Légitime défense*, les auteurs antillais ayant assimilé les valeurs occidentales au point d'écrire exactement comme les "Blancs", ce qu'il considère comme un mimétisme : « L'antillais, écrit E. Léro, qui, bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d'éducation blanche, se fait un point d'honneur qu'un Blanc puisse lire son livre sans deviner sa pigmentation »<sup>252</sup>

Au Maghreb et en Afrique Sub-saharienne, des reproches de mimétisme seront faits à certains auteurs, à cause du caractère trop "classique" de leur écriture et de la neutralité (absence d'engagement affiché) des thèmes de leurs œuvres. Ainsi,

<sup>250</sup> GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, op. cit., p. 400.

<sup>251</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb*, op. cit., p. 45.

<sup>252</sup> NGANDU NKASHAMA Pius, *Négritude et poésie, une lecture de l'oeuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 89.

des romans comme *Le fils du pauvre*, *L'enfant noir*, *L'aventure ambiguë* ont été dénoncés pour leur classicisme, le mot d'ordre était la rupture, puisque la rupture avec la colonisation passait aussi par la rupture avec les normes d'écritures métropolitaines.

Cette rupture va commencer avec la poésie fulgurante de Césaire. Au Maghreb, c'est *Nedjma* de Kateb qui consacre véritablement la rupture avec le style classique appelé aussi "style scolaire" ou encore "style de l'instituteur". Ce roman de Kateb a marqué un tournant dans la littérature maghrébine francophone grâce à l'originalité de sa structure circulaire. C'est pourquoi beaucoup d'études ont été faites sur ce roman, en particulier sur la structure formelle, nous pensons à celles de M. Gontard, qui écrit à propos de la forme du roman :

« Sur le plan de l'esthétique romanesque, *Nedjma* apporte quelque chose de nouveau. C'est une œuvre qui se situe d'emblée dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde du roman, et c'est bien là, le trait le plus spécifique du génie de Kateb. Alors que le roman maghrébin d'expression française, héritier de toute une tradition littéraire, s'inscrit dans une technique strictement réaliste, sans innovation d'aucune sorte [...] Kateb Yacine, par la structure de son récit, rejoint ce qu'on appelle déjà en France le "Nouveau roman", qui n'en est encore cependant qu'à ses premières productions »<sup>253</sup>.

M. Gontard ajoute plus loin dans son essai :

« Quoi qu'il en soit, l'influence de *Nedjma* sur le roman nord-africain de langue française, s'est montré décisive, en provoquant une prise de conscience des nouvelles formes d'écriture, de sorte que l'on peut aujourd'hui, parler d'un véritable "Nouveau-Roman maghrébin" [...] »<sup>254</sup>

J. Noiray abonde dans le même sens quand il évoque le rôle précurseur de *Nedjma* en ce qui concerne le renouvellement de la forme dans la littérature maghrébine de langue française :

« [...] la publication de *Nedjma*, en 1956, marquait à la fois une rupture et un commencement. Rien de semblable n'avait jamais été tenté, non seulement dans la littérature maghrébine, mais aussi dans la littérature de langue française en

<sup>253</sup> GONTARD Marc, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan (2<sup>e</sup> édition), 1985, p. 15.

<sup>254</sup> GONTARD Marc, *ibid.*, p. 112.

général. Radicalement insolite au moment de sa publication, [...] parfois déconcertants pour le lecteur européen", l'œuvre de Kateb, aujourd'hui encore, n'a rien perdu de sa force ni de sa fécondité. Sans elle, ni Mohammed Khaïr-Eddine, ni Rachid Boudjedra, ni Abdelkebir Khatibi, ni Tahar Ben Jelloun, entre bien d'autres, n'auraient sans doute écrit de la même façon. »<sup>255</sup>

Ainsi, l'obsession de la forme dans l'écriture de Meddeb est à situer dans la continuité de cet héritage katébi.

L'hermétisme de l'œuvre de Meddeb peut aussi s'expliquer par la contamination due à la fréquentation des textes ésotériques des mystiques soufis connus pour l'opacité de leur langage et de leur écriture. Cependant, cette pratique textuelle n'a-t-elle pas ses limites vis-à-vis des lecteurs ? Répondant à une question sur la "marginalité" de son écriture dans le contexte maghrébin, Meddeb écrit ceci :

« Vous constaterez que les notions de pleine page et de marge ne cessent de se déplacer, de se brouiller. La classification la plus pertinente demeure celle que fit Paulhan au début des Fleurs de Tarbes que je paraphrase : "chacun sait qu'il y a deux littératures : la mauvaise, qui est illisible et que tout le monde lit. Et la bonne qui n'est pas lue". J'y ajouterai l'écart infranchissable entre la littérature de l'implicite et celle de l'explicite »<sup>256</sup>.

### **Du danger de l'opacité de l'écriture**

Nous avons indiqué que la recherche formelle, déconcerte le lecteur car elle rend parfois la lecture difficile, voire rédhibitoire. Ce faisant, elle isole l'œuvre et limite son audience ou détourne l'œuvre de son but premier (qui est quand même la lecture) et la transforme en objet "culte" d'étude. Ainsi, Gontard s'interroge sur la portée politique du roman de Kateb : « *Nedjma*, est un roman révolutionnaire. Pourtant son impact politique fut nul ou à peu près, en raison de sa technique, elle-même révolutionnaire à bien des égards et c'est, reconnaissons-le un premier paradoxe »<sup>257</sup> En effet, l'accent mis, excessivement parfois, sur la forme peut

---

<sup>255</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb, op. cit.*, p. 139.

<sup>256</sup> MEDDEB Abdelwahab, « entretien avec Abdelwahab Meddeb », interview de Jean-Christophe Millois, in *Prétexte* n° 11, disponible en ligne :

<[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens\\_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm)>

<sup>257</sup> GONTARD Marc, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman, op. cit.*, p. 16.

constituer un frein à la réception de l'œuvre qui finit par demeurer une œuvre expérimentale, donc réservée à un public d'initiés, de chercheurs, plutôt qu'au grand public de bibliothèques et de librairies. Ainsi, les œuvres des auteurs prometteurs comme Meddeb ou encore Sony Labou Tansi, ne trouvent pas le public qu'elles méritent et condamnent leurs auteurs à une certaine marginalité. Si cette marginalité est assumée par des auteurs comme Meddeb, il n'en demeure pas moins un risque majeur sur l'avenir d'une telle littérature. J. Noiray rejette la responsabilité de la faiblesse de l'audience des œuvres sur "l'obsession formelle" qui habite ces écrivains :

« Dès la fin des années cinquante, dans le sillage de *Nedjma*, et sous prétexte d'échapper au pittoresque folklorique et au réalisme "réactionnaire", ils (les écrivains francophones) ont consacré l'essentiel de leurs efforts à une quête individuelle d'identité et aux recherches formelles qui en découlaient. Il est vrai qu'ils en ont tiré des œuvres originales et parfois fortes. Mais, souvent, trop difficiles d'accès, elles sont restées lettres mortes pour le grand public. [...] si des œuvres majeures comme celles de Khaïr-Eddine, importantes comme celle de Farès ou de Meddeb sont restées si confidentielles, n'est-ce pas la rançon de recherche formelles délibérément poursuivies au détriment de la lisibilité ? [...]. »<sup>258</sup>

Même s'il reconnaît que son œuvre contient une part d'opacité exigeant une certaine compétence de la part du lecteur, et réduisant ce faisant la réception, Meddeb est conscient du danger de l'illisibilité. Il sait qu'il ne doit pas franchir la barrière au-delà de laquelle, l'œuvre risque de tomber dans le domaine de l'incommunicabilité. L'auteur de *Talismano* explique ainsi que le texte doit conserver un minimum de lisibilité :

« En vérité, je ne pense pas au lecteur quand j'écris, j'écris pour moi. L'écriture est une instance de survie pour celui qui écrit. [...] Et un livre ne mérite pas son nom s'il ne se laisse pas lire malgré l'opacité de ses références. Car la littérature est du domaine du texte général et non pas du domaine du texte spécialisé. Certes il y a la littérature "culturaliste" [...] Mais un texte littéraire devrait transmettre un minimum de lisibilité, au-delà de ses matériaux. »<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb*, op. cit., p p. 158-159.

<sup>259</sup> MEDDEB Abdelwahab, « L'écriture, la survie » op. cit., p. 30.

Sinon le texte risque de tomber dans la catégorie de la littérature des spécialistes, et peut-être à long terme disparaître tout simplement, comme s'interroge J. Noiray : « Une littérature d'intellectuels et d'universités, qui ne saurait produire que des colloques et des thèses ne serait-elle pas bientôt vouée à disparaître ? »<sup>260</sup>

Ainsi, peut-on interpréter la faible production romanesque de Meddeb par la frustration de ne pouvoir être lue par le plus grand nombre, la peur de ne pas pouvoir passer le message ? Ce qui expliquerait son investissement dans les essais dont le caractère "pédagogique" rend le texte plus accessible. La preuve de la relative accessibilité des textes théoriques de Meddeb est l'accueil qui leur est réservé par le public dont une grande partie a découvert ou connaît le Meddeb, animateur de l'émission radiophonique *Cultures d'islam* et auteur de *La maladie de l'islam*, mais très peu connaissent le Meddeb, romancier et poète. Cette situation est-elle du fait de l'auteur lui-même ?

### **La place et le statut de l'œuvre de Meddeb**

L'œuvre de Meddeb est une œuvre protéiforme, difficilement classable. Pour autant, à regarder de près la production littéraire de Meddeb, l'on a l'impression que l'auteur ne cherche pas à entrer dans le circuit de la littérature commerciale (nous utilisons cette expression sans aucun jugement de valeur, bien entendu). Ainsi, beaucoup de ses livres sont édités par Sindbad et Fata Morgana, deux maisons d'édition qui ont un statut un peu particulier dans le monde hexagonal de l'édition. Fata Morgana a la particularité de ne pas éditer à grand tirage. Quant à Sindbad, c'est une maison d'édition qui est consacrée en général à la littérature arabe, « Sindbad, La Bibliothèque arabe ». Elle édite soit des traductions d'œuvres arabes, sinon des œuvres d'auteurs "arabes" francophones, qui ont déjà été publiées dans d'autres éditions. Or Meddeb a choisi de publier ses romans directement chez Sindbad, d'où le fait que, bien souvent il est considéré comme un écrivain arabophone, et ses livres sont d'ailleurs classés dans le rayon "Moyen Orient" de nombreuses librairies, comme nous avons pu le constater.

---

<sup>260</sup> NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb, op. cit.*, p. 158.

Néanmoins, depuis la publication de son livre *La Maladie de l'islam* qui a reçu un bon accueil, sans doute grâce à son rapport avec l'actualité (les attentats du 11 septembre 2001), et qui a été couronné par le Prix François Mauriac 2002, l'œuvre de Meddeb commence à être connue. En effet, à la suite de ce prix et de la médiatisation de son auteur qui s'en est suivie, certains des livres de Meddeb sont réédités dans les éditions de poche, aux Éditions du Seuil notamment. C'est le cas de son deuxième roman, *Phantasia* qui pourra peut-être toucher un public plus large. La relative "notoriété" aidant, l'œuvre de Meddeb se fraie t-elle un chemin auprès d'autres lecteurs que les amoureux des belles-lettres et les universitaires ? Rien n'est moins sûr. Dans tous les cas, il est tôt pour dire si le succès de *La maladie de l'islam* entraînera le même effet sur les autres œuvres. Aussi, du point de vue des institutions, depuis la réception de ce prix, les choses sont en train de changer pour Meddeb, du moins du côté des prix littéraires. La même année 2002 a vu son recueil de poème *Matière des oiseaux* recevoir le Prix Max Jacob. Et la moisson des prix ne s'arrête pas là puisque son dernier ouvrage *Contre-prêches*, publié en 2006 aux Éditions du Seuil, a reçu, en 2007 à Paris, le Prix international de littérature francophone Benjamin Fondane.

Ces prix et consécration, quelle que soit leur nature, changent un peu la donne. Car, avant la publication de ces deux livres que nous venons de citer, en France, en dehors des bibliothèques spécialisées, il était difficile de trouver en rayon les livres de Meddeb. Alors que les romans des autres écrivains francophones maghrébins tels Ben Jelloun, Assia Djebar, par exemple, sont largement disponibles.

Toujours est-il que la prudence est de mise quant à l'accueil de l'ensemble de l'œuvre de Meddeb, car nous notons que même avec cette nouvelle notoriété, il est toujours plus facile de trouver les essais, tels *La maladie de l'islam* et *Contre-prêches* (tous deux publiés chez Seuil), que les romans ou poèmes sur les rayons des libraires et des bibliothèques en France.

## Etudes sur l'œuvre de Meddeb

### Articles et interview

La plupart des articles concernant l'œuvre de Meddeb a paru dans des magazines et revues littéraires spécialisées dans la littérature francophone en



général, et maghrébine en particulier. S'agissant des journaux, nous remarquons une forte présence des journaux maghrébins à côté des journaux hexagonaux qui, il faut le préciser, ont souvent consacré des articles sur Meddeb en rapport avec ses essais et ses prises de position sur l'islam plus que sur son œuvre littéraire proprement dite. Les chroniqueurs littéraires de ces journaux n'ont-ils pas une grande connaissance de Meddeb ou bien ce genre d'articles n'intéressent-ils pas leurs lecteurs ? Dans tous les cas, Meddeb ne s'investit pas dans le marketing qui caractérise les grandes maisons d'édition. Il cultive en quelque sorte cette image d'écrivain "hermétique", peu connu qui semble lui convenir, apparemment

### **Thèses sur l'œuvre de Meddeb**

La difficulté qu'il y a à trouver les œuvres de Meddeb dans rayons des bibliothèques et des librairies, le peu d'informations les concernant dans les ouvrages critiques, ne sont pas faits pour faciliter l'étude de ses œuvres. Nous remarquons que peu de thèses sont consacrées à l'œuvre de Meddeb, comparativement aux autres écrivains maghrébins francophones, alors qu'il écrit depuis une trentaine d'années et qu'en ce début du 3<sup>ème</sup> millénaire, il apparaît comme « un des écrivains majeurs de la littérature maghrébine de langue française », dicit J. Noiray. En nous appuyant sur le *Répertoire international des thèses maghrébines* et le site *Limag.com*, pour faire la comparaison avec les thèses consacrées aux écrivains maghrébins de langue française, nous retenons qu'à peine une dizaine de thèses est consacrée à l'œuvre de Meddeb, alors que celle des autres auteurs maghrébins francophones compte 60 (Ben Jelloun, Kateb), 50 (Boudjedra) ou 40 (Chraïbi, Khatibi, Djébar). Ces nombres concernent toutes les catégories de thèses ; Doctorat Nouveau Régime, Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Doctorat d'État ou encore les Ph. D., autrement dit, il s'agit des thèses soutenues dans les universités françaises, maghrébines et nord-américaines. On retrouve cette répartition "géographique" dans les thèses consacrées à Meddeb ; universités françaises (Aix Marseille 1, Lyon 2, Paris 8, Paris 13 Toulouse 2), universités maghrébines (Fès, Rabat) université nord-américaine (Ohio State University)

Pour autant, l'œuvre riche et originale de Meddeb, se trouve dans cette situation paradoxale qui fait d'elle une œuvre célébrée par les spécialistes et en même temps peu lue. En 2000, El Alami observait que l'entrée des livres de Meddeb dans les bibliothèques familiales n'est pas pour bientôt, car, écrit-il : « Il est difficile qu'une écriture qui fait de la séparation et de la distance critique une forme de discipline puisse se concilier l'adhésion de la collectivité autrement que dans l'ascèse partagée ».<sup>261</sup>

Puissions-nous, avec l'humilité qu'exige un travail de recherche, contribuer avec notre modeste part, à l'élargissement du lectorat de l'œuvre de Meddeb. Car une œuvre qui aborde avec une grande acuité des réflexions sur le monde d'aujourd'hui, ce monde qui nous fascine tout autant qu'il nous inquiète, une telle œuvre doit plutôt interpeller un grand nombre de lecteurs et non demeurer dans la mythification et l'incompréhension

---

<sup>261</sup> EL ALAMI Abdellatif, *Métalangage et philologie extatique (Essai sur Abdelwahab Meddeb)*, op. cit., p. 303.

## Conclusion de la première partie

Nous venons de montrer dans cette première partie de notre recherche, comment l'autobiographie peut être une piste de lecture de l'œuvre d'abord hermétique d'Abdelwahab Meddeb. Nous avons vu que l'écriture autobiographique est en quelque sorte un legs des pères fondateurs de la littérature francophone en générale et de la littérature maghrébine de langue française en particulier. Ce legs a été enrichi, déconstruit par Meddeb. D'abord, nous avons vu que les différents éléments autobiographiques, sont repartis entre plusieurs œuvres, et qu'à chaque nouvelle œuvre, l'on trouve des renseignements complémentaires. Ainsi, il s'agit d'une autobiographie qui n'est point consignée une fois pour toute, mais qui évolue au fur et à mesure de l'expérience de l'écriture, dans laquelle est inscrite le vécu de l'auteur.

En plus d'être « éclatée », l'autobiographie que nous avons repérée dans l'œuvre de Meddeb, est caractérisée par la le caractère hybride de celui qui la rapporte. En effet, l'identité du narrateur est déclinée tantôt à la première personne du singulier, tantôt à la deuxième personne du singulier et du pluriel, bouleversant ainsi les normes habituelles de l'expression autobiographique. Cette ambivalence de l'identité du narrateur, permet de mieux illustrer son hétérogénéité ; le narrateur revendique plusieurs appartenances, arabo-musulmane et occidentale, moderne et archaïque, monothéiste mais avec sa part du paganisme. Il déconstruit la généalogie pour faire remonter les branches de l'arbre jusqu'à l'ère païenne. Cette lecture de l'identité du personnage mène à la réflexion sur la problématique de l'identité. Qu'est-ce que l'identité d'un individu ?

Nous avons aussi vu que même la production littéraire de Meddeb est affectée par cette identité multiple, car elle est répartie entre plusieurs genres ; romans, poème, théâtre, essai. Et les références La double généalogie se traduit dans les textes par le mélange des références religieuses, culturelles, principalement par les deux figures emblématiques de cette poétique de l'interstitiel : Ibn 'Arabi et Dante.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**L'ÉCRITURE DE L'ERRANCE**

L'écriture, donc, voyage. Traverse des frontières, fait dériver  
des continents, survole des territoire, ne cesse de partir, de  
migrer, de s'exiler, de recomposer des itinéraires inouïs.  
Bateaux ivres, invitations au voyage, coups de dés,  
muraille de Chine, odyssees, voyages au pays  
des tarahumaras, saisons en enfer. Sortir du  
corps maternel, s'en arracher, le fragmenter.  
Suppléer la limite des langues.  
(Guy SCARPETTA, *Éloge du cosmopolitisme*, p.108)

... et 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, erratique, mutant,  
changeant, dans le miroir des métamorphoses,  
au sort de la passion qui meut le monde.  
(Abdelwahab MEDDEB, *Tombeau d'Ibn Arabi*, stance XII)

## Errance dans les romans

« Je rêve du retour à l'audace, à l'insolence. Ne ferait de mal moins de soumission aux lois du marché, aux modèles des éditeurs et au jugement des médiateurs. Je voudrais que fût ouvert de nouveau le champ de l'expérience, pour intégrer les repères du décentrement et de la dissémination, oser créer dans la veille de la haute pensée, et ne pas perdre le fil de l'entretien avec les anciens : être archi moderne en compagnie du soufi et du présocratique ; mener le patient, le têtard travail de l'anamnèse tout en avançant dans la ténèbre en quête de je ne sais quelle particule d'éveil à gagner sur le coma cosmique ; sortir des étroites et parfois piètres dérivations hexagonales [...] »<sup>262</sup>

L'écriture romanesque de Meddeb est caractérisée par le bouleversement des normes traditionnelles d'écriture. Après la publication de son premier roman, Meddeb émettait déjà le souhait de changement dans la littérature maghrébine francophone, quand il évoque la caducité du « style instituteur », qui est, rappelons-le, la « copie » du modèle classique métropolitain. Meddeb dit à ce sujet :

« La littérature maghrébine dont la langue de création est le français est en train de changer. Se renouvellent en elle des projets de recherches qui nous éloignent des récits naïfs ou réalistes, qui évacuent les stéréotypes et les représentations éculées. Disons que le côté « langue d'instituteur » s'estompe en elle. Ainsi qu'un certain exotisme. »<sup>263</sup>

Du point de vue de la langue d'écriture, l'auteur brise la fameuse dualité arabe/français en introduisant dans le champ de son écriture d'autres langues, d'autres systèmes graphiques. Une manière de signifier l'éclatement du monde actuel et l'hétérogène qui le constitue.

Meddeb innove en faisant de la mystique soufie, sa principale source d'inspiration. Loin des débats stéréotypés sur l'islam, il explore, non sans quelques questionnements critiques, la vieille littérature arabe ainsi que la philosophie soufie, pour en extraire le matériau de son écriture. L'œuvre littéraire de Meddeb, est ainsi caractérisée par une double réflexion pertinente

---

<sup>262</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Entretien avec Abdelwahab Meddeb », in *Prétexte* n°11, Paris, automne 1996, en ligne : <[http://pretexte.club.fr:revue/entretien\\_fr/entretiens/abdelwahab-meddb.htm](http://pretexte.club.fr:revue/entretien_fr/entretiens/abdelwahab-meddb.htm)>

<sup>263</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le Maghreb et la France sont solidaires », propos recueillis par Jélila Hafsia, in *La Presse*, Tunis, 12 septembre 1979.

qui oscille entre la modernité et le passé, en allant de la Grèce antique à la tradition philosophique arabe et soufie. Il s'agit d'explorer ce que l'écrivain natif de Tunis nomme la « modernité » archaïque. Par et oxymoron, Meddeb veut exprimer une poétique de l'ouverte, qui ne perçoit pas les choses de façon binaire, mais plutôt dans la pluralité et la complexité. Dans une telle poétique point de place à la pureté, aux certitudes, aux anathèmes.

Il s'agit dans cette partie de voir comment l'errance s'inscrit dans le discours et dans la structure narrative de l'œuvre de Meddeb. Pour ce faire, nous commençons par les titres des romans, précisément les titres de deux premiers romans *Talismano* et *Phantasia*.

### **Errance dans la langue**

Y a-t-il plus grande cohérence que d'écrire l'exil dans une langue étrangère au sol natal ?  
Un tel choix demande à être analysé, car le français demeure la langue de l'autre.

A. Meddeb

La question du français comme langue d'écriture ne se pose pas de la même manière chez l'écrivain monolingue (concernant la langue d'écriture) que chez un écrivain bilingue comme Meddeb. Maîtrisant deux langues ; l'arabe et le français dans le cas de Meddeb, l'écriture dans l'une d'elles ne relève pas absolument de l'obligation, comme ce serait le cas pour un monolingue ; elle est aussi et avant tout un choix. Avant de voir ce que ce choix fait apparaître dans les récits de l'œuvre de Meddeb, faisons un tour d'horizon de cette question linguistique dans la littérature francophone.

La problématique de *la* langue d'écriture s'est toujours imposée dans les débats sur la littérature francophone, car bien souvent, la langue d'écriture n'est pas la langue première des auteurs. Ce qui a posé le problème de la dénomination même de ces littératures : « littérature d'expression française », « littératures de langue française », « littérature de graphie française », « littératures francophones », « littératures post coloniales », etc.

Ce problème est lié en partie à l'héritage "jacobin" des institutions françaises, telles l'Académie française, les différents prix littéraires, tous situés en

France, à Paris, qui apparaît comme le centre. Ainsi, les œuvres produites par des auteurs issus d'autres espaces géographiques « périphériques » sont considérées différemment. Cette différence géographique est adossée à une différence d'ordre idéologique voire ethnique. En effet, même habitant en France, les écrivains qui ne sont pas "d'origine" française sont automatiquement étiquetés. L'on peut illustrer cette caractérisation "ethnique" par le fait que les écrivains européens "blancs", sont plus facilement "acceptés" dans le giron de la littérature française que leurs collègues issus d'autres aires civilisationnelles, alors même que certains ne parlaient et n'écrivaient pas en français au départ, tel Kundera, qui avait publié des romans en Tchèque avant d'écrire en français. Mais en face de lui, Césaire, Ben Jelloun, C. H. Kane, entre autres, qui ont reçu une formation francophone classique, seront toujours considérés comme « écrivains d'ailleurs ». Sans abonder dans le sens d'une explication ethno-géographique, Rainier Grutman explique dans son article sur la différence linguistique dans les littératures francophones, que des auteurs europhones, sont plus considérés comme auteurs "français" qu'auteurs "francophones" :

« On trouve ces écrivains, que j'appellerais "translingues" et non bilingues, dans toutes les communautés dont le français n'est pas la langue première. [...] Aujourd'hui, la littérature française accueille toujours des écrivains venus d'horizons divers (l'irlandais Beckett, le Tchèque Kundera, la Canadienne Nancy Houston, l'Argentin Hector Biancotti, le Russe Andreï Makine, le Grec Vassilis Alexakis) [...]. Ils relèvent davantage, fût-ce à titre d'excroissance, du "champ littéraire franco-parisien" que du "système littéraire francophone" »<sup>264</sup>

A cela il y a deux raisons : la première venant de la critique occidentale et la seconde venant des auteurs eux-mêmes. En effet, nous avons montré que dès le départ, la littérature francophone a voulu marquer sa différence, tant sur le plan de la forme que du contenu, avec la littérature métropolitaine censée représenter

---

<sup>264</sup> GRUTMAN Rainier, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003, p. 117.



le modèle. Cette volonté de rupture a été accentuée dans certains cas, rendant les œuvres difficiles, et réduisant leur audience auprès du public.

L'enjeu principal de cette querelle est la langue d'écriture, dont le rapport n'est pas le même selon le contexte historique des écrivains. Concernant les écrivains antillais, maghrébins et noirs africains, cette langue est la langue des ex colonisateurs, « pénétrant sur la terre de(s) (mes) ancêtres avec le sang et les canons, en même temps que les soldats français » comme l'écrit A. Djébar dans son recueil d'articles<sup>265</sup>. Parce qu'ils écrivent dans la langue du colonisateur, tour à tour, les écrivains francophones seront taxés d'aliénés, de suppôts de l'impérialisme.

Evoquant son cas personnel sous forme d'autobiographie, Kateb Yacine compare l'école française (par opposition à l'école traditionnelle coranique dont l'enseignement est dispensé en arabe) au loup. Il écrit ainsi dans *Le polygone étoilé* : « mon père prit soudain la décision de me fourrer dans "la gueule du loup", c'est à dire à l'école française » (p. 180).

Ainsi, le rapport à cette langue sera un rapport complexe, passionné, dépassant le cadre de la littérature.

Le problème de l'utilisation du français se pose encore avec plus de gravité pour les écrivains francophones maghrébins en raison de l'existence de la langue arabe, d'autant plus que l'arabe (langue du Coran) sera facilement opposée à la langue des « mécréants ». Analysant le cas de la littérature algérienne, Ahmed Lanasri fait ressortir ce soupçon qui n'a pas cessé de peser sur les auteurs francophones, il écrit à ce propos :

« Fruit de la mésalliance entre l'écrivain colonisé et la langue du colonisateur, la littérature algérienne de langue française fut dès sa naissance frappée de suspicion en raison de cette "bâtardise". En effet, le dilemme dans lequel certains ont voulu enfermer cette production dès son apparition était le suivant : comment peut-on défendre sa patrie, sa société et sa culture dans la

---

<sup>265</sup> DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 109.

langue de celui qui vous opprime? la langue se confond ici avec l'opprimeur. »<sup>266</sup>

Ainsi, il sera reproché aux écrivains francophones de ne pas utiliser la langue de "leurs" ancêtres, alors même que cette langue a une écriture. Ces écrivains seront accusés d'écrire pour le public occidental, car chez eux leurs œuvres sont très peu lues.

Face à ces accusations non fondées, souvent teintées de démagogie (la plupart des auteurs ayant participé d'une manière ou d'une autre à la lutte pour l'indépendance), certains écrivains vont ressentir un malaise. Ainsi, l'algérien Malek Haddad décide d'arrêter d'écrire, car il considère qu'écrivant en français, il n'arrive pas à communiquer avec son peuple. Et comme il ne maîtrise pas l'arabe au point de produire des œuvres dans cette langue, il prend la terrible décision du "suicide littéraire". M. Haddad laissera deux phrases devenues cultes dans l'illustration de "l'inconfort linguistique" des écrivains recourant à une langue d'emprunt : « La langue française est mon exil » et « Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française. » Ces deux phrases seront incessamment convoquées dans les analyses de la langue d'emprunt comme outil de communication, et feront le bonheur des idéologues nationalistes hostiles aux écrivains francophones.

Un peu plus tard, un autre auteur algérien, Rachid Boudjedra, qui a eu pourtant beaucoup de succès avec ses romans (*La répudiation*, *L'escargot entêté*), décide, lui aussi, de ne pas écrire en français. Nous disons, « décide de ne *pas* », et non « décide de ne *plus* », car étant bilingue, Boudjedra publie le roman en arabe littéraire, avant de donner une traduction française.

Kateb Yacine, quant à lui, va se lancer dans une entreprise jamais encore expérimentée dans la littérature francophone algérienne en particulier et maghrébine en général, c'est celle d'écrire le théâtre en langue populaire algérienne. Ainsi quand *Mohammed prend ta valise*, première œuvre écrite en

---

<sup>266</sup> LANASRI Ahmed, « La littérature maghrébine et le problème linguistique. Le cas algérien. », in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002, op. cit.*, p. 222.

arabe dialectal algérien, est née, Kateb dit : « J'ai réalisé un très vieux rêve, celui de m'exprimer en arabe populaire, d'être compris par tous les Algériens. »<sup>267</sup> Si cette expérience de l'auteur de *Nedjma* est une première au Maghreb, la technique consistant à écrire les langues locales en caractères latins a été expérimentée en Afrique noire et aux Antilles. En effet, certains écrivains vont tenter l'écriture dans leur langue première. C'est notamment le cas du Kenyan Ngugi wa Thiong'o, qui écrit en gikuyu au lieu de l'anglais, ou des auteurs caribéens, tels Daniel Boukman, Monchoachi (André Pierre-Louis), Raphaël Confiant, Sony Rupaïre entre autres, ayant produit des œuvres en créole. Mais un peu comme dans le cas de Boudjedra, ils sont, soit revenus à l'écriture en français, soit ils pratiquent ce que J.-M. Moura nomme « l'auto-traduction »<sup>268</sup>, c'est-à-dire que les auteurs font paraître leurs œuvres dans leurs versions originales, en créole, avant de les traduire eux-mêmes en français.

Enfin d'autres écrivains, pour pallier le problème de réception de leurs œuvres, ont utilisé le cinéma, pour évoquer les sujets qui les tiennent à cœur. Le pionnier et le plus prolifique en la matière est le sénégalais, Ousmane Sembène, on peut aussi citer l'algérienne Assia Djebar, même si sa production cinématographique, jusqu'à présent se limite à deux films.

Toutes ces tentatives illustrent l'ambiguïté sinon la difficulté du recours à la langue de l'autre, d'autant plus que cette langue fut introduite avec la colonisation. Pour illustrer cette ambiguïté de l'utilisation de la langue d'emprunt comme langue d'écriture, nous citerons à titre d'exemple, le poème de l'écrivain haïtien Léon Laleau, intitulé à juste titre trahison :

« Ce cœur obsédant, qui ne correspond  
Pas à mon langage ou à mes costumes  
Et sur lequel mordent, comme un crampon,  
Des sentiments d'emprunt et de coutumes  
D'Europe, sentez-vous cette souffrance,  
Et ce désespoir à nul autre égal  
D'appriivoiser avec des mots de France

<sup>267</sup> In GAFĀĪTĪ Hafid, *Kateb Yacine, un homme, une œuvre, un pays*, Alger, Voix Multiples-Laphonic, 1986, pp. 9-10.

<sup>268</sup> Cf. MOURA Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 106.

Ce cœur qui m'est venu de Sénégal. »<sup>269</sup>

### Du concept de la "langue maternelle"

Le français, comme toutes les autres langues des empires coloniaux d'ailleurs, est entrée avec la colonisation. Faut-il pour autant, dans le cadre de la production littéraire, le traiter avec autant de passion ? En 1966 déjà, Abdelatif Laabi mettait en garde dans le premier numéro de *Souffles*, à propos de cette délicate question de l'utilisation de la langue française :

« On répondra d'avance, sans vouloir s'engager dans le marais des faux problèmes, que quatre de ces poètes ont trouvé leur vocation littéraire par le moyen de la langue française. Il n'y a là aucun paradoxe. Cette situation est devenue par trop banale dans le monde actuel. Le tout est d'arriver à cette adéquation de la langue écrite au monde intérieur du poète à son langage émotionnel intime. Certains n'y arrivent pas, D'autres même en employant la langue écrite nationale restent à la surface d'eux-mêmes et de la réalité qu'ils veulent abstraire et mettre en cause. »<sup>270</sup>

En effet, l'idéologie et la politique se sont beaucoup immiscées dans ce problème de la langue. Une langue appartient-elle exclusivement à certains ? L'écrivain est-il condamné à ne produire uniquement que dans la langue de son peuple ? Qu'appelle-t-on langue maternelle ? Voici entre autres des questions qu'on doit se poser pour éviter les pièges de l'idéologisation à outrance. Le concept même de « langue maternelle » mérite d'être précisé.

Tout d'abord, la langue est un acquis culturel ; on parle une langue, parce qu'on l'a apprise, souvent dès sa tendre enfance, parfois plus tard, mais pas simplement parce qu'elle est « notre » langue ou celle de nos parents, de notre mère. Un enfant qui ne grandit pas auprès de sa mère ou d'une locutrice qui parle la même langue que sa mère, ne saurait jamais parler la langue de sa génitrice. On peut rencontrer des cas dans les communautés des immigrés, où

---

<sup>269</sup> in SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir* par Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 108.

<sup>270</sup> LAABI Abdelatif, « Prologue de la revue *Souffles* », cité par Jacques Noiray in *Littératures francophones, I. le Maghreb*, *op. cit.*, p. 149.

souvent, les parents non instruits ne parlent pas la langue du pays d'accueil, alors que leurs enfants, natifs de ce pays, parce que, de la maternelle au secondaire et à l'université, ils ont été éduqués dans la langue de ce pays, ces enfants donc, maîtrisent parfois mieux cette langue que celle de leurs parents. Cela peut s'expliquer par le fait que nombre de ces enfants passent le plus clair de leur temps à parler dans la langue du pays d'accueil (à l'école, avec les copains d'autres origines, à travers les média audiovisuels, les livres) que celle de leurs parents avec qui ils passent, finalement, moins de temps ensemble.

Nous voulons soutenir par là qu'il n'y a pas de lien "naturel", biologique dans le fait de parler une langue. Alors que dans bien des cas, le concept de « langue maternelle » peut laisser supposer ce lien. Ainsi, même les définitions scientifiques de la langue maternelle laisse planer l'équivoque biologique. Par exemple les linguistes Jean Dubois, Mathée Giacomà, Louis Guspín et *al.*, définissent la langue maternelle ainsi : « On appelle *langue* maternelle la première langue apprise par un sujet parlant (celle dont il est le locuteur natif) au contact de l'environnement familial immédiat. »<sup>271</sup> Pour nous, le mot « environnement » est plus important que les notions de « locuteur natif » ou de la « famille », car il contribue à mettre en évidence la prépondérance de la culture sur la nature, dans l'acquisition et l'apprentissage de la langue. C'est pourquoi nous préférons l'expression « langue première » à « langue maternelle » ou « langue naturelle », sinon, très vite, l'on peut basculer dans le déterminisme, l'explication à travers les gènes, etc. Donc, le caractère "culturel" de la langue devrait permettre de traiter avec moins de passion la question de l'utilisation d'une langue par un écrivain donné.

Or un coup d'œil sur les sempiternels problèmes de la langue d'écriture chez les écrivains francophones permet de remarquer que cette question de la langue a toujours été traitée avec ambiguïté, et par les écrivains et par les critiques. Parmi les écrivains, nous pouvons rappeler le cas extrême de Malek Haddad qui abandonne définitivement l'écriture. Son ami Kateb Yacine qui,

---

<sup>271</sup> DUBOIS Jean, GIACOMA Mathée, GUSPIN Louis, MARCELLES Christiane, MARCELLES Jean-Baptiste, MELVIL Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique*, © Larousse-Bordas/HER 2001, p. 296.

selon Tahar Djaout, « a donné à la littérature maghrébine [de langue française] son texte le plus tumultueux, et peut-être le plus dense et le plus accompli. »<sup>272</sup>, n'a pas manqué de témoigner du déchirement causé par l'abandon de la « langue maternelle » dans ses déclarations à la presse quand il dit par exemple : « la langue, est un cordon ombilical qui nous relie à notre mère (...) en écrivant en français, j'ai mes racines arabes et berbères qui sont vivantes en moi. »<sup>273</sup>. Ce faisant, Kateb abonde dans le sens de la langue (maternelle) comme produit issu biologiquement de la mère. Le tourment lié à l'usage de la langue d'emprunt, que Lise Gauvin nomme « la surconscience linguistique »<sup>274</sup>, apparaît aussi dans l'œuvre romanesque de Kateb, en l'occurrence dans *Le polygone étoilé*, dont la dernière partie est entièrement consacrée à la relation entre le narrateur et sa mère, sur fond du questionnement sur la langue. Le narrateur fait comprendre que la complicité entre la mère et le fils est anéantie par l'école (française) : « Ma mère soupirait ; et lorsque je plongeais dans mes nouvelles études, que je faisais, seul, mes devoirs, je la vois errer ainsi qu'une âme en peine. Adieu notre théâtre intime et enfantin... Et le drame se nouait »<sup>275</sup>. Derrière les études et les devoirs, se cache justement la question de la langue française, langue étrangère que la mère ne comprend guère, d'où la « rupture » entre elle et son fils :

« ma mère était trop fine pour ne pas s'émouvoir de l'infidélité qui lui fut ainsi faite... Puis un soir, d'une voix candide, sans tristesse, me disant : "puisque je ne dois plus te distraire dans ton autre monde, apprends-moi donc la langue française..." Ainsi se referma le piège des Temps Modernes sur mes frêles racines. »<sup>276</sup>

---

<sup>272</sup> Kateb Yacine, *éclats et mémoire*, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy avec la collaboration de Mireille Djaider, Paris, Éditions IMEC, 1994, p. 6.

<sup>273</sup> In *Jeune Afrique*, n°324, 26 mars 1967.

<sup>274</sup> « La notion de *surconscience* à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond. Elle a l'avantage, sur celle de l'insécurité définie par les linguistes, de mettre en évidence le travail d'écriture, de choix délibéré que doit effectuer celui qui se trouve dans une situation de complexité langagière. »

GAUVIN Lise, « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements. » in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002, op. cit.*, p. 100.

<sup>275</sup> KATEB Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 181.

<sup>276</sup> KATEB Yacine, *ibid.*

Le roman finit avec ce constat amer dans lequel le narrateur avoue une sorte d'aliénation due à l'utilisation de cette langue étrangère qui le coupe de sa mère patrie et surtout de la mère biologique, puisqu'il parle de « cordon ombilical », de « sang », toutes choses qui mettent l'accent sur le côté "naturel" de la langue. Ainsi, dans les dernières lignes du roman, l'on peut lire :

« Jamais je n'ai cessé, [...] de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables et pourtant aliénés ! »<sup>277</sup>

Quand on sait que ce roman est le second et dernier laissé par Kateb, en dehors évidemment des autres écrits, ces dernières lignes peuvent raisonner comme un constat de réel déchirement. Mais Kateb a fait d'autres déclarations, sur la langue française, qui permettent de contrebalancer cette impression. Nous avons voulu simplement, signaler que même lui, le plus grand des auteurs maghrébins francophones, n'a pas manqué de contribuer (malgré lui) à cette acception de la langue.

Les critiques spécialistes de la littérature francophone ont conforté l'idée de la langue maternelle comme "fait de nature" ; en ce sens, l'écrivain qui utilise une langue d'emprunt pour produire son œuvre, subit une perte de sa personne et de sa sensibilité. Ainsi, deux éminents spécialistes de la littérature africaine disent à peu près la même chose. Lilyan Kesteloot écrit :

« Faut-il insister sur l'irréparable perte que constituerait, pour les cultures africaines, l'abandon des langues nationales ? Tout un domaine de la sensibilité de l'homme ne peut s'extérioriser que dans sa langue maternelle. C'est la part inviolable, particulière, intraduisible de toute culture. L'homme africain ne peut renoncer à ses idiomes traditionnels sans ressentir une amputation grave de sa personne. »<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> KATEB Yacine, *ibid.*, pp. 181-182.

<sup>278</sup> KESTELOOT Lilyan, *L'anthologie négro-africaine, op. cit.*, p. 11.

« Le créateur africain privé de l'usage de la langue et coupé de son peuple, risque de n'être plus que le représentant d'un courant littéraire (et pas forcément le moins gratuit) de la nation conquérante [...] Ce qui d'ailleurs est une autre forme subtile, d'abâtardissement »<sup>279</sup>

Quant à Jacques Chevrier, il trouve que la langue d'emprunt est un facteur de trahison du message de l'écrivain, car elle ne peut jamais restaurer fidèlement la pensée de ce dernier :

« La langue, dit J. Chevrier, fait partie intégrante de la culture d'un peuple (...) Non contente de communiquer la pensée, la langue préside étroitement à son élaboration. Ainsi le fait d'utiliser une langue d'emprunt pour exprimer sa propre culture aboutit non seulement à une transformation du message mais à une véritable trahison. »<sup>280</sup>

Certes, quand l'écrivain utilise une langue que la population majoritairement analphabète ne comprend pas, il y a un risque évident de coupure entre lui et ce dernier. Certes, l'écrivain africain ne doit pas renoncer à ses "idiomes traditionnels". Mais nous trouvons un peu excessif de dire que « tout un domaine de la sensibilité de l'homme ne peut s'extérioriser que dans sa langue maternelle » ou encore que le recours à une langue d'emprunt pour exprimer sa culture trahit le message que l'on veut faire passer. Parce que la langue « fait partie intégrante de la culture » (donc produit d'apprentissage), comme l'écrit J. Chevrier, nous ne comprenons pas pourquoi il faille utiliser absolument la langue maternelle, et pas une langue apprise plus tard, pour exprimer fidèlement sa sensibilité. Et plus encore, pourquoi cette langue doit être incontestablement « l'idiome traditionnel » de l'écrivain africain. Cette remarque va dans le sens de la "langue naturelle", innée, sinon pourquoi l'écrivain africain devrait avoir comme langue maternelle (langue première) un idiome africain ? Et que fait-on de l'écrivain bilingue dès son enfance ou de celui n'ayant pas eu la langue de sa mère comme langue première ? Parce que ces cas existent, et bousculent les explications qui enferment toujours les individus dans des

---

<sup>279</sup> KESTELOOT Lilyan *ibid.*, p.153.

<sup>280</sup> CHEVRIER Jacques, in *Littérature nègre, Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1974, p.241.



groupes, et cherchent à les ramener à leurs origines, ces genres de considérations nous paraissent erronées, sinon de plus en plus caduques dans le « Tout-Monde » actuel. Evoquant la question de la langue (première) en rapport avec le “déracinement”, Guy Scarpetta, né dans une famille de travailleurs immigrés italiens d’origine juive, écrit :

« Ma langue “maternelle”, ce n’est pas la langue d’origine de ma mère [...]. Car si je pense à ma petite enfance, c’est d’emblée cette situation d’“entre-deux langues” que je saisis. Pas d’autres liens concrets à la communauté d’origine qu’un *livre*, le premier qu’il m’ait été donné de voir : pour d’autres ce fut la Bible, pour moi, non sans conséquence, *La Divine Comédie*. Dans le flot de paroles qui m’immergeait, il y avait le français, langue des “maîtres”, et l’italien, comme musique de fond, désirable et interdite à la fois, la langue que parlaient les adultes lorsqu’ils ne voulaient pas que les enfants comprennent, celle du discours politique et des obscénités. »<sup>281</sup>

D’autre part, - et certains écrivains francophones l’ont souligné -, les remarques sur l’utilisation d’une langue d’emprunt (qui amputerait une part de la personnalité de l’écrivain) sont curieusement orientées vers les auteurs (francophones) non europhones. Comme nous l’avons signalé plus haut, les œuvres des écrivains (dramaturges, poètes, essayistes) d’origine roumaine (Tristan Tzara, Emil Cioran, Eugène Ionesco), tchèque (Milan Kundera) ou encore irlandaise (Samuel Beckett), font partie intégrante de la littérature française. Les œuvres écrites en français par ces auteurs (dont certains sont venus tard à l’écriture en français) n’ont pas soulevé le débat sur la « langue maternelle » comme cela a été le cas pour les œuvres des auteurs francophones non européens, qui sont pourtant, du fait de l’héritage colonial, plus proches de l’Hexagone en matière de littérature.

Certaines des œuvres des écrivains que nous venons de citer sont devenues, dans leur domaine, des classiques de la littérature française ; *La Cantatrice chauve* de Ionesco, *En attendant Godot* de Beckett, pour ne citer que celles-là. Pour rester dans le domaine théâtral, Michel Beniamino rappelle par exemple que :

---

<sup>281</sup> SCARPETTA Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1989, p. 20.

« L'introduction du *Guide culturel* – écrite par Ionesco - rappelle que l'avant-garde théâtrale française dans les années 50 était constituée de Samuel Beckett (né à Dublin), d'Arthur Adamov (né à Kislovotsk, dans le Caucase) et d'Eugène Ionesco lui-même (né à Slatina en Roumanie). »<sup>282</sup>

Or parmi ces écrivains, (dont le français n'est pas la langue première) quelques uns ont continué à produire alternativement dans deux langues, posant même le problème de leur "statut linguistique". Dans les anthologies littéraires, on trouve par exemple ces définitions embarrassées ; « écrivains d'expression anglaise et française » s'agissant de Beckett qui, à partir de 1944 et jusqu'à sa mort, écrira en fait une œuvre bilingue; avec néanmoins une certaine préférence pour le français, en particulier jusqu'au milieu des années soixante. Ainsi, c'est en français que Beckett écrit ses œuvres les plus connues: *En attendant Godot* *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*. Ce sont là des cas qui déroutent les classifications. On peut prendre l'exemple dans d'autres langues en citant le cas de Nabokov, d'origine russe, et qui écrit en anglais, parce que son éducation aristocratique lui a permis d'apprendre très tôt, en plus du russe, le français et l'anglais.

Nous pouvons pousser plus loin le syllogisme en prenant les cas des écrivains immigrés d'origine juive qui ont écrit dans les langues de leurs pays d'accueil. Les cas les plus éloquents sont ceux des auteurs de langue allemande, Kafka, ou encore la philosophe Hannah Arendt, qui a d'ailleurs continué à revendiquer la langue allemande comme *sa* langue malgré la tragédie de la shoah. Le fait de ne pas s'exprimer dans la langue de ses ancêtres, n'a pourtant pas empêché Kafka, qui écrivait à propos de la langue allemande : « Cet allemand que nous avons encore dans les oreilles pour l'avoir appris de nos mères non allemandes »<sup>283</sup>, de devenir l'un des écrivains occidentaux majeurs du XXe siècle. Ainsi, G. Scarpetta dit que le défi pour Kafka était de « dénouer l'illusion communautaire », « d'échapper à l'illusion de l'enracinement » :

« En somme, tout l'effort de Kafka, souligne Scarpetta, consiste à devenir autre chose que cet "écrivain juif de langue allemande vivant à Prague", à

<sup>282</sup> BENIAMINO Michel, *La francophonie littéraire*, essai pour une théorie, Paris-Montréal (Québec), L'Harmattan, 1999, p. 35

<sup>283</sup> SCARPETTA Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, op. cit., p. 142.

jouer sa position à l'intersection de trois communautés pour révéler l'illusion d toute communauté, à partir de l'intrication de lois et de traditions contradictoires pour mettre en scène l'arbitraire de toute tradition... »<sup>284</sup>

S'agissant de la littérature française, nous pouvons prendre le cas des auteurs provençaux et bretons, dont la langue première n'était guère le français, mais sur les œuvres desquelles la question de la langue d'écriture ne pose pas avec autant d'intensité.

Si donc, en dehors de son idiome traditionnel (d'origine biologique), l'écrivain ne peut exprimer son génie, l'on peut se demander comment considérer les œuvres des auteurs comme Alexandre Dumas dans la littérature française, ou celle d'un autre Alexandre, Pouchkine, par ailleurs descendant d'un prince africain, devenu un des génies de la littérature russe ?

Plus près de nous, en revenant sur les lauréats du plus prestigieux prix littéraire britannique, J.-M. Moura relève que pour la majorité de récipiendaires de ce prix, l'anglais n'est pas la langue première ; il note ainsi :

« Le passage d'une langue à l'autre par un écrivain n'est pas particulièrement original (que l'on songe à Conrad, Nabokov ou Beckett), mais aujourd'hui, après l'époque coloniale, un changement s'est produit dans l'échelle de ce mouvement. Dans les quinze dernières années, le Booker Prize britannique (mais on pourrait faire des remarques similaires pour les prix Goncourt) a été décerné à deux Indiens (Rushdie, Arundhati Ray), une descendante de Maori (Keri Hulme), un Nigérian (Ben Okri), un exilé japonais (Kazuo Ishiguro) et un Sri lankais (Michael Ondaatje), bref, à des auteurs pour qui l'anglais n'est que l'une des langues d'expression. »<sup>285</sup>

Pour revenir dans le contexte de la littérature maghrébine francophone, un illustre intellectuel, maghrébin de naissance, Jacques Derrida (né en Algérie), ne dit-il pas dans *Le monolinguisme de l'autre* : « Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne. »<sup>286</sup>. Il ajoute plus loin :

---

<sup>284</sup> SCARPETTA *ibid.*, p. 20.

<sup>285</sup> MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, op. cit., p. 192.

<sup>286</sup> DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p. 15.

« En disant que la seule langue que je parle n'est pas *la mienne*, je n'ai pas dit qu'elle me fût étrangère. Nuance. Ce n'est pas tout à fait la même chose. [...] Il est possible d'être monolingue (je le suis bien non ?), et de parler une langue qui n'est pas la sienne. »<sup>287</sup>

Derrida veut dire par là que le français qui est sa langue de communication, d'écriture, de travail, n'est finalement pas *sa* langue, au sens où on entend généralement la « langue maternelle », c'est-à-dire la langue (d'origine) de la mère, des parents. Ainsi, Jacques Derrida, juif natif d'Algérie, ne parle ni la langue de ses ancêtres, le yiddish, ni celles de son sol natal, le berbère et l'arabe algérien. Jacques Derrida résume ces postulats dans cette phrase :

« Une aveugle pulsion généalogique trouverait son ressort, sa force et son recours dans la partition de cette double loi, dans la duplicité antinomique de cette clause d'appartenance :

- 1- On ne parle jamais qu'une seule langue – ou plutôt un seul idiome pur.
- 2- On ne parle jamais une seule langue – ou plutôt il n'y a pas d'idiome pur. »<sup>288</sup>

Cette équation établie par l'un des penseurs français les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle (dont la théorie de la Déconstruction a beaucoup influencé les auteurs francophones en général, et maghrébins en particulier) montre que le fait de ne pas utiliser « son idiome traditionnel », celui d'origine de ses parents, n'a pas empêché Derrida « d'exprimer sa sensibilité » pour reprendre l'expression de J. Chevrier.

C'est pourquoi, nous pensons qu'il faut faire attention, quand on aborde la question de la langue, à ne pas tomber dans une définition "essentialiste", qui condamnerait l'écrivain non occidental, non européen, à ne pas pouvoir exprimer toute sa sensibilité dans la langue d'emprunt, alors même qu'il l'a apprise et la pratique depuis sa tendre enfance. Autrement, l'on prête le flanc à ceux qui considèrent le débat sur la langue d'écriture dans la littérature francophone (et partant le concept même de littérature francophone) comme un débat idéologique qui finit par éloigner des préoccupation proprement

<sup>287</sup> DERRIDA Jacques, *ibid.*, pp. 18-19.

<sup>288</sup> DERRIDA Jacques, *ibid.*, pp. 22-23.

littéraires. En s'attachant à la mère, à la tradition, on peut glisser facilement sur la famille, communauté, l'origine. Or le travail d'écriture est acte solitaire.

### **De l'instrumentalisation de la réception des œuvres francophones**

Le problème de la réception des œuvres des auteurs francophones ne relève pas exclusivement de leur responsabilité, c'est plutôt une question de société et de gouvernance due au déficit en matière de politique éducative des pays ex colonisés, où le taux d'analphabétisme reste encore très élevé après plus d'un demi siècle de leur d'accession à l'indépendance. Ainsi le constat fait par A. Laabi sur l'analphabétisme comme frein au développement du lectorat de la littérature maghrébine francophone :

« [...] ce problème précis de la communication de notre littérature dans son ensemble n'est pas si simple qu'on le croit. Le public capable de lire au Maroc une œuvre littéraire, sans rentrer dans le problème de son appréciation, interprétation ou sa critique, ce public est plus que restreint. L'analphabétisme d'un côté, les apparences de culture réduisent à un résidu presque dérisoire le nombre des lecteurs. »<sup>289</sup>

... est encore d'actualité dans certains pays, particulièrement ceux situés au Sud du Sahara.

Que l'on écrive dans la langue de l'Autre ou dans sa propre langue, l'on ne peut toucher un grand lectorat à cause de l'analphabétisme. Car (en dehors de l'arabe littéraire) l'écriture dans les langues locales se fait en caractères latins, donc la lecture de ses œuvres exige au préalable une connaissance minimum de la langue étrangère, au moins de son alphabet. Dans le cas de l'Afrique Sub-saharienne par exemple, pourquoi ceux qui demandent l'écriture dans les langues africaines, ne recommandent pas à ce que cela soit fait dans une langue africaine possédant une écriture telle l'amharique (la langue éthiopienne) ? Cela exige évidemment l'apprentissage de cette langue, mais pourquoi ne pas aller jusqu'au bout de la logique raciale, en recourant à l'utilisation de l'alphabet d'une langue africaine ? Par ce questionnement, nous voulons montrer la

---

<sup>289</sup> LAABI Abdelatif, « Prologue de la revue *Souffles* », *op. cit.*, pp. 149-150.

complexité de la situation linguistique en Afrique et au Maghreb. De quelle langue parle-t-on quand on parle de langues africaines ? Dans un même pays, l'on rencontre plusieurs langues, même s'il existe des langues véhiculaires communes à plusieurs pays (Bambara, Lingala, Haoussa). C'est pourquoi, quand, en s'appuyant sur une citation de Moura, Rainier Grutman dit : « Assia Djébar tourne ses films en arabe algérien et Sembène Ousmane s'est approché du public en faisant des films en wolof. »<sup>290</sup>, il ne faut pas oublier que malgré l'utilisation de ces langues, ce public (duquel se sont rapprochés les cinéastes) reste limité aux locuteurs de ces langues ; c'est-à-dire, qu'en Algérie, le Kabyle qui ne comprend pas l'arabe algérien, ou au Sénégal, le Toucouleur ou le Peul qui ne parle pas wolof, sera obligé de suivre le film en version traduite. En effet, les films de Sembène Ousmane sont connus dans les autres pays en version française ou anglaise. Nous voulons dire par là, que pour un Tchadien par exemple, le wolof, sonne aussi étranger que le français ou l'anglais, et mieux (ou pire ?) pour le tchadien instruit, le français lui est plus familier que le wolof. Donc, paradoxalement, ce sont les langues non africaines qui deviennent le relais entre les films de Sembène Ousmane et le public africain instruit. C'est pourquoi quand certains linguistes disent que le français peut (ou doit) être désormais compté parmi les langues africaines (surtout les véhiculaires), ils n'ont pas tort. Quant aux analphabètes non locuteurs du wolof, ils ne comprendront que peu aux dialogues des films, qu'ils soient en wolof ou en version française.

Une fois de plus, il faut avoir à l'esprit que le problème du rapport entre l'écrivain francophone et son public local, se situe au niveau du déficit dans l'éducation, et ne saurait être intrinsèquement lié au recours de la langue étrangère.

Nous pouvons aussi rappeler un autre problème qui est lié au faible taux de lecteurs, c'est le manque de maisons d'éditions locales, qui oblige les écrivains à publier dans des maisons d'éditions occidentales, généralement françaises. Ce qui a pour conséquence de rendre les prix des livres hors de la portée des bourses des lecteurs moyens. Quand on ajoute à cela la question de la pauvreté,

---

<sup>290</sup> GRUTMAN Rainier, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », *op. cit.*, p. 116.

qui fait apparaître le livre comme un luxe, et celle des tergiversations des politiques linguistiques dans les pays maghrébins (arabisation), on comprend vite que les accusations lancées à l'encontre des auteurs francophones quant à l'utilisation de la langue française comme langue de création relève beaucoup plus de la démagogie que d'une réelle volonté de politique linguistique.

En réalité, ces accusations de trahison, d'aliénation venant des tenants du pouvoir cachent mal leur inquiétude face au pouvoir subversif de la littérature. Les dirigeants de ces pays ne souhaitent guère que le peuple accède à ces écrits, fussent-ils en langue nationale. Comme romancier, Rachid Boudjedra, qui est revenu à l'écriture en arabe n'est pas plus considéré que le Boudjedra, auteur de *La répudiation*. L'expérience de Kateb Yacine d'une littérature en arabe algérien, n'a pas été appréciée par le pouvoir algérien, d'autant plus que c'était essentiellement du théâtre populaire, donc susceptible de toucher un plus grand nombre. Ce qui amène J.-M. Moura à émettre le constat suivant :

« L'expérience prouve, comme le souligne la carrière mouvementée de Ngugi, que les régimes postcoloniaux autoritaires se montrent finalement plus tolérants à l'égard des écrivains qui formulent leurs critiques dans les langues européennes peu accessibles à la masse et qu'ils répriment sans pitié les auteurs susceptibles d'être lus par (et à haute voix) un vaste public. »<sup>291</sup>

Donc, la question de la langue, est plus un prétexte servant à dénigrer et décourager les écrivains.

Sans nier la réalité du manque de lecteurs des œuvres de la littérature francophone, sans nier, non plus, le soupçon que l'utilisation d'une langue étrangère fait peser à cette œuvre, en particulier au Maghreb en raison de la présence d'une langue officielle, écrite, ayant le statut de « langue du Coran », il serait utile de ne pas se servir des écrivains francophones comme boucs émissaires pour cacher les défaillances des systèmes étatiques minés par la gabegie qui caractérise bien de pouvoirs des pays africains postcoloniaux. C'est ainsi que la romancière algérienne A. Djébar qui connaît bien ce problème de

---

<sup>291</sup> MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., pp. 106-107.

soupçon et de suspicion, à cause notamment de la colonisation particulière de l'Algérie par rapport aux autres pays maghrébins, écrit :

« La médiocrité institutionnalisée du système éducatif depuis 1962 [...] s'exerça sur deux plans : promouvoir la "langue nationale" en restreignant d'autorité l'espace vivant des autres langues ; puis, en sus de ce monolinguisme stérilisant, la diglossie propre à l'arabe (...) fut la plus mal gérée, [...], et cela par la mise au ban d'un dialecte dans son irisation régionale, subtil par sa force de contestation et de rêve. Ainsi, le déni du génie de tout un peuple est allé de pair avec la suspicion entretenue à l'égard de la minorité d'écrivains francophones dont la production, en dépit de tout ou faute de mieux, dans l'exil se maintenait. »<sup>292</sup>

L'écriture est une activité individuelle, donc les choix impliquant ce travail doivent aussi être considérés individuellement, l'on évitera ainsi de ramener l'écrivain à sa mère, à la langue de ses ancêtres, à son origine. La langue d'écriture, comme l'écriture elle-même est un choix qui peut être salvateur.

### **La langue de l'Autre comme instrument de libération**

La langue est un élément culturel, en cela elle appartient à celui qui l'apprend, la maîtrise. Le fait qu'une langue appartienne à un oppresseur, n'empêche pas son apprentissage par l'opprimé. La langue peut devenir un instrument de combat, ainsi, le début de la littérature francophone a été marqué par la dénonciation de la colonisation et les œuvres de cette époque ont contribué aux combats pour les indépendances des colonies. A cet effet, Kateb Yacine, qui a parlé de « la gueule du loup » pour désigner l'école française, n'a pas manqué de souligner l'aspect de la langue française comme instrument de combat en lançant la formule qui est devenue classique en la matière : « La langue française est un butin de guerre » ou encore celle-ci : « J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas Français. »<sup>293</sup> Le français est un butin de guerre, dans le sens où il a servi à combattre la colonisation. C'est à juste titre

---

<sup>292</sup> DJEBAR Assia, *Le blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, pp. 243-244.

<sup>293</sup> Cité par Mlle Ghania KHELIFI in *Kateb Yacine, éclats et poèmes*, Mémoire de diplôme de bibliothécaire, Alger, ENAG, 1990, p. 91.



qu'A. Lanasri souligne la fonction adjuvante de la langue française dans le processus de décolonisation de l'Algérie, ce qui correspond aux autres pays colonisés :

« Langue européenne et d'audience internationale, la langue française permet ainsi à la cause algérienne de se faire entendre par l'opinion métropolitaine. La littérature algérienne de langue française, c'était d'abord "la substitution d'un dialogue au monolinguisme narcissique de l'Occident". »<sup>294</sup>

Les littératures francophones ont servi à relayer les revendications d'indépendance. Pour s'apercevoir de ce rapport entre la politique et la littérature francophone à ses débuts, il n'y a qu'à voir les hommes de lettres francophones ayant occupé des hautes responsabilités dans leurs pays respectifs, parfois jusqu'à la magistrature suprême comme ce fut le cas de Senghor au Sénégal<sup>295</sup>.

S'agissant de colonisation, dans le cadre des colonies françaises, la langue est un legs de l'histoire de la colonisation, produit en quelque sorte de ce que Glissant appelle le chaos-monde. Cet héritage (la langue) peut être revendiqué sans que cela ne s'apparente à de l'aliénation, de l'abâtardissement. Surtout quand il s'agit d'un auteur bilingue comme Meddeb. En effet, Abdelwahab Meddeb est un bilingue qui a fait le choix de l'écriture en français, comme il l'explique dans un article :

« J'ai choisi d'écrire en français. J'ai été séduit par cette langue. Dès que j'ai commencé à l'apprendre, à l'âge de six ans, j'en étais fasciné. [...]. Avec l'école, je suis devenu un sujet tout à fait bilingue qui maîtrisa les deux langues. »<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup> LANASRI Ahmed, « La littérature maghrébine et le problème linguistique. Le cas algérien. », *op. cit.*, pp. 223-224

<sup>295</sup> On peut citer le cas de Césaire à la mairie de Fort-France (« le maire fondamental » comme l'appellent affectueusement certains écrivains martiniquais), ceux de Mostefa Lacheraf, C. H. Kane (tous deux ayant été ministres dans leurs pays respectifs, l'Algérie et le Sénégal), pour ne citer que ceux-là.

<sup>296</sup> MEDDEB Abdelwahab « D'orient et d'occident », in *Cahier d'études maghrébines, Maghreb et modernité*, n°1, Cologne, 1989, p. 13.

Nous retrouvons la même posture quant au choix du français comme langue d'écriture, chez l'écrivaine algérienne A. Djébar, qui, dans ses réflexions concernant la langue, écrit :

« Ainsi, le français est en train de me devenir vraiment maison d'accueil, peut-être même lieu de permanence où se perçoit chaque jour l'éphémère de l'occupation. Mais enfin, j'ai fait le geste augural de franchir moi-même le seuil, moi librement et non plus subissant une situation de colonisation. Si bien que cette langue me semble désormais maison que j'habite et que je tente de marquer chaque jour. »<sup>297</sup>

Ce choix de la langue de l'ex occupant, que l'on s'approprie, est assumé sans aucun complexe. Chez Meddeb, le choix de la langue française est même célébré comme un indice de la double culture, de la double généalogie de l'auteur.

« Choisisant d'écrire en langue française, apportant ce qui structure mon être dans un lieu habitué à l'exclure, habitant dans un des pays fondateurs de la technique européenne, transportant la trace islamique qui travaille en moi sinon comme croyance en tout cas comme culture, par cette manière d'articuler mon dit dans le croisement Europe/Islam, par mon séjour que je voudrais serein et paisible au cœur de l'antagonisme historique qui émaille la destinée de la Méditerranée, par tout cela... »<sup>298</sup>

A l'instar de Meddeb, A. Djébar a exprimé sans ambiguïté dans ses articles et dans ses romans son rapport au français, non pas comme une déchirure, mais comme une ouverture au monde, comme un indice d'altérité. Dans *L'amour, la fantasia*, elle rend hommage à l'intelligente et courageuse décision de son père de l'inscrire et de l'amener lui-même (contre l'avis du village) à l'école française, car c'est cette décision qui a été à l'origine de son rapport futur avec la langue française. Ainsi, elle a consacré l'incipit du roman à cette scène fondamentale pour la jeune fillette qu'elle était : « "Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du

---

<sup>297</sup> DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie*, op. cit., p. 44.

<sup>298</sup> MEDDEB Abdelwahab, « D'orient et d'occident », in *Cahier d'études maghrébines, Maghreb et modernité*, n°1, Cologne, 1989, p. 13.

père." »<sup>299</sup>, comme pour témoigner sa reconnaissance envers ce père "progressiste", qui lui a permis de pouvoir suivre la scolarité (en étant l'unique fille d'ailleurs !). *L'amour, la fantasia*, s'ouvre avec une scène assez picturale : le père amenant sa fille à l'école, en lui tenant la main. « La main du père », est le symbole, de l'ouverture, le relais de la transmission de la langue française. C'est à son père que la petite fille doit l'apprentissage du français, c'est pourquoi, A. Djébar, par un détour subtil des expressions, dit du français que c'est *sa* « langue paternelle » :

« Le père m'avait tendu la main pour me conduire à l'école : il ne serait jamais le futur geôlier ; il devenait l'intercesseur. Le changement profond commençait là : parce qu'il était instituteur de langue française, il avait assumé un premier métissage dont je serais bénéficiaire. [...] Mon enfance, j'ai voulu la raconter, partagée plus équitablement entre deux langues, [...]... j'ai découvert alors que, pour moi, fillette nubile qui ne serait jamais cloîtrée, le français qui fut un siècle durant langue des conquérants, des colons, des nouveaux possédants, cette langue s'était muée pour moi en *langue du père*. »<sup>300</sup>

Cette formule de langue père peut d'ailleurs être intéressante dans les analyses de la langue d'emprunt chez les auteurs maghrébins francophones. Voilà une écrivaine algérienne, musulmane, d'ascendance arabo-berbère, qui qualifie sa langue d'écriture, qui n'est guère sa langue première, de langue paternelle, illustrant par là que l'appropriation d'une langue autre que celle « maternelle » peut se faire sans que pour autant l'écrivain en soit déchiré, amputé d'une partie de lui-même.

« Ainsi ma parole, pouvant être double, et peut-être même triple, participe de plusieurs cultures, alors que je n'ai qu'une seule écriture. [...] - Je n'ai qu'une écriture : celle de la langue française avec laquelle je trace chaque page de chaque livre, qu'il soit de fiction ou de réflexion. »<sup>301</sup>

<sup>299</sup> DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie*, op. cit., p. 45.

<sup>300</sup> DJEBAR Assia, *ibid.*, pp. 45-46.

<sup>301</sup> DJEBAR Assia, *ibid.*, p. 42.

La langue est assumée au point de devenir un élément de l'identité, une identité moderne, composite, faite de tous les apports, y compris des éléments qui résultent des tumultes de l'Histoire. A ce propos, A. Djébar note :

« Parce que l'identité n'est pas que de papier, que de sang, mais aussi *de langue*. Et s'il semble que la langue est, comme on dit souvent, "moyen de communication", elle est surtout pour moi écrivain, "moyen de transformation", dans la mesure où je pratique l'écriture comme aventure. »<sup>302</sup>

Meddeb qualifiant l'arabe littéraire de « langue du père » et Assia Djébar considérant le français comme « langue paternelle », voilà de quoi déjouer les analyses essentialistes sur les langues des écrivains francophones.

### Langue d'écriture / "langue du père"

L'autre langue permet de se libérer de la tutelle familiale et, du même coup, d'investir de nouveaux domaines intellectuels, en soulageant l'individu d'une pression insupportable, s'exerçant notamment dans le domaine de la sexualité.<sup>303</sup>

Dans le cas de Meddeb, faut-il revenir sur l'arabe classique, qui n'est pas la langue première de l'auteur, celle-ci étant l'arabe dialectal tunisien transmis par les femmes, véritables vecteurs de la tradition orale ? Meddeb désigne l'arabe classique par le terme de "langue paternelle", car c'est son propre père qui le lui a appris, à la différence, par exemple, d'autres écrivains de culture musulmane ayant évoqué dans leur autobiographie l'apprentissage du Coran par le maître d'école coranique ; nous pensons à Cheikh Hamidou Kane dans *L'aventure ambiguë*, et à Kateb Yacine dans *Le Polygone étoilé*. Donc c'est pour le besoin du Coran que Meddeb a été initié à l'arabe par son propre père, initiation qu'il développera par la suite. Ainsi, bien avant la rencontre avec le français, Meddeb va faire l'expérience de la diglossie dans laquelle l'arabe classique reste la langue de culte, la langue savante, mais surtout la langue de la virilité, puisque langue du père. L'arabe dialectal, quant à lui, est la langue de conversation quotidienne, la langue des femmes. Donc cette appellation de "langue paternelle" a une grande résonance psychanalytique.

<sup>302</sup> DJEBAR Assia., *id.*, p. 42.

<sup>303</sup> DOLLÉ Marie, *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 27.

Ainsi, au-delà du simple choix conscient de la langue, en adoptant une démarche psychanalytique, nous pouvons dire que le choix d'écrire en français peut avoir des interprétations latentes. Le français devient une langue de "libération" du père. Le choix du français comme langue d'écriture est une façon "d'assassiner" le père, si on peut recourir à ce raisonnement freudien. L'écriture devient le facteur de rupture avec le père :

« En fait, elle (la langue française) m'était encore plus inintelligible que la langue du père, l'arabe coranique. Je devais confusément pressentir qu'avec cette langue étrangère ignorée par le père et par la mère, j'avais le moyen d'assurer radicalement ma séparation, mon expatriement. »<sup>304</sup>

Ecrire en français est donc synonyme d'affranchissement de la tutelle paternelle, et donc une sorte d'affirmation de son individu, de son moi. Cette affirmation de sa personnalité n'aurait peut-être pas été complète si l'auteur avait écrit en arabe, cette langue apprise grâce au père, et sur l'ombre de laquelle planera toujours l'image de ce dernier. L'auteur évoque cette question dans *Phantasia* quand il écrit :

« Aurais-je brandi la même croyance où que je me serais exprimé ? 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 approchants de leur dialecte ? [...] »<sup>305</sup>

On sent bien le soubassement psychanalytique dans cette interrogation. Dès qu'il parle de l'arabe, l'auteur parle du père, alors que la mère reste absente, effacée de cet espace. Le français lui donne l'opportunité d'exprimer sa personne indépendamment des liens paternels. Notons avec quel ton impersonnel le narrateur parle de son père dans *Phantasia* de la page 80 à 82. Il parle de ce père comme d'un étranger : il dit « son père » (p. 80) en parlant de son propre grand-

---

<sup>304</sup> MEDDEB Abdelwahab « D'Orient et d'Occident », *op. cit.*, p. 13.

<sup>305</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *op. cit.*, p. 138.

père. Il utilise le même style pour désigner sa mère et sa grand-mère quand il dit :

« Et sa mère, ma grand-mère, avare, mégère, acariâtre, mesquine, fétichiste, qui ne s'était améliorée que quelques mois avant sa mort. Sa femme, ma mère, à qui le père en crise concentra la haine que procure la soumission de l'amour, avant qu'il régressât entre ses mains comme un bébé à langer. »<sup>306</sup>

Ce style pléonastique (« *sa mère*, ma grand-mère », « *sa femme*, ma mère ») a pour objet de mettre la distance entre le père et l'enfant par le biais des adjectifs possessifs *ma/sa*. Sinon, la répétition n'a pas de pertinence dans la compréhension de l'énoncé. Comme si, le narrateur voulait dire, par cette répétition-opposition, que son lien avec sa mère et sa grand-mère ne dépendait du père. Autrement dit, il veut exclure le père de la chaîne généalogique. En effet, cette distanciation permet d'insister sur le rapport aux caractères œdipiens qu'il entretient avec la langue du père. La métaphore œdipienne devient explicite dans ce passage sur les rapports paternels dans sa famille :

« Et c'est en s'adressant à moi, son fils, que mon père s'était confessé. Un père qui exécute son propre père, sous l'autorité d'un fils, qui, à son heure, se rebella contre lui et qui est devenu le père de son père. Tel fut le réseau de l'écoute dans un Paris monumental, inondé de soleil, parmi les nations du monde. De père en fils, l'image se délabre ».<sup>307</sup>

L'interprétation du choix du français peut aller plus loin dans le cadre de la rivalité avec le père. En effet, ce choix va creuser un écart entre le fils et le père, écart qui dépasse le cadre du symbolique, puisque le français est « cette langue étrangère ignorée par le père ».

### **Du français comme vecteur d'initiation au soufisme**

Au-delà du rapport à la psychanalyse, considérer la langue française a contribué à l'éloignement de l'enfant de sa famille, puisque après tout, c'est la langue qui est la source première du départ de l'auteur vers sa terre d'exil, la

<sup>306</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 82.

<sup>307</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, pp. 81-82.

France. La première cause du départ de Meddeb pour la France ce sont les études qui ont un rapport d'autant plus étroit avec la langue qu'il s'agit d'études de lettres. Le choix du français peut donc être perçu comme un prétexte d'éloignement, de séparation physique d'avec le père. Cet éloignement physique va approfondir encore plus la rupture avec le père, en donnant l'opportunité au fils d'affronter, spirituellement, le père. Nous voulons parler du Soufisme, avec lequel Meddeb semble s'est familiarisé en Occident, tout au moins au contact des européens et leurs ouvrages. En effet, Meddeb explique que son initiation au soufisme s'est déroulée par l'intermédiaire de livres écrits par les orientalistes et islamologues européens :

« Je vivais dans un milieu post-soixante-huitard, respirant l'air du temps imprégné de gauchisme. Certaines de mes relations [...] lisaient les poètes soufis, notamment les grands lyriques persans, dans des traductions françaises ou anglaises. C'est avec eux que j'ai entendu parler pour la première fois d'Abû Yazî, Rûmî, Hafez, 'Attâr, Hallâj, Ibn 'Arabi, Suhrawardi... »<sup>308</sup>

L'auteur, bien qu'étant bilingue, s'est familiarisé avec le soufisme d'abord par des livres écrits (ou traduits) en français, avant de se plonger dans la lecture des œuvres des maîtres soufis en arabe. Ainsi, symboliquement, nous pouvons dire que c'est grâce à la langue française (source par ailleurs du séjour de l'auteur en « milieu européen ») que Meddeb est arrivé au soufisme.

Or, idéologiquement, le soufisme représente un pôle de pensée opposé à celui du père, un théologien orthodoxe, issu de la mosquée Zitouna, qui est un des hauts lieux de l'islam sunnite de rite malékite. Et l'on sait que les soufis, du moins les plus novateurs d'entre eux, sont généralement rejetés par l'orthodoxie sunnite. Faut-il signaler que beaucoup des soufis ont été excommuniés, et même exécutés ? Nous évoquerons dans la troisième partie les cas d'Hallâj, de Suhrawardi, tous deux exécutés sur ordre des juristes. De même, nous parlerons de quelques maîtres soufis, dont l'image auprès de l'orthodoxie sunnite est assez négative. D'ailleurs Meddeb lie son "ignorance" de cette littérature soufie, avant

---

<sup>308</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam, op. cit.*, pp. 47.

son départ pour l'Europe, au rejet de la mystique par l'islam officiel zitounien dont il a reçu l'enseignement :

« Autant à Tunis j'étais marqué par le soufisme populaire des femmes, autant la formation acquise dans le milieu scolaire ou auprès des lettrés de la famille était coupée de la tradition spirituelle de l'islam. [...] « Ce n'est qu'à Paris, que, de fil en aiguille, j'ai découvert Louis Massignon, lu Henry Corbin, médité en compagnie des Anglais R.-A. Nicholson, [...] et A.-J. Arberry, [...] réfléchi avec l'espagnol Asin Palacios, [...] ainsi que divers autres chercheurs européens qui se sont consacrés au soufisme. Et, après la lecture du *Divan* de Goethe, j'ai eu une confirmation de l'importance des maîtres soufis [...] Après ces multiples lectures et à la suite d'une lente progression, j'en suis venu à découvrir les textes soufis dans leur langue d'origine. Je vous avoue qu'avec ces lectures j'ai retrouvé ma véritable patrie. »<sup>309</sup>

Donc, la passion du fils pour le soufisme peut être interprétée comme un moyen d'accentuer la rupture avec le père ; or le fils a découvert le soufisme, quelque part, grâce au français qui l'a mené jusqu'en Europe. En permettant à l'auteur de découvrir le soufisme, le français l'aide à opérer une rupture "théologique", et lui permet de approfondir cette rupture en remontant jusqu'à la généalogie.

### **La rupture généalogique par le français à travers le nom**

À travers la langue française, la rupture du fils avec sa famille va – symboliquement s'entend – jusqu'à la généalogie, puisqu'elle va affecter le patronyme même de l'auteur. Comme ce fut le cas dans beaucoup de colonies, le nom patronymique de l'auteur a été transformé. Soit parce que certains phonèmes n'existent pas dans la langue du colon, soit parce que le nom a été mal perçu lors de l'enregistrement dans le registre d'état civil, soit par négligence... Plusieurs hypothèses sont possibles. Cependant, en ce qui le concerne, le narrateur de *Talismano* donne son explication à propos de la déformation de son nom, il se livre à une étude onomastique pour montrer comment le nom est passé de l'appellation arabe *Mu' addib* au "français" *Meddeb*.

---

<sup>309</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, pp. 47- 48.



« Le nom propre change : à l'origine Mu'addib, maître, enseignant, ordonnant le savoir en vue de son bon usage social, dispensateur d'adab, entraînant par le nom l'officielle culture [...]. Mais la langue de pureté rituelle, glisse par l'usage vers le désacralisant dialecte, réel généalogique : aussi Mu' addib change t-il Middib ; tel sort phonétique n'est pas anodin ; il emporte le sens ; et la tâche de l'enseignement devient celle de l'instituteur : le middib est celui qui par prétexte coranique fait apprendre aux enfants à lire, à écrire. [...]

« La transcription française du nom, stigmaté de l'intervention coloniale, prétend s'alléger en se francisant par devoir municipal : ne respectant ni la ressemblance phonétique, ni la logique translittérale, elle transforme Middib en Meddeb : manie de l'altération du graphe et du son, à attribuer à tel fonctionnaire corse, tel brigadier d'Alsace »<sup>310</sup>

On voit donc comment ce nom d'origine arabe a été "francisé" et a perdu sa consonance arabe pour donner ce nom un peu hybride et dénué de sens qu'est *Meddeb*. C'est dire aussi combien ce nom a voyagé dans les langues : en arabe classique, en arabe dialectal, en français, et donc, dans les instances psychiques de l'auteur pour revenir à la psychanalyse : le père (arabe classique), la mère (arabe dialectal) et le moi (représenté par la langue choisie, le français). Ainsi, c'est dans la langue française que le narrateur re-naît, si l'on peut dire.

Il convient de signaler que cette altération du nom du narrateur/auteur, due essentiellement à la difficulté de prononciation par le locuteur ne parlant pas la langue arabe en l'occurrence, peut rattacher l'auteur à la célèbre lignée des intellectuels (philosophes, poètes, médecins) arabo-musulmans, dont la pensée et l'œuvre ont dépassé les frontières de leurs pays respectifs. Parmi les plus connus nous pouvons citer les persans al-Razi<sup>311</sup>, Ibn Sina<sup>312</sup> et l'andalou Ibn Rushd<sup>313</sup>,

<sup>310</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano, op. cit.*, pp.194-195.

<sup>311</sup> Abu Bakr Mohammad Ibn Zakariya al-Razi, connu aussi comme Al-Razi, ou Ar-Razi, ou Ibn Zakaria (Zakariya) ou (en latin) comme Rhazes et Rasis, (865-925), scientifique pluridisciplinaire iranien qui a énormément contribué dans les domaines de la médecine, l'alchimie et la philosophie.

<sup>312</sup> Abū 'Alī al-Husayn ibn 'Abd Allāh ibn Sinā, dit Avicenne, né en 980 à Afshēna (près de Boukhara, province de Khorasan en Perse, actuellement en Ouzbékistan) et mort à Hamadan-Iran en 1037. Philosophe, médecin et scientifique persan. Il s'est intéressé à de nombreuses sciences, notamment l'astronomie.

<sup>313</sup> Abu'l-Walid Muhammad ibn Rushd de Cordoue (né en 1126 (?) à Cordoue en Andalousie - mort en 1198 à Marrakech), à la fois philosophe, théologien islamique, juriste, mathématicien et médecin arabe du XIIe siècle.

dont les noms, par déficit d'équivalence phonétique dans les langues occidentales (latin, espagnol...) dans lesquelles leurs œuvres étaient traduites, ont subi des déformations pour devenir finalement Rhazes, Avicenne et Averroès. A cet effet, dans *L'aleph*, Borges rappelle comment on en est arrivé de Ibn Rushd à Averroès : « Abulgalid Mohámmad Ibn Ahmad ibn-Mohámmad ibn-Rush; un siècle passera avant que ce nom interminable devienne Averroès à travers Benraist et Avenryz, sans oublier Aben-rassad et Filius Rosadis. »<sup>314</sup> Les différentes phases du processus de "latinisation du nom d'Averroès ressemblent, quand on y regarde de près, au processus de "francisation" du nom de Meddeb.

D'autre part, nous remarquons que le narrateur de *Talismano* procède à une analyse (structurale) morphosyntaxique de son nom qui consiste à le découper, à le disséquer presque, afin de mieux l'interpréter. Ainsi, nous lisons :

« A décomposer le nom peut-être découvrirons-nous emblèmes et symboles : mid, morphème à désigner l'action de donner, de porter, à se projeter main, instrument de médiation, percept concordant avec le caractère qu'enferme le prénom : don ; dib : autre morphème se formant corps, qui par bonhomie et lenteur s'apparente ours, animal à risquer emblème [...] »<sup>315</sup>

Il faut dire que le narrateur a choisi d'analyser la première phase de transformation de son nom, c'est à dire *Middib*. Autrement dit, il a choisi la version dialectale. En coupant ce nom en deux parties égales de trois lettres chacune, il obtient deux mots différents, l'un correspondrait au *prédicat*, et l'autre au *thème* pour utiliser les termes de la grammaire structurale. Comme pour dire que le nom n'est pas neutre, mais que, jusque dans sa constitution "atomique" il est chargé de sens.

Les mots issus de ce découpage s'inscrivent dans la poétique meddébienne puisque *mid* (don) connote l'ouverture, l'altérité, et *dib* ours, totem, est à lire comme rappel du vernaculaire, et, comme l'a relevé Y. Ghébalou, le totem (animal à risquer emblème) peut aussi être vu comme un totem littéraire,

---

<sup>314</sup> BORAGES Jorge Luis, *l'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, (titre original *El Aleph*, © Emece Editors Sociedad Anónima, 1962), pour la traduction française, Paris, Gallimard, 1977, p. 117.

<sup>315</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, *op. cit.*, p. 195

car il rappelle étrangement le nom d'un grand écrivain algérien Mohammed Dib :

« La deuxième partie de son nom est rattachée à un animal, l'ours, Dib, "animal à risquer emblème"; on pense ici à une sorte de démarche qui consiste à chercher un animal emblème, c'est-à-dire, un totem, qui serve en quelque sorte de signe de ralliement et de distinction, mais derrière cette transcription de l'arabe apparaît un autre écrivain maghrébin dont le rôle dans le "déchiffrement" de la littérature est essentiel : il s'agit bien sûr de Mohammed Dib, auquel il semble que le narrateur cherche à s'identifier, ou du moins auquel il adresse un clin d'œil par cette anagrammatisation du nom. »<sup>316</sup>

Pour nous, la décomposition structurale du nom du narrateur/auteur et l'interprétation des segments issus de ce découpage fonctionnent aussi comme une intertextualité avec l'interprétation du nom de Dante. En effet, dans le nom de Dante aussi il y a une référence sinon totémique, du moins animale car selon Jacqueline Risset ;

« Le nom *Alighieri*, ou *Alagary*, est d'origine lombarde - *alighiero*, substantif, a le sens de *crochet* pour un bateau qui va aborder (c'est aussi le mot qui désigne le marin qui préside à cette manœuvre). Il peut être interprété encore comme *aligero*, porteur d'ailes, ange ou oiseau (figures de *l'intermédiaire*, où Dante se reconnaît toujours). »<sup>317</sup>

De la même façon que dans le nom de Meddeb (Middib) le narrateur a isolé *dib*, qui signifie « ours » en arabe, de même le patronyme de Dante renvoie à oiseau. L'analogie entre les noms de deux auteurs devient plus explicite quand nous comparons le sens du premier segment du nom de Meddeb, *mid* à celui de Dante. En effet, dans *Talismano*, le narrateur a expliqué que *mid* « désigne l'action de donner, de porter », qu'il évoque le don. Et le nom *Dante*, condense lui aussi dans sa polysémie le don, l'action de donner. C'est ce que souligne J. Risset :

<sup>316</sup> GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, op. cit., p. 123.

<sup>317</sup> RISSET Jacqueline, *Dante écrivain*, op. cit., p. 209.

« Sa mère, ainsi, le voit naître, mourir et s'enfanter lui même. Mangeant les baies d'Apollon, buvant l'eau de la fontaine qui est "fertilité de la doctrine philosophique morale et naturelle », et devenant rapidement berger, c'est-à-dire *dante*, « donnant », « donneur de pâture aux autres esprits ». Mort, il devient paon, c'est-à-dire, toujours selon l'exégèse de Boccace, "porteur de plumes angéliques, de plumes aux cent yeux ", "aux pieds sales, à l'allure lente", à la "voix horrible" et à la "chair incorruptible" : la beauté des plumes est celle de l'histoire belle et étrange de la *Comédie*, racontée en cent [...] »<sup>318</sup>

Quand on sait que Meddeb est un lecteur passionné de l'œuvre de Dante, on imagine bien qu'il a connaissance de cette interprétation du nom du poète florentin, qu'il a dû au moins lire des sujets qui vont dans ce sens. C'est pourquoi nous parlons d'intertextualité.

D'autre part, pour compléter l'analyse de Y. Ghébalou sur le totem, nous trouvons que le recours au totem sert au narrateur à introduire ou à faire apparaître la part cachée du "vernaculaire" dans ce nom classique lié au religieux (enseignant de l'école coranique). En effet, nous avons montré dans l'analyse du nom propre du narrateur, comment ce dernier fait ressortir des analogies phonologiques et syntaxiques entre son prénom *Abdelwahab* et le prénom *Abdmank* inscrit en araméen sur une stèle funéraire. Il dit :

« [...] j'ajoute un chaînon à ma généalogie bilingue, je me sens enrichi ; ainsi j'additionne les siècles et les millénaires pour les intégrer à mon âge. " *Maqbara choisi par Abdmank fils d'Akayus.*" La résonance arabe des mots célèbre mon identification. *Maqbara*, qui signifie ici sépulture, veut dire en arabe cimetière. 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>319</sup>

De même, le narrateur trouve l'écho de son prénom *Wahab* dans le nom du bâtisseur de la stèle, *Wahhallâhi*, dont la prononciation arabe ressemble à une lettre près à *Wahballâhi*, issu de la seconde particule du prénom du narrateur *Wahab* :

<sup>318</sup> RISSET Jacqueline, *ibid.*, p. 210.

<sup>319</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes, op. cit.*, p.16.

« Les deux noms sont théophores, ils ont le don divin en partage. Après l'analogie morphologique du nom méconnu dans l'inscription bilingue, après la présente identité de sens, s'établit la généalogie nabatéenne d'un nom arabe toujours porté par des vivants. »<sup>320</sup>

Ce rattachement onomastique au panthéon païen de cette région, n'est pas sans nous rappeler le lien qu'Aragon cherche à nouer entre de le nom d'Elsa et celui d'Al-Uzza, une des trois divinités antéislamiques qui trônaient dans la Kaaba avant la pacification de la Mecque par Mahomet. Nous avons indiqué que ces trois divinités sont nommément citées dans *Aya dans les villes* (p. 18, 39). En effet, dans *Le fou d'Elsa*, Aragon, repère une certaine homologie phonique entre les deux noms, et de là, substitue l'un à l'autre :

« Si comme certains l'affirmaient, cette Alza n'était qu'un masque à l'ancienne divinité des Banoû Gatafân à Nakhla, Al-Ozza, on n'en pouvait pas apporter la preuve, puisque celle-ci était vénérée dans la ka'ba de la Mecque, [...] Selon l'un des témoignages examinés par les 'oudoul, le nom de cet homme était Kéis 'Abd al-Ozza, c'est-à-dire le serviteur d'al-Ozza [...], et le Medjdnoûn fit observer qu'il eût tenu à honneur d'être appelé 'Abd Elsa, mais qu'au pays de sa bien aimée, s'il était d'usage comme en contrée islamique, de porter le nom de son père, il ne l'était pas de nommer les serviteurs d'après leur rabb, maître ou maîtresse. »<sup>321</sup>

« La procédure fut longue et, malgré les refus de l'accusé, on lui donna d'office un Procureur, ou avocat, qui parla des heures, s'appuyant sur l'incertitude où l'on était de l'existence de cette El-Sa ou Az-Za pour requérir que le Cadî lui-même reconnût l'incompétence de son tribunal. »<sup>322</sup>

Nous remarquons comment le poète joue sur les sonorités pour rapprocher les deux noms ; le phonème « el » se substitue au « al » et ce faisant Elsa devient Alza. Dans ce cas aussi, le nom est décomposé en deux syllabes.

Nous pouvons facilement voir une analogie entre le rapprochement des noms établi par Aragon et celui fait par le narrateur de *Aya dans les villes*. Dans les deux cas, nous avons affaire à deux systèmes linguistiques différents ;

<sup>320</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 29.

<sup>321</sup> ARAGON Louis, *Le fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 215.

<sup>322</sup> ARAGON Louis, *ibid.*, p. 216

l'araméen et l'arabe pour le narrateur de Meddeb, et le français et l'arabe dans *Le fou d'Elsa*. Dans les deux situations, la similitude se situe dans la proximité phonologique : Abdmank - Wahhallâhi / Abdelwahab, et Elsa / Alza - Ozza. Le rapprochement peut aussi être situé dans le fait que les deux noms (Abdelwahab et Elsa) cherchent à renouer avec la trace "païenne", qui, au demeurant, a précédé le monothéisme quel qu'il soit. En cela, c'est une démarche qui cultive l'hétérogène existant en chacun de nous. C'est en tout en cas, l'interprétation que nous proposons de ce travail sur le nom fait par le narrateur de l'œuvre de Meddeb.

De ces analyses anthroponymiques effectuées par le narrateur, il ressort la volonté de ce dernier de fouiller tel un archéologue (ne se trouve t-il pas devant un cimetière ?) afin d'exhumer l'héritage paganiste, qui existe jusqu'à son nom et que la tradition islamique orthodoxe s'évertue à effacer, à ignorer. Ainsi quand le narrateur d'*Aya dans les villes* dit « hériter ce nom de l'ère païenne » ou qu'il « s'établit une généalogie nabatéenne de ce nom arabe toujours porté par des vivants », il transgression les recommandations la doxa islamique qui interdit tout rapport au paganisme. Or, cette orthodoxie est représentée par le propre père (théologien issu de la Zitouna, un des haut lieux de l'islam sunnite) du narrateur qui, rappelons-le, ne portait pas le soufisme dans son cœur.

Ainsi, par cette démarche, le narrateur cherche une fois de plus à rompre avec le père et avec la généalogie construite et entretenue par ce père. Nous retrouvons cette volonté de rupture plus clairement exprimée dans *Talismano* quand le narrateur dit :

« A tout nom son désert. Rien sinon cette part qu'aucun nom n'arrive à couvrir, ni défense de soi, ni lutte, ni appel du saint, ni dérèglement de sens. A dériver, l'histoire parachève le nom, mais aussi elle le déracine ; j'y célèbre plus vide qu'avant naissance, moins déterminé par l'hérédité, à froisser la généalogie du nom, des organes, symbolique de la réminiscence, voile à découvrir irréconciliable différence que rien ne nomme, à se combiner comme autrefois suffisante unité du corps bisexué d'avant le partage »<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 196.

Ainsi dans l'action même de "découper" le nom *Middib* en deux parties distinctes (*mid* et *dib*), on peut voir un geste symbolique fort de la part du narrateur dans le but de rompre avec la généalogie. C'est un geste semblable à la coupure du cordon ombilical : on sépare l'enfant du lien qui l'unit à sa mère, afin de lui permettre de commencer "une autre vie". Couper non pas pour tout renier, mais couper pour réparer à nouveau. Comme le geste de l'archéologue qui, en fouillant dans certains sites, commet le sacrilège, en allant dans les endroits sacrés, en déterrants les sépultures, vieilles parfois des plusieurs siècles. Ce geste n'a pas pour but de détruire, mais plutôt de déconstruire afin d'assembler les éléments épars et expliquer le présent en se ressourçant dans le passé. Ainsi pour le narrateur, couper consiste à "ouvrir", comme le chirurgien qui opère afin de soigner.

C'est pourquoi nous pouvons dire que par cette opération de rupture généalogique, le narrateur re-naît, se dé-couvre. Et cet être nouveau est symbolisé par un nom nouveau, *Meddeb*, mélange issu de l'arabe et du français. C'est une façon de signifier l'hétérogène qui structure l'être du narrateur dont le nom prend sa source en Mésopotamie et mêle les langues araméenne, arabe (littéraire et dialectale) et française. En définitive, c'est du "français" que le narrateur tient son nom, puisque *Meddeb*, comme le dit le narrateur, est le résultat « de La transcription française du nom, stigmaté de l'intervention coloniale », « manie de l'altération du graphe et du son, à attribuer à tel fonctionnaire corse, tel brigadier d'Alsace ».

Et comme pour aider le narrateur dans son entreprise (individuelle) de rupture d'avec la généalogie, « l'altération » n'a affecté que le patronyme, alors que le prénom (Abdelwahab) ,lui, est demeuré intact. Toujours est-il que le narrateur ne rejette pas cette transformation du nom, preuve qu'elle lui sert d'adjuvant dans sa "lutte" avec le père.

En choisissant donc la langue qui a transformé son nom, l'auteur assume quelque part cette transformation, puisque symboliquement, elle lui permet de re-naître, de s'assumer en tant qu'un être neuf, de pouvoir créer lui-même sa propre généalogie.

Loin de la sempiternelle polémique sur le français comme langue d'écriture chez les écrivains francophones, l'analyse de ce problème apparaît chez Meddeb comme un choix ; et qui dit choix, dit liberté ; liberté d'écriture, liberté de création, qui n'enlève en rien l'exigence du travail sur la langue. Donc, au-delà du cercle familial, faut-il voir la ville, le pays de naissance de l'auteur ? Et quand le narrateur parle du père ou de la mère, il faut peut-être entendre au-delà les parents, leur patrie. A ce propos, l'écrivain Tahar Bekri, d'origine tunisienne, bilingue, enseignant et vivant à Paris comme Meddeb, dit :

« Souvent faut-il s'en réjouir ou s'en plaindre, le français a permis de déjouer la censure et d'échapper à la langue de bois [...] Dans ce cas, l'exil, y compris celui de la langue, est incontestablement une riposte contre la servitude et la volonté du prince, un acte de liberté et d'exigence dans l'écriture »<sup>324</sup>

Donc, la question de la langue d'écriture qui revient sans cesse dans les analyses des œuvres des auteurs francophones doit être abordée de manière individuelle, tout comme l'acte d'écriture est lui-même éminemment individuel. « La surconscience » linguistique varie d'un auteur à l'autre, les différentes expériences des auteurs francophones ; abandon de l'écriture, écriture dans la langue première de l'auteur ou encore « autotraduction », sont là pour le montrer. La meilleure illustration est à voir dans le comportement de M. Haddad (« la langue française est mon exil » et de Kateb Yacine (la langue française est butin de guerre) ; deux compatriotes, deux amis, qui ont réagi chacun à sa façon face à ce "dilemme" du recours à la langue du colonisateur. Plus tard, leur compatriote, A. Djébar, en signe de reconnaissance à son père, désigne le français comme « langue paternelle ». Ces différents jugements sont le signe de la liberté de choix et des différentes façons d'habiter la langue et d'être habité par elle, quelle qu'elle soit. Foued Laroussi trouve tout simplement ce débat anachronique, en plus du fait qu'il empêche une réflexion sereine sur la production littéraire :

---

<sup>324</sup> BEKRI Tahar, « Écrire en français au Maghreb », *De la littérature tunisienne et maghrébine, et autres textes*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.



« Pourquoi l'écrivain maghrébin écrit-il en français ? on ne saurait élucider cette question qui revient au galop dès qu'on la croit résolue. Pourquoi ne le ferait-il pas si c'est dans cette langue qu'il se trouve le plus à l'aise ou le plus inventif ? ce qui est sûr, c'est que tous les écrivains maghrébins de langue française ne vivent pas l'écriture dans cette langue comme un "exil" pour reprendre l'expression de l'écrivain algérien Malek Haddad (1961) ou une aliénation. [...] Il serait anachronique de rappeler 40 ans après la célèbre phrase de Malek Haddad. »<sup>325</sup>

F. Laroussi va plus loin dans la banalisation du recours au français par un auteur maghrébin, car pour lui, le français, quelles que soient les raisons de son introduction au Maghreb, fait désormais partie de cet espace. L'arabe, auquel on oppose le français à tort, a aussi été la langue des conquérants (donc, langue des colonisateurs) arabes, puisque avant cela, il n'était pas la langue des habitants de cette région. Pour Laroussi, il n'est pas vain de considérer le français comme une composante de l'identité plurielle du Maghreb :

« Ainsi si l'on conçoit l'identité maghrébine comme plurielle, c'est-à-dire faite d'apports multiples, ante et post arabes, le français au Maghreb peut, à mes yeux, être à la fois la langue du Même et de l'autre. Sans doute ce discours peut-il paraître atypique pour certains. Mais cela est une autre question. »<sup>326</sup>

Une telle considération pourrait peut-être atténuer la sempiternelle problématique de la langue d'écriture chez les auteurs maghrébins francophones. Nous finirons cette partie sur la langue d'écriture par cette remarque de Marie Dollé que nous trouvons juste, objective :

« ...la langue apprise en premier peut être perçue comme étrangère; une langue maîtrisée après d'autres peut les remplacer toutes. [...] la situation de l'écrivain reste particulière. [...]. Qu'il s'agisse d'un monolingue, d'un authentique bilingue (qui a appris plusieurs langues dans l'enfance) ou d'un migrant, pratiquant sur le tard un nouvel idiome, le problème reste en fait le même : seule compte la langue que l'écrivain choisit et qu'il modèle pour

---

<sup>325</sup> LAROUCSI Foued, « "Ecrire dans la langue de l'autre ?" Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb », in *Glottopol*, n° 3, janvier 2003, p. 183, disponible sur le lien <[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero\\_3.htm](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_3.htm)>.

<sup>326</sup> LAROUCSI Foued, « "Ecrire dans la langue de l'autre ?" Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb », *op. cit.*, p. 186.

l'œuvre qu'il publie. Il est, selon une idée chère à Borges, le fils de ses livres, et c'est la langue d'écriture qui mérite seule d'être appelée "maternelle". »<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> DOLLÉ Marie, *L'imaginaire des langes*, op. cit., p. 26.

## Récit de l'errance

« Ainsi tel bilingue parcourt le monde comme un livre où, les langues, en leurs effets, se font face. Il essaime dans l'espace culturel et bitume en remontant le cours du temps. Aucun drame, aucune déchirure n'interrompt sa quête. [...] Il est sceptique, il est errant. Il se veut inclassable. Il est en exil avec ou sans la séparation d'avec le sol natal. Il écrit au feu du sentiment, entre les langues, brouillant davantage le palimpseste de graphes multiples. »<sup>328</sup>

Le récit des romans de Meddeb, est un récit qui voyage entre les genres : poésie, collage, aphorisme, au point où, à certains égards, l'on a du mal à qualifier de romans les livres qui portent ces récits. Mais n'est-ce pas une des caractéristiques de l'écriture postmoderne ? Le narrateur de *Phantasia*, qui parle de lui à la deuxième personne du pluriel dit :

« Vous mélangez les notes prises de visu aux réminiscences et aux souvenirs. Vous mélangez les techniques. Vous déchirez vos propres esquisses et procédez à leur collage. Vous ne méprisez pas la digression. Vous croisez les genres. Vous affinez l'art du montage » (p.164).

On ne peut donner une meilleure définition de cette écriture que celle exprimée par le narrateur lui-même. Cette écriture fait du récit de ces romans un récit haché, éclaté. Le récit est scindé en plusieurs morceaux selon la digression du narrateur. Il n'y a pas de fil conducteur qui va du début à la fin des deux romans. On passe d'un discours poétique à un discours violent où il est question de sang de meurtre, on passe du récit d'une scène d'amour au récit religieux, on passe de la description d'une rue de Paris ou de Tunis à celle d'un tableau de Bernini ou de Michel-Ange.

L'on passe ainsi du profane au sacré, de l'ordinaire au savoir le plus pointu. Donc, il n'y a pas d'unilinéarité, à tel point qu'on peut se référer à cette remarque formulée par Kundera pour parler de ce récit : « [...] dès le commencement de son histoire, le roman tente d'échapper à l'unilinéarité et d'ouvrir des brèches dans la narration continue d'une histoire... »<sup>329</sup>.

Le texte paraît difficile à approcher, à cause de l'opacité de l'écriture de Meddeb. Cette difficulté d'approche du texte est causée entre autres par la

<sup>328</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le palimpseste du bilingue », *op. cit.*, pp. 137-138.

<sup>329</sup> KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 96.

déstructuration de la syntaxe, dont l'une des caractéristiques réside dans la présence de longues phrases, réparties parfois sur plusieurs pages. La conséquence de cet étirement de la phrase est la désorganisation de la ponctuation, puisque le point qui termine traditionnellement la phrase, voit son utilisation réduite. Ainsi, le dernier paragraphe de *Talismano* est constitué d'une longue phrase qui va de la page 243 à la page 244. Mais c'est dans *Aya dans les villes* que l'auteur affine cette pratique des phrases longues. En effet, trois chapitres du livre sont constitués d'une seule phrase chacune. Le chapitre intitulé « L'amour l'après-midi » est constitué de trois pages (pp. 55-57), tandis que celui nommé « Métropole Bis » compte huit pages (pp. 87-94), enfin « La maison de l'Araucaria » renferme neuf pages (pp. 123-131). Ces chapitres se distinguent par la faible présence de signes de ponctuation ; les deux premiers chapitres cités ci-dessus ne comportent que des virgules, en plus du point final évidemment, et le troisième a, en plus des virgules et du point final, un seul autre signe de ponctuation ; il s'agit des « deux points » qui précèdent une citation du Prophète rapportée par le grand-père du narrateur à la page 129.

La particularité de ces phrases réside aussi dans la faible présence des verbes conjugués, notamment dans *Talismano* et *Phantasia*, où ils sont parfois totalement absents dans certains paragraphes. Nous pouvons aussi mentionner l'emploi réitéré des participes passés et présents. A titre d'exemple, regardons de près le premier paragraphe de l'épilogue de *Talismano* :

« Injecter sang, déverser pleurs, ne serait-ce qu'en ces heures partout mourantes ; et l'idée qui traîne et vacille entre les berges : l'idée qui parfois s'emprisonne et paralyse les doigts ; l'idée qu'on jette éclatée, transbordée, atomisée et réfugiée rosée matinale qui dégoutte douceur des plantes aux abords de tant de villes. Histoire qui n'est que mots et morts, coït restreint ou dense, mobile en toute hâte, rebords réconciliant les mythes d'un soi fuyant. »<sup>330</sup>.

A l'exemple de *Talismano*, le premier chapitre de *Phantasia* commence par ces phrases caractéristiques de l'écriture meddébienne :

---

<sup>330</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 11.

« Quand le corps est immobilisé dans la lave qui en lui bouillonne. Nerfs vibrant coulée d'acier chauffant mille feux qui égrugent la tête. Tas de grains, crâne poussière. A vif, le cerveau abandonné à reconstruire des lambeaux et figures. Se superposent les visions, puis s'éclipsent avant de reparaître lancinantes, bruyantes, imprévisibles. Un flou brouille le montage et cela va vite. Une image chasse l'autre. Avec régularité, certains spectres reviennent imprévisibles... »<sup>331</sup>

Cette construction des phrases est due certainement au parasitage de la syntaxe du français par l'arabe parler et écrit. Interrogé sur l'originalité de la construction de ses phrases dans *Phantasia*, Meddeb répond :

« La loi de la langue a été malmenée en neutralisant le verbe qui ne se conjugue pas, qui est figé dans l'infinitif ou le participe. En somme, il fallait soumettre la langue en transformant l'état verbal en une réalité nominale »

Par rapport à l'errance, nous pouvons dire que cette écriture hachée témoigne aussi de l'urgence de l'auteur à dire les choses comme il les perçoit, à laisser défiler les images et pensées qui passent dans sa tête, comme des images qui défilent devant une caméra. Le narrateur des romans de Meddeb est un narrateur en perpétuel déplacement, et c'est ce qu'il voit durant ses pérégrinations, qui constitue l'armature du récit. C'est une écriture qui dit l'errance, qui traduit l'hétérogène. Il s'agit donc d'une écriture qui s'inscrit pleinement dans l'évolution de l'écriture romanesque de la littérature maghrébine. Abordant le thème du genre à propos de *Talismano*, ce qui est valable aussi pour *Phantasia*, Meddeb écrit ceci :

« En ce qui concerne le genre, *Talismano* met à l'épreuve les ressorts de la digression qui est à l'origine des grands textes classiques arabes ; cette énergie n'agit pas à l'intérieur d'un seul genre : elle engendre un texte polygraphe où le récit s'interrompt pour que s'y enchaînent poèmes, commentaires, concepts, notes théoriques, instantanés autobiographiques, citations théologiques, apologues...L'évolution du genre romanesque a élargi le champ de l'hospitalité pour accueillir une telle dérive polyphonique »<sup>332</sup>.

<sup>331</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 7.

<sup>332</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Entretien avec Abdelwahab Meddeb », in *Prétexte* n° 11, op. cit.

La poétique de l'errance se traduit aussi dans l'écriture meddébienne par l'inscription de l'hétérogène dans le récit, une inscription presque physique, palpable. Une des manifestations de cette inscription est la présence de plusieurs langues dans les récits des œuvres fictives et théoriques de Meddeb. Pour cela, nous allons voir d'abord comment cela apparaît dès les titres. Nous allons nous attarder sur les titres de deux romans, *Talismano* et *Phantasia*.

### **Les titres entre les langues**

Si les romans de Meddeb sont de facture originale, il en va de même pour les titres qui ont, on le sait, une importance grande dans la littérature francophone. A propos de titres aussi, Meddeb sort des sentiers battus. Il n'utilise pas des titres qui renvoient automatiquement à la littérature maghrébine, comme c'est souvent le cas dans ce domaine. Une fois de plus Meddeb suit une logique déroutante. Nous avons choisi d'aborder les titres de deux premières œuvres de fictions de Meddeb, car ils sont révélateurs de sa poétique. Ce choix s'est imposé à nous par le fait que ces deux titres *Talismano* et *Phantasia* paraissent plus originaux que les autres, ce sont les seuls titres de sa production littéraire actuelle qui ne sont pas en français. Puisque nous venons de montrer dans la partie précédente que l'écriture en français est un choix clairement assumé par Meddeb, alors l'on peut naturellement se poser la question de savoir pourquoi un tel auteur, donne t-il à ses romans (d'autant plus qu'il s'agit de ses premières œuvres) des titres dans d'autres langues que le français ? D'emblée nous pouvons dire : « et pourquoi pas ? » C'est peut-être parce qu'il assume sans complexe son choix sur la langue d'écriture, qu'il peut se permettre cette liberté. Mais quand on y regarde de près, on va vite se rendre compte que ce choix, s'inscrit dans la droite ligne de la poétique de l'errance de Meddeb. Ainsi nous allons nous atteler à décrypter ces titres à l'apparence mystérieuse.

Y. Ghébalou et N. Jegham ont relevé la polyphonie des titres des romans de Meddeb. Cependant, leur analyse n'est pas allée jusqu'à l'étymologie. N.

Jegham, par exemple, a axé son explication du mot « Phantasia »<sup>333</sup> comme « imagination » en référence au philosophe Al Kindi. Or il nous a semblé intéressant d'aborder l'étude de ces titres sous le prisme de l'étymologie de ces mots, afin de nous rendre compte qu'en plus du repérage phonétique des langues, l'on découvre que même du point de vue sémantique, ces mots revêtent des caractéristiques plurilingues. Ainsi, tout en ayant à l'esprit les analyses de Ghébalou et Jegham, nous allons développer l'étude des titres en nous focalisant sur le décryptage de leur polysémie. Nous allons essayer de dévoiler le secret qui se cache derrière le sens et l'interprétation de ces titres.

De prime abord, nous remarquons que les deux titres paraissent énigmatiques, parce qu'ils sont choisis dans une autre langue que le français ; l'italien pour *Talismano* et le grec pour *Phantasia*.

Avant de nous appesantir sur le rapport entre les titres et le contenu des romans, une fois de plus, nous nous permettons de faire un rapprochement avec Kateb Yacine et son emblématique roman *Nedjma*. En effet, ce roman a été "révolutionnaire" sur beaucoup de plans, à commencer par le titre. Jusqu'à l'apparition de *Nedjma*, les titres des romans de la littérature francophone en général et ceux de la littérature maghrébine de langue française en particulier, étaient des titres qui obéissent, disons, au schéma classique de la littérature française métropolitaine. Ils étaient ainsi le plus souvent composés d'un groupe de mots : article + nom + adjectif, et parfois des propositions entières. *Cahier d'un retour au pays natal*, *Le fils du pauvre*, *La colline oubliée*, *Le passé simple*, *L'enfant noir*, *L'aventure ambiguë*. Nous remarquons une certaine similitude quant à la structure sémantique des titres, à tel point qu'on a l'impression qu'ils sont régis par les mêmes contraintes d'écriture. Était-ce par mimétisme comme l'avaient dénoncé à l'époque les détracteurs de la littérature "folkloriste", ou par effet de mode ? Toujours est-il qu'en donnant le titre *Nedjma* à son roman, Kateb va briser cette habitude, puisque *Nedjma*, comme *Talismano* et *Phantasia*, est un titre qui n'est ni précédé d'un déterminant, ni accompagné d'une épithète. Comme *Talismano* et *Phantasia*, le titre du roman de Kateb est choisi dans une langue autre que le

---

<sup>333</sup> JEGHAM Najeh, *Écriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture dans l'oeuvre d'Abdelwahab Meddeb*, op. cit., pp. 8-9.

français, en l'occurrence l'arabe. Quant aux romans de Meddeb, leurs titres sont choisis respectivement en italien et en grec.

Ainsi, le choix de la forme et de la langue du titre est à mettre dans le cadre de l'intertextualité avec le roman de Kateb.

S'agissant des romans de Meddeb, ce choix suscite l'interrogation chez le lecteur ; pourquoi ce choix des titres dans des langues étrangères pour des romans écrits en français, d'autant plus que les mots choisis existent en français ? La question s'impose encore quand on remarque que, dans le récit de *Talismano*, pas une seule fois le titre n'apparaît en italien ; nous avons noté six occurrences du mot talisman écrit en français (pp. 29, 85, 134, 135, 136, 214). De même dans *Phantasia*, le mot apparaît une seule fois dans le texte, mais toujours en français : « Dans ma tête, un écran TV diffuse une fantasia sur l'aride steppe, course légère de chevaux galopant sur le sol meuble » (p. 136). Ce qui évidemment intrigue le lecteur, en particulier le lecteur non polyglotte. Car si comme l'a noté G. Genette « la relation entre un titre et un "contenu global" [...] dépend toujours de la complaisance herméneutique du récepteur [...] »<sup>334</sup>, ces deux titres, à première vue, ne fournissent pas beaucoup d'informations quant au contenu des romans. Ainsi, le récepteur de ces romans ne saura pas du premier chef, comment qualifier ces titres. Sont-ils des titres thématiques ou rhématiques pour utiliser la terminologie de Genette<sup>335</sup> ? Comment faire alors ? L'on aurait pu évoquer une simple originalité, s'il ne s'agissait que d'un seul titre, mais comme il en est question de deux, on déduit que cela n'est point une simple fantaisie, comme la traduction hâtive d'un des titres pourrait laisser penser .

L'interprétations que nous avançons est que l'auteur veut dès le début signaler la présence des plusieurs langues dans ses romans. Ainsi au niveau des titres déjà, on peut repérer les problèmes que les textes des romans dans leur entier portent et traitent : entre autres, le plurilinguisme symbolisé par la

<sup>334</sup> GENETTE Gérard, *Seuils*, op. cit., 81

<sup>335</sup> Gérard Genette a rebaptisé la distinction établie par Hoek « Hoek, donc, distinguait autrefois, sur le plan qu'il appelle justement *sémantique*, deux classes de titres : les "subjectaux", qui désignent le « sujet du texte », comme *Madame Bovary*, et les "objectaux", qui "réfèrent au texte lui-même" ou "désignent le texte en tant qu'objet", comme *Poèmes saturniens*. » Genette propose donc d'appeler les titres *subjectaux* « thématiques », et les titres *objectaux* « rhématiques », in *Seuil*, *ibid.*, p. 82.



présence d'au moins cinq langues. Nous allons voir que le nombre de langues dans les textes est supérieur à cinq. En effet, les deux mots des titres, par leur étymologie et leur phonie, renvoient à l'arabe, au français, à l'espagnole, à l'italien et enfin au grec.

"*Talismano*" est la traduction du mot talisman en italien. Seulement, en consultant l'étymologie de ce mot, on relève avec Emmanuèle Baumgartna et Philippe Ménard que le mot talisman vient de l'arabe *tilsamân* (pluriel. *tilsâm*), qui, lui-même, est issu du bas grec *télesma*<sup>336</sup>. Ainsi le mot talisman a voyagé dans trois langues différentes. De plus, en choisissant de l'écrire en italien, Meddeb lui fait subir un autre voyage, une "errance linguistique" dirions-nous.

Nous pouvons aussi mentionné la référence culturelle et anthropologique à laquelle renvoie le mot talisman, en l'occurrence le soufisme populaire dont les adeptes font usage de cet objet censé renfermer des pouvoirs magiques et protecteurs. C'est ce qu'on appelle aussi amulette ou encore gri-gri en Afrique noire et que l'on porte sur soi ou suspend dans sa maison, dans sa voiture etc. Dans *Talismano*, l'auteur a reproduit à la page 137, un exemple de talisman. Le talisman fait appel aux saints, au Prophète ou à Dieu, ainsi, quand on y regarde de près, du statut apparemment anodin, "fétichiste" du talisman, l'on passe au stade métaphysique. D'ailleurs, Meddeb explique que c'est ce lien avec le soufisme qui est, en partie, à l'origine du choix de ce titre pour son roman :

« Ce qui a déterminé mon choix c'est aussi, une belle définition d'Ibn Khaldûn consacré au soufisme, définition qui correspond à la visée du roman ; Ibn Khaldûn dit à peu près ceci : « le talisman, c'est une âme dans un corps qui relie le haut et le bas »<sup>337</sup>

Concernant le titre de son deuxième roman, Meddeb a choisi sciemment de transcrire ce mot en grec latinisé, alors que le mot a une autre orthographe en français ; *fantasia*, il n'empêche que la prononciation reste la même, au point de

<sup>336</sup> BAUMGARTNA Emmanuèle et MENARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 768.

<sup>337</sup> MEDDEB Abdelwahab, "Entre deux cultures", in *Lamalif*, Casablanca, n°101, juin-juillet, p. 140.

créer un trouble dans l'esprit du lecteur, et de le pousser à consulter le dictionnaire pour s'assurer de l'orthographe du mot. Avant de consulter le dictionnaire, le lecteur pourrait être tenté de croire que Meddeb a juste voulu faire un jeu de mots, en s'appuyant sur la phonie. Or en s'attardant sur le dictionnaire, on remarque qu'il ne s'agit pas d'un néologisme de Meddeb ou d'un simple jeu de mots, mais qu'au contraire, les deux orthographes *fantasia* et *phantasia*, ont un rapport étymologique. En effet, selon Jacqueline Picoche, le mot *fantasia* a été introduit dans la langue française au XIX<sup>e</sup> siècle par le tableau de Delacroix : "*Une fantaisie au Maroc*". Donc, il a été emprunté à l'arabe maghrébin *fantazia*, qui lui-même aurait été emprunté par l'espagnol au grec<sup>338</sup>. Une fois de plus on retrouve une origine grecque. Cependant, nous avons cette fois-ci un voyage à travers quatre langues, avec toujours une source grecque, et l'arabe marocain et non l'arabe classique comme c'était le cas de *talisman*.

Dans ces deux titres, nous remarquons que les mots (*talisman* et *fantasia*) sont passés de l'arabe classique et dialectal au français. Nous pouvons donc dire qu'en écrivant ces titres dans des langues étrangères, Meddeb veut souligner l'origine de ces deux mots. Au-delà de l'origine des mots, Meddeb veut montrer "l'hétérogène" qui habite les langues, celles-ci étant bâties par l'apport de plusieurs langues. Une manière de démythifier le concept de "langue pure".

Le fait que le mot *fantasia* ait été introduit dans le français par l'intermédiaire d'un tableau a son importance, non seulement parce que ce tableau concerne le Maroc, mais aussi parce qu'il est en rapport avec la passion de Meddeb pour la peinture, l'art. Et Delacroix qui est cité par Meddeb (*Phantasia*, p. 44), fait partie des "artistes-passeurs" que Meddeb apprécie beaucoup. Nous retrouvons la référence à Delacroix dans l'œuvre d'A. Djébar qui a utilisé notamment les titres des tableaux de Delacroix<sup>339</sup>).

<sup>338</sup> PICOCHÉ Jacqueline, *Nouveau dictionnaire étymologique du français*, op. cit., p. 287.

<sup>339</sup> *Femmes d'Alger dans leur appartement*, qui reprend tel quel le nom d'un tableau de Delacroix. De même que *L'amour, la fantasia*, fait référence au tableau du peintre français *Une fantaisie au Maroc*.

Par rapport au mot *phantasia*, n'est-ce pas symbolique que ce soit un peintre qui enrichisse, si l'on peut le dire, le lexique français par le phénomène de l'emprunt ?

D'autre part, s'agissant de *Phantasia*, nous pouvons dire qu'au-delà de sa polyphonie manifeste, ce titre symbolise la double généalogie de l'auteur, arabo-musulmane et occidentale. Du côté occidental, l'on a vite fait de repérer la référence à Dante et son monumentale *Divine comédie*, quant à la trace arabo-musulmane, l'intertextualité est à rechercher du côté du philosophe Al-Kindi qui employa de mot. Nous tenons ces informations de la plume même de Meddeb qui écrit à propos du titre de son second roman :

« Fantasia, fait aussi référence à Dante (*Alta fantasia*, in *La divine Comédie*° faculté par laquelle le voyageur reçoit la vision d'1 crucifié comme une pluie..., et surtout à Al-Kindi qui dit d'elle : l'imagination, cette faculté que les Grecs appelaient *phantasia*. »<sup>340</sup>

Donc le choix de ces deux titres n'est pas un simple jeu d'originalité ou une provocation anodine, mais au contraire c'est un choix subtil ; le choix d'un polyglotte, d'un traducteur veut convier son lecteur à faire ce voyage à la source des mots ; un indice supplémentaire de l'influence des différentes fonctions exercées par Meddeb.

A ce stade de l'analyse, nous pouvons dire que nous avons affaire à des titres « subjectaux », pour reprendre la terminologie de Genette, qui annoncent donc une errance dans les langues, dans le savoir, dans les cultures.

---

<sup>340</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le Palimpseste du bilingue, Ibn 'Arabi et Dante », in *Du Bilinguisme*, Denoël, Paris, 1985, p. 44.

## Errance dans les langues

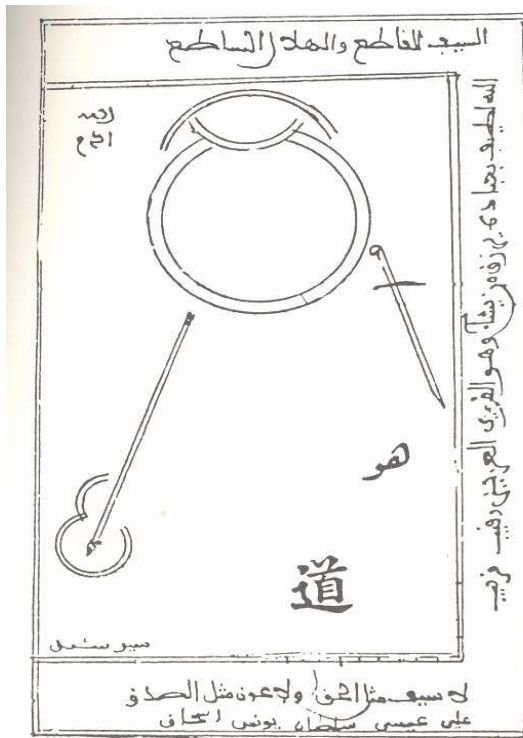
Entre les langues entre les races  
nomade errant dans les continents  
il découvre le nom du couchant.  
A. Meddeb<sup>341</sup>.

Nous avons dit que les titres des deux romans annoncent une écriture polyphonique, au sens presque littéral du terme, en tout cas plurilingue, ce qui est une originalité en soi. Car jusque-là, l'expression du bi ou plurilinguisme dans les romans francophones consiste à traduire des citations et proverbes en français ; à transposer les idées de la langue première – souvent orale - dans le système syntaxique français, à créer des néologismes ou encore à transcrire des mots en caractères latins. Meddeb use de toutes ces techniques dans son oeuvre, mais il a mené l'expérience du plurilinguisme dans l'écriture jusqu'au bout de l'éclatement avec non seulement la traduction et la translittération, mais aussi la transcription d'autres langues dans leur graphie d'origine, et ce sur la même page que le français ; ce qui est inattendu, et crée donc un "choc visuel", comme nous pouvons le constater sur les pages de *Phantasia* ci-dessous reproduites, où plusieurs langues, transcrites dans leur graphie d'origine, cohabitent sur la même page du livre. Nous avons voulu montrer en particulier la transcription en caractères non latins (en dehors du français).

---

<sup>341</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale*, op. cit., tercet 12.

Talismano <sup>342</sup>



Phantasia

Sumer. Je quitte Babylone et le domaine sémite pour célébrer l'annonce du verbe chez un peuple éteint voilà des millénaires. Sans ascendance, son éclosion reste obscure. Réclamée par personne, Sumer est l'héritage de tous.



*L'homme exalte avec constance / la grandeur de son dieu / l'homme célèbre dans la sainteté / la parole de son dieu.*

À l'occasion de l'énigme qui inaugure le Coran, je découvre, avec le siècle, une civilisation oubliée, par elle commence l'histoire. Cela ôte aux vivants la légitimité de l'origine. 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 événements dont ils sont le mobile. Et je les mets en scène par capacité de signe. Je subvertis l'histoire comme récit et je propose la voyance. Dans la distance ou la proximité, je progresse sur les voies du sacrilège. Crois-tu que le présent texte, d'incantation sûre, est asservi à une inspiration révolue? Qu'il erre entre les lèvres, qu'il soit livre où s'abreuve la pensée, où se conforme l'expérience. Quand l'image est bannie, la lettre est exaltée. Nous marchons sur des traces anciennes. Le sol sous nos pas résonne. Vers l'inexploré, nous allons. Sur les dunes ou en mer, la trace sitôt inscrite se volatilise. Nous reconstituons les ves-

Phantasia

verselle. Cette échappée vous plonge dans la perplexité. Et vous vous purifiez dans l'annihilation ou l'oubli de vous-même, où cesse en son protocole la raison pour qu'en vous naisse un nouveau moi, faisant un avec l'absolu, qui est l'acte pur de l'énergie créatrice. Après que vous serez neuf, au-delà de votre propre annulation, vous rayonnerez dans l'illumination qui éclaire la nuit de l'esprit, et élève à la saveur d'un maintenant éternel, où vous identifieriez les dix mille choses sans cesse actualisées, ployant au souffle du vent cosmique et se reflétant dans le mystérieux miroir que porte au dedans qui se gouverne dans la tranquille parade de l'un, empire qui s'étend derrière le partage entre le bien et le mal, le beau et le laid, territoire de l'Être et du Nom, source des dix mille choses. Je célèbre ce face-à-face arabe/chinois par la signature bilingue d'une stèle conservée dans la grande mosquée de Xi-an, Si-ngan-fou, ex-capitale, où dorment depuis quatre siècles des lettres arabes égrenant des formules qui exhortent les vivants à ne pas négliger la visite des morts, à rappeler notre condition de passager, à exprimer notre nostalgie par les pleurs, à ouvrir nos poitrines à l'ange amical, lettres gravées sur la pierre pour transcrire l'état des cœurs.

长安齋碑刻

اللهم اعف عني ونظر لمن قرا  
ولا سمع ولمن حور ورتور

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 prince dit : dans la lune, qu'est la lumière ? et la tache noire ? et la blancheur ? L'ascète répond : la lune en elle-même n'a pas d'éclat ; c'est un objet pur sur

Aya dans les villes

leur communion avec le commencement et l'origine ? l'entrée est interdite aux mécréants, ta réponse coranique dans la lettre fuse : leur signe est dans leur visage,

سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ

l'identité ne se décline pas, ta réplique interloque le censeur et lui coupe tout argument, il marmoronne des excuses et te laisse dans le cortile médian, marmoréen, tu marches d'un pas feutré, tu es séduit par les couleurs intenses des costumes portés par les pèlerins, leurs gestes sont élégants, ils se baissent et enlèvent leurs souliers, ils portent la paire semelle contre semelle, tu marches pieds nus sur le marbre mouillé par la bruine d'août, la nuit avance sans distiller dans le ciel la semence des étoiles, les regards ne cessent d'interroger ta chute parmi eux, serais-tu égaré dans ces créatures jugeant au culot ton improbable croyance ? à droite l'ombre de la grande mosquée se décline en palmeraie à travers ses multiples nefs, tu n'es pas débraillé et dessaisi de toi-même au point d'être assimilé aux fous de Dieu, admis et craints, 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 l'invisible dans le culte de la beauté que ravive sur les sentiers du monde la recherche assidue d'Aya ?

Et, bravant la ribambelle d'enfants gouailleurs, tu franchis la coudée voûtée qui mène vers les marches dont la descente te met de plain-pied dans le patio final, le vent léger dévie à peine le jet de l'eau au centre d'une vasque qui déborde hors de ses sillons érodés et concentriques, les lumières électriques, en leurs éclats verts rouges jaunes, auraient atténué la présence des étoiles si par fortune l'obscur azur s'était affranchi de la grisaille qui l'abaisse, comme obéissant à une chorégraphie rôdée, les gens se croisent, entrent, sortent, s'asseyaient à l'abri du portique, cherchent une place à

<sup>342</sup> Cette page de *Talismano* (édition Sindbad, 1987) ne comporte pas de folio.

Ce choc visuel devient aussi phonique pour le lecteur plurilingue ; en effet, celui-ci en même temps qu'il lit leur traduction en français, lit ces phrases dans les langues d'origine dans lesquelles elles sont transcrites. Evoquant cette "cohabitation" des langues en rapport avec la polyglossie, le narrateur de *Talismano* parle de connivence avec le lecteur bilingue :

« Je ne force pas l'analogie si je me résume écrivant d'une manière proche, décrivant en langue autre le délire d'une ville; le dialogue n'est bien sûr jamais rapporté avec l'intention de la fidélité. Le mot n'est traduit que par plaisir à s'acoquiner avec la glissade humoristique, à se partager permissive connivence avec le lecteur qui entend l'arabe. [...]. »<sup>343</sup>

Au vu de cet "assemblage" d'écritures, on a l'impression que Meddeb veut mimer par l'écrit la célèbre Tour de Babel. C'est presque un hymne à cette histoire tirée du récit de la Bible. Ainsi nous pouvons dire avec Roland Barthes, à propos de cette écriture hétérolingue :

« Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langues, *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse. »<sup>344</sup>

Le mythe de la tour de Babel, dans son acception biblique, nous renvoie donc à l'origine de la multiplication des langues. L'œuvre de Meddeb, convie le lecteur à un voyage dans l'histoire de l'écriture, du début (cunéiformes sumériens) à nos jours (écritures alphabétiques) en passant par les hiéroglyphes et les idéogrammes, tous les systèmes d'écriture sont convoqués. Cet agencement des différentes formes d'écriture permet de voir les différentes façons d'occuper l'espace de la page (le blanc cher à Mallarmé), et partant l'espace de la terre. L'on remarque que les écritures verticales croisent les écritures horizontales. Certains idéogrammes s'écrivent de haut en bas, l'arabe et l'hébreu vont de droite vers la gauche, tandis que c'est l'inverse pour le français et les autres écritures latines. De telle sorte que nous retrouvons les quatre points cardinaux ; nord/sud, est/ouest. Il s'agit de la représentation du monde sur la page du livre, l'on "voit"

<sup>343</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., pp. 125-126.

<sup>344</sup> BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil 1973, p. 10

les langues sur la page comme on les entendrait dans les rues du monde. Les langues comme « représentation du monde », cela nous fait penser à Michel Foucault, qui explique dans *Les mots et les choses*, comment les différentes façons de dire et surtout d'écrire, sont, en définitive, la représentation de notre monde. Ainsi, après avoir indiqué que :

« ...les Hébreux, les Cananéens, les Samaritains, les Chaldéens, les Syriens, les Égyptiens, les Puniens, les Carthaginois, les Arabes, les Sarrasins, les Turcs, les Mores, les Persans, les Tartares écrivent de droite à gauche, [...]; les Grecs, les Georgianiens, les Maronites, les Jacobites, les Cophtites, les Tzervians, les Poznaniens, et bien sûr les Latins et tous les Européens, écrivent de gauche à droite, [...]; les Indiens, Cathains, Chinois, Japonais, écrivent de haut en bas, [...], les Mexicains écrivent soit de bas en haut, soit en « lignes spirales, [...] »<sup>345</sup>

M. Foucault relève que ces différents systèmes d'écriture ne sont que l'expression de l'univers :

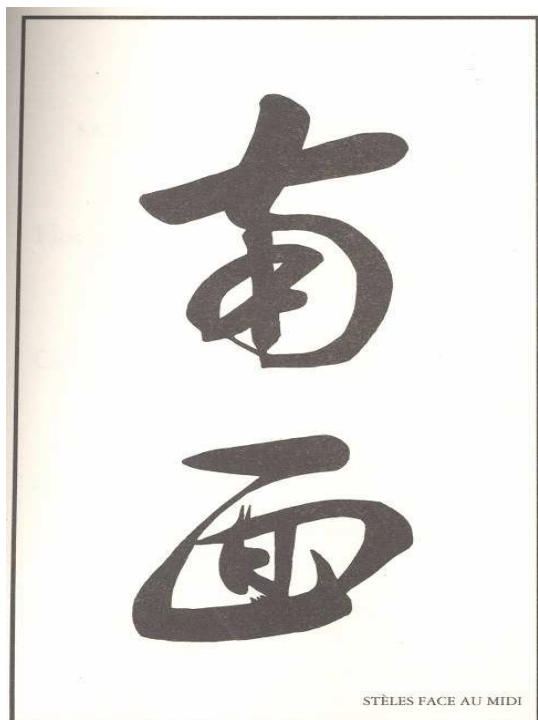
« Et ainsi « par ces cinq diverses sortes d'écrire les secrets et mystères de la croisée du monde et de la forme de la croix, ensemble de la rotondité du ciel et de la terre, sont proprement dénotées et exprimées. Les langues sont avec le monde dans un rapport d'analogie plus que de signification; ou plutôt leur valeur de signe et leur fonction de redoublement se superposent; elles disent le ciel et la terre dont elles sont l'image [...] »

Aussi le mélange de plusieurs écritures dans un même texte, leur disposition sur la page du livre, font penser, indubitablement, dans le cadre de la littérature française en tout cas, à l'expérience entreprise par Victor Segalen. En effet dans *Stèles*, « sans conteste, son œuvre la plus connue », selon M. Gontard<sup>346</sup>, l'écrivain natif de Brest, met côte à côte les idéogrammes chinois et le texte en alphabet latin, ce qui donne évidemment une facture originale quant à la disposition spatiale du texte sur la page du livre :

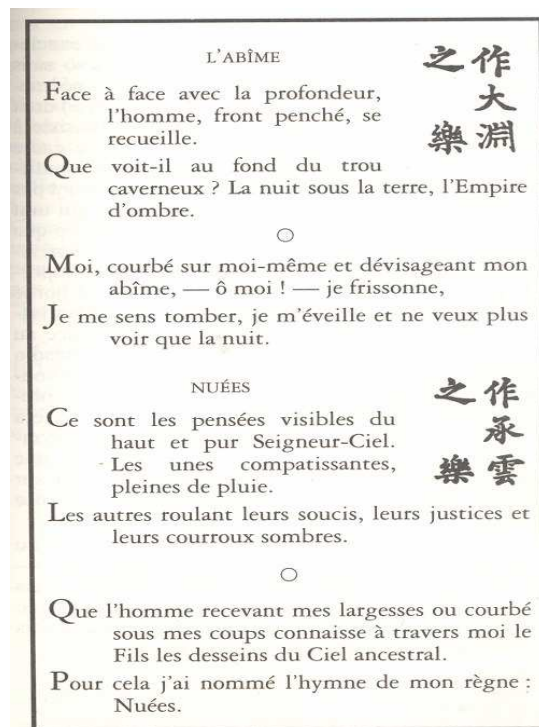
---

<sup>345</sup> FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 52.

<sup>346</sup> GONTARD Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, p. 194.

Stèles<sup>347</sup> de Victor Segalen

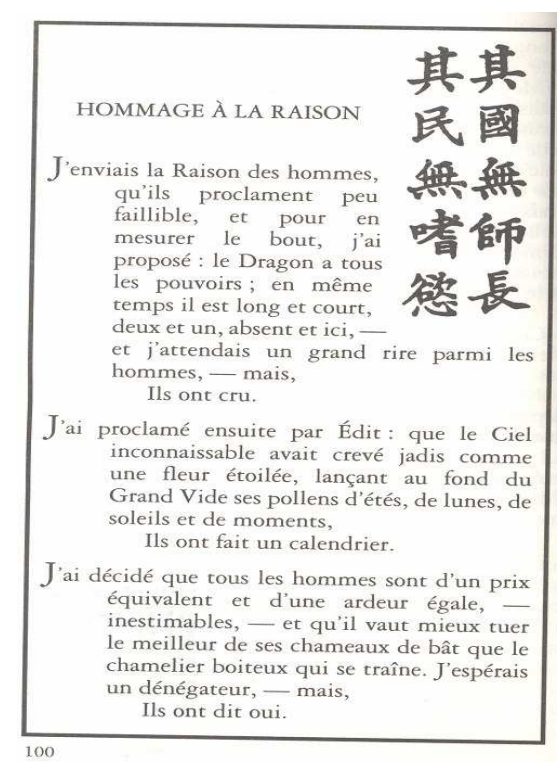
53



61



97



100

<sup>347</sup> SEGALEN Victor, *Stèles*, Paris, Gallimard, 1973.



Même si leurs contenus diffèrent, il est facile d'établir un rapprochement formel, typographique entre ces pages et celles de l'œuvre de Meddeb que nous avons mentionnées. Cette analogie est d'autant plus permise qu'à la page 55 de *Phantasia*, il y a un texte en chinois. La page 53 des *Stèles* qui ne contient que de l'idéogramme, peut être rapproché avec la page 137 de *Talismano*, où l'auteur reproduit le talisman en caractère arabe, sans ajout d'autre texte que ce soit. Et par rapport aux trois œuvres (*Talismano*, *Phantasia*, *Aya dans les villes*), comme nous le verrons plus loin, parmi les langues transcrites dans leur graphie d'origine, le chinois vient en troisième place (8 transcriptions), - si on compte l'italien – derrière la langue de Virgile (20) et l'arabe (28). Donc, nous pouvons considérer cela comme un témoignage de la part de Meddeb envers l'auteur de *Stèles*. Ce n'est donc pas un hasard, si Segalen fait partie des auteurs qu'aime Meddeb :

« Je me suis aperçu que la plupart des auteurs que j'aimais ont inventé la dualité pour travailler. Comme Victor Segalen avec la Chine, Paul Claudel qui s'engageait dans un plus vaste Orient, Ezra Pound qui circulait avec constance entre les lyriques romans, perses ou les poètes chinois. Très souvent, je me sentais plus proche de leur démarche que du résultat friable, contestable auquel ils parvenaient. J'étais conscient de la gageure que représentait leur vocation à sortir des frontières, à les déborder. »<sup>348</sup>

Meddeb est loin d'être le seul auteur francophone à aimer Segalen, on sait que les écrits de ce dernier, sur l'exotisme ont beaucoup influencé les auteurs francophones parmi lesquels Glissant (qui forge sa théorie de la « Diversalité » en référence à Segalen), ou encore Khatibi, qui dit de l'auteur de *Stèles* : « Victor Segalen a été parmi les fondateurs de cette internationalité, de cette modernité littéraire. Son œuvre a voulu faire sortir la littérature française de son ethnocentrisme et de ses domaines trop nationalistes. »<sup>349</sup> Marie Dollé va encore plus loin dans l'analyse de l'apport de l'œuvre de Segalen à la littérature française, quand elle écrit dans *L'imaginaire des langues* :

---

<sup>348</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>349</sup> KHATIBI Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 15.

« En écrivant *Les Immémoriaux*, Segalen donne le premier texte dans la littérature française d'une langue altérée par la rencontre de l'Autre ; il se situe à l'origine de la fracture qui sépare une littérature "exotique", qui peut présenter chance et qualité mais qui prend l'autre pour "sujet" et une littérature qui accepte d'être affecté par son existence. »<sup>350</sup>

En effet Segalen, a exprimé, à travers ses voyages lointains (Tahiti), son séjour en Chine, et à travers son œuvre, aussi bien sur le fond que sur la forme, sa poétique du divers, de l'altérité. Il en est ainsi de la disposition scripturaire assez originale, des *Stèles*. Ce mélange n'est pas une simple originalité formelle, il a pour but de témoigner de l'altérité jusque sur la page du livre. C'est à juste titre que M. Gontard écrit :

« Si l'intertextualité, forme de l'altérité, se manifeste d'abord par le transfert d'une architecture dans l'univers matériel du livre, elle suscite, en outre, le transfert d'une écriture, celle qui constitue "l'âme" du monument, l'écriture idéogrammatique »<sup>351</sup>

Cependant, nous pouvons dire que Meddeb prolonge le travail de Segalen, car il ne va se limiter à deux langues, même si ces transcriptions ne touchent pas toutes les pages des œuvres concernées, il fait appel à plusieurs langues.

Du point de vue, de la littérarité du texte, la présence de ces différentes écritures suscitent des interrogations chez le lecteur. Comment expliquer ce mélange d'écritures, dont on précise que la présence ne change en rien la compréhension du texte puisque la plupart des mots et expressions transcrits dans leur graphie d'origine sont automatiquement accompagnés d'une traduction française ? Pourquoi donc s'être livré à cette transcription des plusieurs signes ? Concernant *Phantasia*, l'auteur s'en explique ainsi :

« Dans *Phantasia*, c'est à l'intérieur même de la langue française que je me suis situé. J'ai désiré en faire s'épanouir tous les possibles. [...] La langue absente, cette fois n'intervient plus directement. J'ai néanmoins continué d'éprouver le besoin qu'elle figure dans le texte où des mots voire des phrases en graphie

<sup>350</sup> DOLLÉ Marie, *L'imaginaire des langues*, op. cit., p. 115.

<sup>351</sup> GONTARD Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, op. cit., p. 204.

arabe, viennent signaler l'altérité. Ces signes donnent ponctuellement à la trace une présence visuelle. »<sup>352</sup>

Pour notre part, nous pensons que cette polygraphie a pour but de brouiller la langue d'écriture, de la pervertir, de minimiser son influence et son prestige, en la mettant à côté des systèmes d'écriture tels les hiéroglyphes qui ne relèvent pas du système alphabétique. Il y a là une volonté manifeste d'aller au-delà des conventions. La volonté de violer entraîne même une certaine "violence du texte" pour reprendre le titre de l'ouvrage de M. Gontard, avec ces langues qui se chevauchent, se bousculent et donnent l'impression de faire éclater le roman, tellement l'espace qui les contient semble étroit. En évoquant son écriture, Meddeb reconnaît qu'elle contient une certaine violence. Dans *Phantasia*, la violence est nécessaire pour libérer l'espace afin de faire de la place aux autres langues.

Au-delà de l'aspect exégétique, cette inscription hétérolinguistique est sans doute une volonté de promouvoir l'hétérogène en suggérant plus de relativité, plus d'altérité. Il faut relativiser, car, en parcourant l'histoire de l'écriture, on remarque que les langues qui existent aujourd'hui n'ont pas surgi *ex-nihilo*, mais qu'elles sont issues du processus de l'évolution des systèmes d'écriture, qui est elle-même un élément de l'évolution de l'histoire de l'homme. Ce n'est pas par hasard si une des premières transcriptions dans *Phantasia*, dès la quarantième page, concerne les cunéiformes akkadiens, reconnus à ce jour, parmi les premières formes d'écriture. Le narrateur de *Phantasia* dit : « Sumer est l'héritage de tous [...] je découvre avec le siècle, une civilisation oubliée, par elle commence l'histoire ? »<sup>353</sup> Dans son analyse de la généalogie des alphabets, Marrice Gloton<sup>354</sup> démontre à travers l'évolution de leurs alphabets, la parenté entre certaines langues, en l'occurrence celles d'origines sémitiques.

Donc la présence de ces différentes langues dans l'œuvre de Meddeb, peut aussi être lu du point de vue du rapport entre les systèmes d'écriture de ces langues.

---

<sup>352</sup> MEDDEB Abdelwahab, « "Je" est un autre », *op. cit.*, p. 28.

<sup>353</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>354</sup> GLOTON Maurice, *Une approche du Coran par la grammaire et le lexique : 2500 versets traduits, lexique coranique complet*, Beyrouth, Albouraq : diff. Librairie de l'Orient, 2002, pp. 192-193.

C'est aussi une manière de pousser les hommes à avoir plus de modestie et du recul, vis à vis de la notion et du concept de langue. Quand on remarque qu'un système d'écriture comme les hiéroglyphes, qui a servi une des plus vieilles et plus brillantes civilisations, est tombé dans l'oubli, il y a de quoi être modeste.

La tolérance consiste en la liberté de croyance qui est illustrée dans ces romans par le mélange dans le même espace entre des écritures sacrées et des écritures qu'on peut appeler profanes. En effet, des extraits de la Bible, du Coran, précèdent ou sont précédés par des citations des religions dites non révélées ou encore par des citations des écrivains et philosophes. A ce propos, nous avons remarqué que dans *Phantasia*, pas une seule fois le mot dieu n'est écrit avec un "d" majuscule, qu'il s'agisse du Dieu des religions monothéistes ou des dieux des autres religions, ce terme est transcrit sans la moindre différence typographique. Une manière de mettre les croyances au même niveau. A ce propos, dans son article intitulé « La grande porte de l'histoire », Meddeb écrit :

« Pour moi, la supériorité du monothéisme, de tout monothéisme, reste à prouver. Comme celle du paganisme. Ce ne sont que des constructions à partir d'hypothèses. Je crois que les croyances peuvent permettre à des peuples d'entre par la grande porte dans l'histoire, c'est tout. »<sup>355</sup>

D'autre part, nous avons noté que l'arabe est la langue qui est la plus fréquente que ce soit sous forme de translittération ou sous forme de graphie d'origine, (on y reviendra plus loin), or il ne nous échappe pas que l'arabe, qui est la langue - "paternelle" - de Meddeb, est aussi la langue du Coran, la langue de culte des musulmans, et en tant que telle, ces derniers la considèrent comme une langue sacrée. Donc la présence des textes arabes, à côté d'autres langues profanes dans le récit dénote la volonté de Meddeb de désacraliser cette langue (qu'il a lui-même acquise grâce à l'apprentissage du Coran). Plus qu'une simple désacralisation, il y a une sorte de provocation, d'envie de blasphème, car la plupart des passages transcrits en graphie arabe sont des citations coraniques qui partagent les mêmes pages avec des descriptions des scènes érotiques, des vers

---

<sup>355</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La grande porte de l'histoire », in *L'islam en questions, op., cit.*, p. 267.

d'Abu Nuwas, célébrant le vin, ou, et ici la provocation est manifeste, les phrases blasphématoires de Suhrawardi, d'Hallâj, Bistamî ; ces soufis qui ont été exécutés pour hétérodoxie. Le rapprochement antagonique avec les versets coraniques est d'autant plus permis que les citations d'Hallâj et de Bistamî sont, elles aussi transcrites en graphie arabe dans *Phantasia*. Or on sait que ces paroles - prononcées sous l'influence de l'extase certes - ont valu des récriminations à leurs auteurs, parce que ce sont des formules qui ressortent du domaine Dieu. La volonté de blasphémer peut aussi ressortir dans la transcription, toujours en graphie arabe, de cette parole de la Bible " Jésus fils de Dieu", qui est une des sources de différence entre le christianisme et l'islam, puisqu'en islam Dieu ne peut avoir d'enfant. La provocation est ici explicite, puisqu'elle permet au narrateur de sublimer un interdit qui lui était dicté depuis toujours, ainsi qu'il l'exprime :

« Je jubilais quand la voix chantait en vérité ce qui m'est blasphème. Quelle inquiétante joie d'entendre l'inouï s'incarner en la glorification du fils de dieu [...] dans la langue du Coran qui dès le berceau, a scellé mes oreilles par l'évidence du dieu un et impénétrable, qui n'a pas engendré et n'a pas été engendré »<sup>356</sup>

Il ne s'agit pas d'une provocation gratuite, elle a pour objectif, d'après nous, de désacraliser la langue arabe, et aussi de rendre accessible le récit coranique. Le passage sur l'église où le narrateur entend une messe dite en arabe, est évocateur ; c'est une façon de souligner que cette langue n'est pas exclusivement la langue de culte des musulmans, mais qu'elle peut servir aussi une autre religion. Autrement dit l'arabe est une langue à part entière, et, en tant que telle, elle ne doit être l'apanage d'aucun groupe, d'aucune croyance. De même qu'en insérant les versets coraniques, le narrateur voudrait signifier l'ouverture du Coran, qui devrait pouvoir être lu et exploité comme les autres livres, et non rester confiné à l'usage unique du culte et des musulmans.

---

<sup>356</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., 150.

Il est donc question d'un appel à l'ouverture de la langue arabe qui gagnerait, s'enrichirait en se débarrassant un peu de son statut de langue liturgique.

Pour voir de plus près l'errance dans les langues à laquelle se livre Meddeb, nous revenons sur la présence et l'inscription de ces langues dans les œuvres où elles apparaissent. Pour ce faire, nous-nous sommes inspiré du tableau établi par E. Alami<sup>357</sup>, dans le cadre de son étude exégétique sur *Talismano* et *Phantasia*. Nous allons faire, quant à nous, un tableau plus réduit, qui nous permet de dresser l'état des lieux des langues en présence, afin de pouvoir faire une analyse dans le contexte de notre étude. Nous ajoutons au tableau *Aya dans les villes* qui ne faisait pas partie de l'analyse d'E. Alami :

	<i>Talismano</i>	<i>Phantasia</i>	<i>Aya dans les villes</i>
Langues	Nombre d'occurrences	Nombre d'occurrences	Nombre d'occurrences
allemand			1
Akkadien		1 graph. or	1 gr aph. or.
Anglais			3
Arabe classique	84 translit. + 1 graph. or	22 graph. or + 18 translit.	3 graph. or
Arabe dialectal	50	1	
Chinois	1 translit.	7 graph. or. + 1 translit.	1 graph. or
Egyptien antique		1 graph. or.	
Espagnol			1
Grec			1 graph or
Hébreux		4 graph. or.	
Hindi		2 graph. or. + 2 translit.	1 grap. or
Italien	9	19	1
Japonais		1 graph. or.	
Latin	1	2	
Persan	1 translit.		
Russe			1
Sumérien		1 graph. or	
Turc	1translit .		

<sup>357</sup> A. El Alami a dressé un grand tableau qui va de la page 32 à 41, dans lequel il a récapitulé les langues présentes dans *Talismano* et *Phantasia*.

graph. or : occurrence transcrite en graphie d'origine.

translit. : occurrence apparaissant sous forme de translittération.

Ce tableau nous permet de mesurer l'ampleur des langues en présence. En effet, nous avons dix-huit (18) langues, en dissociant l'arabe dialectal de l'arabe classique ; dissociation nécessaire dans ce contexte, puisque l'arabe classique possède une écriture, ce qui n'est pas le cas de la variante dialectale. Quinze langues donc, dont 9 sont transcrites dans leur graphie d'origine (nous ne comptons pas dans cette catégorie les langues utilisant les caractères latins). Il faut signaler que le nombre total des occurrences concerne autant les mots isolés que des groupes de mots ou les citations. D'autre part, nous remarquons une évolution du travail hétérolinguistique, de *Talismano* à *Phantasia* et *Aya dans les villes*. D'abord le nombre de langues double en passant de 7 à 14 entre les trois oeuvres. Ensuite, la transcription en graphie d'origine qui a une seule apparition dans *Talismano* (dans la reproduction du talisman, sur une page isolée), cette transcription, devient donc impressionnante dans *Phantasia*, et de moindre ampleur dans *Aya dans les villes*, et pour l'arabe classique et pour les autres langues. Dans *Phantasia*, toutes les nouvelles langues sont transcrites dans leur caractère d'origine, comme pour témoigner de la volonté de l'auteur d'accentuer la violence de l'écriture. Ce brouillage de l'écriture est renforcé par la transcription non seulement des mots mais aussi des phrases entières sous forme d'écritures alphabétiques ou idéogrammatiques. Le nombre d'occurrences des langues augmente aussi.

- L'hébreu apparaît quatre fois en caractères hébraïques dont deux sous forme de citations bibliques.

- Le chinois passe d'une occurrence en translittération à huit occurrences transcrites en idéogrammes chinois (sept dans *Phantasia* et 1 dans *Aya dans les villes*).

- L'italien passe de neuf à vingt occurrences dont six seulement sous formes de mots isolés, et treize sous forme de groupes de mots exprimant des locutions ou des citations (de Dante en particulier).

- S'agissant de l'arabe enfin, sur les vingt-trois occurrences en caractères arabes, neuf sont des mots isolés, alors que les treize autres sont des citations coraniques, des hadîths ou encore, des citations des maîtres soufis.

Donc, il y a une accentuation certaine de l'hétéroglossie qui a une fonction hautement subversive en élargissant l'horizon de la langue d'écriture. Comme l'a écrit Khatibi, il faut :

« ...enrichir, agrandir la dimension de l'écriture, une écriture qui soit capable de parcourir les différences, [...] les apparitions et les disparitions, y compris de moi à moi. Ainsi je marche vers l'étranger, vers le tout-étranger dont je suis une parcelle, un grain de folie, un souvenir fulgurant. »<sup>358</sup>

A travers cette inscription polygraphique, nous retenons que la traditionnelle dualité arabe/français qui nourrit les romans maghrébins est dépassée, la problématique est amenée sur le champ de l'hétérogène, du Tout-Monde...

« C'est par cette hétérogénéité de la référence que le texte excède et la langue dans laquelle il est écrit (le français) et le territoire d'où il provient (le Maghreb). Il est à mettre en concurrence avec d'autres textes émanant de toute littérature où se cultivent l'hétérogène et l'implicite quels que soient sa langue et son territoire. »<sup>359</sup>

D'autre part, nous notons que dans les trois ouvrages, les langues qui ont une grande fréquence sont l'arabe classique et dialectal combinés cette fois-ci, avec un total de cent soixante dix-huit occurrences, et l'italien avec vingt-neuf occurrences. N'oublions tout de même pas le français qui reste la langue principale d'écriture. Ce faisant, nous aboutissons à une triade de langues, qui domine dans ces trois œuvres de Meddeb, avec bien entendu, la prédominance du français. Ces trois langues, l'arabe, le français et l'italien, peuvent symboliser les trois "patries" de l'auteur : l'arabe, qui, à travers le dialectal représente la mère, et à travers le classique – "langue paternelle" -, le père, symbolise la patrie

---

<sup>358</sup> KHATIBI Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, op. cit., p. 54.

<sup>359</sup> MEDDEB, Abdelwahab, « Entretien avec Abdelwahab Meddeb », in *Prétexte* n° 11, disponible en ligne, <[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens\\_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm)>



et la culture de naissance de Meddeb, la Tunisie, le Maghreb, le monde arabo-musulman ; le français représente, lui, la France, la patrie d'adoption, celle dans laquelle l'auteur s'est "exilé" et où il vit, c'est aussi la patrie du savoir, celle dans laquelle il a étudié, et celle dont il utilise la langue dans son travail d'écrivain, enfin l'italien représente évidemment l'Italie, qui est la patrie de l'Art, de la culture, la patrie de Dante, de Bernini. Les références aux villes, musiciens, peintres, sculpteurs italiens, sont impressionnantes dans les trois livres.

Donc, cette écriture hétérolingue est aussi l'expression des multiples appartenances du narrateur, c'est un citoyen cosmopolite qui a plusieurs patries ; s'il n'oublie pas celle où il est né, il ne rejette pas non plus ses autres parties d'adoption qui ont contribué à forger sa généalogie hétérogène.

A propos de l'italien, il faut signaler que *Phantasia* se termine par une phrase écrite en italien, non traduite (la seule), comme pour garder le mystère, et peut-être aussi pour encadrer cet objet d'art qu'est l'écriture, par la langue de l'Art. Nous disons encadrer, car les deux romans apparaissent comme deux éléments d'un cycle, *Phantasia* semble être la suite de *Talismano*, tant est que l'on puisse parler de suite dans ces récits discontinus, car dans *Phantasia*, le narrateur dit : « Le lendemain, je refais le chemin de Talismano » (p. 208). Cette mise en abyme suggère qu'il y a un rapport entre les cheminements du narrateur dans les deux romans. L'encadrement dont nous parlons, nous le situons dans le fait que ce cycle de deux romans commence par un mot italien, le titre "*Talismano*", et finit par cette dernière phrase énigmatique (sans traduction) de *Phantasia* : « e già iernotte fu la luna tonda... ».

Cette référence à la langue italienne, est incontestablement une manière pour l'auteur de signifier sa filiation à Dante. En effet, pour qui connaît l'œuvre de Dante, ces mots, apparemment énigmatiques, qui terminent *Phantasia*, sont des vers de la *Divine comédie*. Il s'agit en l'occurrence du cent vingt-septième vers du chant XX de *L'enfer* :

Texte original	Traduction de Jacqueline Risset
<p>« Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine d'amendue li emisperi e tocca l'onda sotto Soblilia Caino e le spine ; e già iernotte fu la luna tonda : ben ten de' ricordar, ché non ti nocque alcuna volta per la selva fonda. » Si mi parlava, e andavamo introcque »<sup>360</sup></p>	<p>« Mais viens donc à présent, Caïn chargé d'épines Est déjà au bord des deux hémisphères Et touche la mer au-dessus de Séville Déjà la nuit derrière la lune était ronde : Tu dois t'en souvenir, car elle t'aida Plus d'une fois, dans la forêt profonde. » Il me parlait ainsi pendant que nous allions. »<sup>361</sup></p>

Après Ibn 'Arabi, Dante est l'auteur le plus cité dans l'œuvre de Meddeb, presque toutes les citations en italien concernent Dante comme les derniers mots de *Phantasia*, dont rien n'indique au lecteur qu'ils sont tirés de la *L'enfer*, sinon sa propre connaissance de cette œuvre. Sinon, il y a des traductions des vers de Dante parfois explicitement indiqués par le narrateur quand ce dernier rappelle le nom du poète florentin, comme à la page 41 de *Phantasia* : « J'éprouve avec Dante : *comme est amer / le pain d'autrui et comme il est dur / de gravir et de descendre l'escalier d'autrui*. ». De façon latente, Dante apparaît, nous l'avons relevé, quand le narrateur évoque l'enfer. La référence à Dante est aussi perceptible dans les descriptions des scènes apocalyptiques, qui font penser aux scènes du poème de Dante. Dans le Chant xxviii de *L'enfer*, 8<sup>e</sup> cercle, 9<sup>e</sup> bolge, consacrée à la description du châtement des Fauteurs de schismes et de discorde, transpercés par un diable, l'on trouve une scène semblable à celle décrite dans *Phantasia*. Ainsi, nous mettons en parallèle ces deux passages de *Phantasia* et de *L'enfer*, afin d'observer leur similitude :

<sup>360</sup> DANTE, *La divine comédie : L'enfer, Inferno*, texte original, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion édition bilingue), 1985, chant xx, 124-130, p. 188.

<sup>361</sup> DANTE, *La divine comédie, L'enfer, ibid.*, chant xx, 124-130, p.189.

<i>Phantasia</i>	<i>L'enfer</i>
<p>« Le rictus de la frayeur déforme les visages. Dans le froid soudain, les lèvres se fendent et les faces sont colorées de plaques violettes. Les séances de tortures enfièvent. <b>On enfonce dans les anus des dards en fer qui sortent des bouches. Les entrailles pendent entre les jambes.</b> Membres percés, mutilés, corps tronçonnés, têtes coupées, accrochés par les cheveux comme des lanternes... » (<i>Phantasia</i>, p. 86.)</p>	<p>« et ceux dont on recueille encore les os/ à Ceprano, là où fut traître/ tout Apulien, et à Tagliacozzo, / où vainquit sans armes le vieil Alard : /que l'un montrât ses membres transpercés, / l'autre son corps tronqué, cela ne serait rien/ auprès de l'horreur de la neuvième bolge. / Jamais tonneau fuyant par sa barre ou sa douve/ ne fut troué comme je vis une ombre, / <b>ouverte du menton jusqu'au trou qui pète. / Ses boyaux pendaient entre ses jambes;</b> /on voyait les poumons, et le sac affreux/ qui fabrique la merde avec ce qu'on avale. / »<sup>362</sup></p>

Le rapprochement entre l'œuvre de Meddeb et celle de Dante, peut aussi être établi dans la présence de plusieurs langues. En effet, J. Risset note que l'on peut déceler pas moins de quatre langues dans le chant VIII de *L'enfer*, qui s'ouvre :

« ... par ce jeu phonique, incantatoire, qui invoque Satan et exclut les interlocuteurs (Virgile et Dante, qui écoutent). Latin, hébreu, arabe, dialectes italiens, plusieurs interprétations sont possibles - l'essentiel restant l'exclusion, et l'apparition de ce bord inquiétant - anticommunicatif - du langage - figure en abîme, *formule* même du refus démoniaque. »<sup>363</sup>

Ces langues sont aussi répertoriées dans l'œuvre de Meddeb (*Cf.* tableau, p. 195). Simple coïncidence ou alors intertextualité objective chez ce lecteur passionné de Dante ? Albert René Gutman, quant à lui, va encore plus loin dans le décryptage des langues en présence dans certains chapitres de *L'enfer*, en l'occurrence l'arabe, qui est repérable au chapitre VII de l'œuvre de Dante. Ainsi, A. R. Grutman fait remarquer que :

<sup>362</sup> DANTE, *La divine comédie, L'enfer, ibid.*, Chant XXVIII, 18-36, pp. 255-257.

<sup>363</sup> RISSET Jacqueline, *Dante écrivain, op. cit.*, p. 85.

« Au Chapitre VII de *l'Enfer*, Pluton voit arriver Dante et Virgile; il s'écrie : "Pape Satan, Pape Satan, aleppe." Ces mots "incompréhensibles" ont fait couler des flots d'encre [...]. La similitude du mot "Pape" avec l'arabe "Bab" (Porte) m'avait incité à consulter des autorités musulmanes et à leur demander si la transcription "Bab el Cheitan Bab el cheitan, aleppe" leur paraîtrait avoir une signification, étant donné que "Bab el Cheitan" paraissait, même à quelqu'un connaissant mal l'arabe, facilement traduisible en "Porte de Satan". Il me fut répondu que l'ensemble était très clair et que cela voulait dire "Porte de Satan, Porte de Satan, tu es vaincue." »<sup>364</sup>

Continuant dans son relevé des mots et expressions « non compréhensibles » de *l'Enfer*, qui ne sont pas de l'italien en tout cas, et qui, phonologiquement, s'apparentent à une translittération de la langue arabe, A. R. Gutman note qu'au chant XXXI, Nimrod profère des mots bizarres. Comme dans le cas précédent, Gutman croit déceler une homologie phonique ces mots avec des mots arabes, ainsi, il a essayé de trouver confirmation à sa remarque :

« *Raphel may amech zabi almi* a été lui aussi soumis à l'interprétation de musulmans compétents. Je leur avais dit que, à mon avis, Dante avait employé une phrase arabe; que ces mots avaient été reproduits phonétiquement par un auteur qui était coutumier de ces approximations, qui écrivait, par exemple, le nom du philosophe Alfarabi sous la forme de Alpetragio. Il me fut répondu que le vers dantesque pouvait assez facilement être interprété comme "Raphel mâa âamèche zâabi al min", qui signifie "L'ignorant et l'aveugle cherchent la vérité" (ou, plus littéralement : l'ignorant et l'homme aux yeux chassieux cherchent de donner le savoir). »<sup>365</sup>

Ces translittérations confirment, une fois de plus, que Dante avait connaissance des œuvres des auteurs arabo-musulmans qui étaient traduites. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de faire le parallèle entre l'existence de l'arabe dans l'œuvre de Dante et celle de l'italien dans l'œuvre de Meddeb. Une double intertextualité en somme.

<sup>364</sup> GUTMANN René Albert, *Dante et son temps*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1977, p. 127]

<sup>365</sup> A. GAUTMANN René, *ibid.*, pp. 127-128.

## Errance dans les mots

Composer des mots : un art de la pénombre, au creux du jour. Feuille sans arbre, arbre sans racines. Lévitiation de chaque mot, de chaque syllabe.

A. Khatibi<sup>366</sup>

Parmi les éléments qui contribuent à rendre difficile la lecture de l'œuvre de Meddeb, en plus des références historiques et culturelles dont nous avons parlées, il y a l'emploi des mots français vieillis ou peu courants. Cette remarque mérite d'être notée puisqu'on est dans le cadre de la littérature francophone où généralement la difficulté du texte réside dans l'expression des idées, l'emprunt des mots et expressions, les néologismes ; pour autant, les auteurs utilisent un lexique courant, peut-être pour ne pas trop heurter les lecteurs francophones. Meddeb se situe toujours en dehors des généralités, outrepassant cette convention tacite de l'usage d'un lexique simple. Ainsi à la difficulté syntaxique de ses phrases, causée par le parasitage du français par l'arabe, s'ajoute celle d'un certain nombre de mots dont l'utilisation participe de l'hermétisme du texte. Nous avons des termes très techniques qui interviennent dans le texte quand le narrateur aborde l'art. Que ce soit pour la musique, la peinture, et surtout l'architecture, Meddeb utilise des mots qui témoignent de sa connaissance en la matière. Rappelons que Meddeb a étudié l'histoire de l'Art. Quand il s'agit de parler des domaines spécifiques de l'art, l'utilisation des termes techniques s'explique, même si elle reste un peu pédante. Cependant nous remarquons que l'auteur utilise des termes rares ou anciens même quand il n'évoque pas ces domaines, alors même que les synonymes plus courants de ces termes existent. Ce qui dénote la volonté manifeste de l'auteur de faire part de sa connaissance du lexique, ou bien encore, de son intention de heurter la sensibilité du lecteur moyen. Nous avons relevé quelques mots ou expressions qui nous semblent recherchés, ou encore vieillis, en tout cas rares d'utilisation. Nous reportons quelques uns d'entre eux dans le tableau ci-dessous. Nous précisons d'emblée qu'il ne s'agit guère d'un relevé exhaustif, mais de quelques exemples servant à illustrer notre propos, ainsi, si nous nous omettons les termes techniques liés à la

---

<sup>366</sup> KHATIBI Abdelkebir, *Par-dessus l'épaule*, Paris, Aubier, 1988, p. 33.

musique ou à la peinture, qui sont légion dans le récit du narrateur de l'œuvre de Meddeb.

Rares	Vieillis, anciens	Techniques
Expectorer ( <i>Talismano</i> , p. 113)	S'esbignant ( <i>Talismano</i> , 65)	Ambon ( <i>Phantasia</i> , p. 46), architecture.
Surir ( <i>Talismano</i> , p. 53)	Thériaque ( <i>Talismano</i> , p. 129)	Bétyle ( <i>Aya dans les villes</i> , p. 17), archéologie.
Talé ( <i>Talismano</i> , 136)	Vermée ( <i>Talismano</i> , p. 187)	Dorique ( <i>Phantasia</i> , p. 127), architecture.
Guigois ( <i>Aya dans les villes</i> , p. 38)	Vulnérable ( <i>Phantasia</i> , p. 122)	
	Egrotant ( <i>Talismano</i> , p. 225)	

Ce qu'il importe de souligner, c'est la présence des mots tels s'esbigner ou Vulnérable, qui sont signalés par le *Petit Larousse* comme vieillis.

D'autre part nous notons que l'utilisation des verbes *surir*, *expectorer*, donne – comme les autres mots soulignés d'ailleurs - un caractère recherché au langage, et dérange le lecteur moyen, en le poussant à user du dictionnaire. En effet, dire expectorer au lieu de cracher, s'esbigner au lieu de s'enfuir, surir au lieu d'aigrir, ou encore utiliser l'expression *à dextre et à senestre*, même si, peut-être, l'image est plus forte avec ces termes, relève de l'envie de l'auteur d'utiliser des mots peu courants, ou qui relèvent pour certains d'entre eux du registre recherché. Est-ce l'habitude de la lecture des anciens textes arabes, qui sont remplis des mots précieux, qui a donné le goût des mots rares et anciens à Meddeb ? C'est une manière d'illustrer par les mots, ce que l'auteur appelle la « modernité archaïque ». A ce propos, Meddeb confie dans l'interview accordée à J.-C Millois :

« Talismano est un livre porté par l'éloge de l'archaïsme tel qu'on peut le préférer à partir de l'extrême pointe de la modernité. [...] Aussi, me plaît-il d'ajouter qu'il honore l'accord entre la scansion et le sens : l'éloge moderne de l'archaïsme se dit dans une langue moderne-archaïque : aux références lacaniennes et mallarméennes, il convient d'ajouter la référence rabelaisienne

et la parataxe du moyen français afin de reconstituer la matière qui structure un tel langage. »<sup>367</sup>

D'autre part, l'utilisation de ces mots difficiles perturbe la lecture, même si elle enrichit en retour le lecteur.

Meddeb ne manque pas de souligner dans ces interventions son admiration et sa passion pour la langue française. Alors peut-on se permettre de voir derrière l'emploi de ces mots une volonté de prouver sa maîtrise du français ? Désir qui a habité l'inconscient de beaucoup les jeunes écoliers francophones. La fascination du jeune écolier par la langue française a été mise en scène par exemple dans des romans comme *Le fils du pauvre* de Feraoun, *L'aventure ambiguë* de Kane, ou *Le polygone étoilé* de Kateb, à travers, notamment, la forte relation qui lit l'élève et l'instituteur (trice). Meddeb ne cache, pas son envie et son engouement de maîtriser le français, tout comme l'arabe d'ailleurs. Une ambition naturelle, dirions-nous, pour quelqu'un qui a côtoyé le milieu de la rédaction et de l'édition des livres.

Ainsi, nous ne pouvons nous défendre, une fois de plus, de faire le rapport entre cet usage des mots rares et l'expérience professionnelle de Meddeb, laquelle expérience l'a sans doute enrichi en matière de vocabulaire, richesse dont il veut inviter le lecteur à en profiter. Faut-il aussi y voir une manière de conduire le lecteur à changer ses habitudes de lecture, à pratiquer une lecture qui lui montre après coup, quelques phases du travail de l'écriture opéré par l'auteur. Cette écriture est donc plus le fruit d'un travail que d'une inspiration. Et le lecteur doit bien prendre conscience de cela. L'auteur nous invite donc, une fois de plus à voyager dans et avec les mots.

---

<sup>367</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Entretien avec Abdelwahab Meddeb », avec Jean-Christophe, *op. cit.*

## L'érotique narrative ou l'errance entre la sexualité et le soufisme

### Le personnage féminin dans l'œuvre de Meddeb

« Pour l'espace féminin, je trouve qu'il est à l'origine même. La première altérité qu'on rencontre est féminine. Le premier "autre" est féminin... C'est extraordinaire et insondable finalement. Très semblable et radicalement différent... »<sup>368</sup>

A l'instar du personnage-narrateur, double de l'auteur qu'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Meddeb, son protagoniste féminin dans les récits et poèmes présente les mêmes caractéristiques d'une œuvre à l'autre. Il s'agit du personnage aussi bien emblématique qu'énigmatique nommé Aya, qu'on rencontre dans la plupart des œuvres de notre corpus, à l'exception de *Blanches traversées du passé* et de *la gazelle et l'enfant*. On aurait pu citer *Talismano*, mais El Alami nous informe dans sa thèse que même dans *Talismano*, l'on retrouve Aya disséminée sous forme anagrammatique dans le prénom *Zaynab*<sup>369</sup>.

### L'héritage katébien

A l'instar d'autres instances du récit, le personnage des récits de Meddeb, n'échappe pas à l'influence de l'inépuisable *Nedjma* de Kateb Yacine avec lequel nous établissons une fois un recoupement. En effet, le titre de ce roman-phare de la littérature maghrébine de langue française est aussi le prénom du personnage central féminin, autour duquel gravite le récit circulaire savamment orchestré par Kateb. Nous ne nous attardons guère sur le statut de ce personnage dans le roman, ce qui nous intéresse, c'est l'analogie qu'on peut établir entre les prénoms de ces deux personnages. Nedjma signifie étoile en arabe, Aya en arabe désigne le signe, entendu comme signe de Dieu. Si on regarde ces deux prénoms sous le prisme de la mystique soufie, on relève que les deux sont du domaine de l'épiphanie, c'est-à-dire, en langage soufie, la manifestation de Dieu (ou de son pouvoir) sur terre. Cette référence astrale et

<sup>368</sup> MEDDEB Abdelwahab, « L'écrivain, paria ou notable ? », *Le Temps*, Tunis, 1<sup>er</sup> février 1989, p. 3.

<sup>369</sup> EL ALAMI Abdellatif, *Écriture et métalangage chez Abdelwahab Meddeb*, op. cit., p. 329.



mystique rapproche les deux prénoms, et on peut s'autoriser à dire que Meddeb s'est inspiré de Kateb pour donner ce prénom à son personnage fétiche. L'analogie ne se limite pas seulement à la sémantique quand on sait que le personnage de Nedjma est aussi présent dans des poèmes de Kateb et que chez Meddeb comme nous l'avons souligné, on retrouve Aya aussi bien dans les romans que dans les poèmes.

### **Aya, un personnage énigmatique ; entre Béatrice et Nidhâm**

Aya est la sœur de Nidâm, Harmonia, la jeune fille perse que rencontra Ibn Arabi à La Mecque, et qui fut l'inspiratrice de son *Turjumân al-Ashwâq*, et qui est l'aînée de la Béatrice de Dante.<sup>370</sup>

Le personnage d'Aya, s'il est récurrent dans l'œuvre de Meddeb, n'en demeure pas moins mystérieux malgré son apparition dans cinq œuvres dont celle qui porte son nom *Aya dans les villes*. Il n'y a que peu d'informations sur le physique et la psychologie du personnage. Les seules descriptions physiques du personnage sont celles qui interviennent dans le récit des scènes érotiques, ce sont donc des descriptions généralement liées aux parties érogènes ou génitales du corps ; en revanche, il n'y a aucun indice sur son âge, sa taille, son poids, comme s'il y avait de la part du narrateur une interdiction de donner des détails sur ce personnage afin de garder le halo de mystère qui l'entoure. Ainsi, quand il s'agit de parler de l'origine ethnique et géographique d'Aya, c'est elle-même qui s'en charge, dans un des rares passages d'ailleurs où on l'entend parler :

« Je suis née de parents qui ont fui l'Algérie en guerre, [...], dans une cité berbère du sud, ceinte de muraille rouge. On s'était obstiné à me cacher que mon père était mort quand j'étais au berceau. J'avais passé mon enfance à déjouer le mensonge et à traquer les signes qui éclaireraient mon origine. Ce fut d'intense douleur. J'avais intériorisé en mes tréfonds le refus de l'inégalité entre les sexes. Sur les bancs du lycée français, je rêvais de la liberté européenne. Nubile, j'ai quitté le Maroc où j'avais grandi, orpheline, à demi étrangère. [...]. J'ai erré, voyagé. »<sup>371</sup>

<sup>370</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La femme inspiratrice : Nidâm, Béatrice. », in *La Presse*, Tunis, 20 novembre 1986.

<sup>371</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 158.

En plus de la filiation -littéraire- avec *Nedjma*, le personnage d'Aya a une ancêtre littéraire en la Béatrice de Dante qui, elle-même, trouve son modèle dans un personnage féminin créé par Ibn 'Arabi, Nidhâm. En effet, comme nous le verrons plus tard, certains orientalistes et spécialistes de Dante n'ont pas manqué de soutenir la thèse d'une influence de Dante par Ibn 'Arabi, entre autres concernant les caractéristiques du personnage de Béatrice. Meddeb lui-même écrit dans *Tombeau d'Ibn arabi* :

« Ces LXI stances ont été écrites entre Paris et Tunis, du printemps à l'automne 1984, dans l'énergie de la passion, en ce temps où les manifestations, jadis attribuées aux dieux vivants, changent en épiphanies sans attaches, 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, à la Mecque, en l'an 598 de l'hégire, et qui fut l'inspiratrice de son *Torjoman al-Achwaq*, "L'Interprète des ardents désirs", divan dont certains motifs voyagent d'une rive à l'autre, traversant les siècles et les langues, comme pour agréer la célébration de l'amour, source du mouvement, sans quoi l'univers serait néant. »<sup>372</sup>

Aya cristallise ainsi les deux pôles d'inspiration poétique de Meddeb ; Ibn 'Arabi et Dante. L'inspiration ibn arabienne amène à chercher l'élucidation du sens du nom du côté de la mystique soufie.

### Signification mystique du nom

Le lecteur de *Phantasia* doit attendre jusqu'à la page 158, pour apprendre de la bouche même d'Aya, la signification du nom de ce personnage énigmatique : « Si je ne vous apprend rien en vous rappelant qu'en arabe *Aya*, désigne le verbe fait signe dans l'unité du verset, sachez qu'en japonais *Aya*, vise la complexité de la trame, fils croisés, tissu précieux, matière douce. »<sup>373</sup>

S'agissant de la signification du nom du personnage, Y. Ghébalou note dans sa thèse :

<sup>372</sup> MEDDEB abdelwahab, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit.

<sup>373</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 159.

« Au sens le moins sacré du terme, le mot « aya » indique l'angle d'une pièce, à partir de laquelle un point de vue peut s'établir. Ce terme veut également dire « signe », dans la perspective coranique qui insiste sur la pérennité et l'omniprésence des signes de Dieu dans la création coranique. En dernier lieu, le mot désigne un ensemble de versets du Coran, qui possède un sens intrinsèque et se situent dans un ensemble plus large qui est la soura »<sup>374</sup>

Quant à M. Chebel, dans son *dictionnaire symbolique*, il donne cette définition du mot aya : « Verset intégré dans une sourate coranique. Symbolise le Coran dans son ensemble, car *ayâ*, qui évoque les miracles de la divinité, est elle-même miracle aux multiples ramifications symboliques et allégoriques. »<sup>375</sup> Cette définition de Chebel, nous permet de faire, une fois de plus, un rapprochement avec Béatrice. En effet, dans son étude du nom de ce personnage emblématique de l'œuvre de Dante, Gérard Luciani relève des signes qui font ressortir la nature miraculeuse de cette dame :

« C'est l'amorce d'une succession de références au chiffre neuf où l'adjectif "neuvième": rien moins que vingt-trois dans tout ce petit livre, dont onze pour le sel chapitre XXIX qui, succédant à celui qui annonce la mort de Béatrice, nous démontre laborieusement que "cette dame fut accompagnée de ce nombre neuf pour faire comprendre qu'elle était un neuf, c'est-à-dire un miracle, dont la racine [...] n'est autre que la merveilleuse trinité" »<sup>376</sup>

Aya signifie donc signe de Dieu, ce qui correspond dans le langage coranique à « miracle » ou encore « manifestation du pouvoir de Dieu sur terre ». En ce sens Aya est l'équivalent de l'épiphanie biblique. Or le terme épiphanie a une résonance particulière dans le soufisme. En effet, les chercheurs qui ont travaillé sur le soufisme, et traduit les œuvres des maîtres soufis (nous pensons en particulier à Henry Corbin) ont désigné par ce terme ce que les soufis considèrent comme la manifestation de l'invisible (Dieu) à travers le visible (sa créature). Il s'agit d'une méthode allégorique qui consiste à voir dans toute création ou créature de Dieu, la manifestation de son esprit et de son essence. Les

<sup>374</sup> GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, op. cit., p. 136.

<sup>375</sup> CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, mystique et civilisation*, op. cit., p. 63

<sup>376</sup> DANTE Alighieri, *Vita Nuova, Vie nouvelle*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par Gérard Luciani, Paris, Gallimard, 1999, p. 12.

créations sont donc des « épiphanies » de Dieu, se manifestant par le processus de la théophanie (*tajallî ilâhi*) qui est, selon Henry Corbin, le passage de l'occultation à l'état lumineux, manifestée et révélée comme telle<sup>377</sup>. En cela, la théophanie est l'acte de l'imagination divine primordiale. L'acte de création serait donc une interaction entre Dieu et ses créatures qui forment en réalité un tout. Cette hypothèse est illustrée par ce hadîth *qudsî* (quand Dieu parle par la bouche de son Prophète), qu'affectionnent les soufis en général et Ibn 'Arabi en particulier, et selon lequel Dieu a dit : « J'étais un Trésor (caché); Je n'étais pas connu. Or, J'ai aimé être connu. Je créai donc les créatures afin que Je Me fasse connaître à elles. Alors elles Me connurent. »<sup>378</sup> Ce hadîth fait ressortir la "solitude" de Dieu avant la création des êtres, et montre le lien étroit et primordial entre la créature et son Créateur. Ce que Jean-Paul Sartre dit dans une tournure existentialiste : « l'homme est l'être vis-à-vis de qui aucun être ne peut garder l'impartialité, même Dieu. Car Dieu, s'il existait, serait, comme l'ont bien vu certains mystiques, en *situation* par rapport à l'homme. »<sup>379</sup> Ainsi ce *hadîth qudsî* résonne comme la parabole biblique « Dieu créa l'homme à son image ». Est-ce un héritage ou une influence biblique, ou bien alors un détournement de l'interdiction de représentation de Dieu dans l'islam ? Après tout, pourquoi représenter [Dieu] puisque ses créatures en sont le reflet ? Et le meilleur des vecteurs par lesquels Dieu se reflète à travers sa créature est la beauté qui se manifeste en toute chose. D'où l'importance accordée au beau dans le soufisme (présence de jouvenceaux dans la poésie soufie). Corbin note à propos de l'importance du culte que les soufis vouent au Beau :

« Que la beauté soit la théophanie par excellence, la tradition inlassablement citée la rappelle : "Dieu est un être beau qui aime la beauté". Cela bien entendu, ne peut-être vérifié qu'en fonction de cet amour mystique qu'ont défini et vécu nos Spirituels, pour qui la sympathie perçue entre l'invisible et le sensible veut dire que l'un symbiose avec l'autre »<sup>380</sup>

<sup>377</sup> CORBIN Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'ibn 'Arabi*, Paris, Flammarion, p. 142.

<sup>378</sup> CORBIN Henry, *ibid*, p. 143.

<sup>379</sup> SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 8.

<sup>380</sup> CORBIN Henry, *ibid.*, p. 130.

Dieu étant Beauté, on peut donc voir son image à travers les beautés sublimes de la nature (une belle fleur, un son de musique exquis etc.) ; cette transmutation de la beauté divine peut revêtir les contours d'un corps humain, féminin en l'occurrence, c'est ce qu'Henry Corbin nomme « la femme épiphanie ». Cette femme épiphanie reste plus du domaine de l'esprit que de celui du corps, d'où la notion du « féminin créateur » que Corbin a décelé dans l'écriture d'Ibn 'Arabi.

Dans le cas d'Aya, il s'agit donc d'un prénom au sens pleinement mystique. A ce titre, il remplit pour nous un rôle proche de celui de Nidhâm chez Ibn 'Arabi, ou de celle de Béatrice dans l'œuvre de Dante (*La vita nuova*, *La divine comédie*), à propos de laquelle Scarpetta écrit : « Béatrice n'est évidemment en rien la figure maternelle : elle est plutôt le lieu d'intersection, à la fois fonction narrative précise, d'une érotique courtoise et d'une allégorie théologique »<sup>381</sup>

Ainsi, nous ne partageons pas totalement l'analyse de N. Jegham selon laquelle Aya est un personnage réel : « Aya est la femme réelle rencontrée sur le territoire de l'exil »<sup>382</sup>. Il y a beaucoup d'interrogation sur la nature de ce personnage. « Qui es-tu ? » se demande le narrateur. Cette interrogation laisse la porte des hypothèses ouverte ; en tout cas, elle installe le doute sur la nature exacte du personnage. Ainsi, dans le *Retour à la matière du poème*, l'auteur donne un peu d'éclaircissements sur ce personnage :

« La pluralité des lieux et des espaces illustre l'hétérogénéité du Réel. Et c'est la présence d'Aya qui identifie la vérité des discords que telle hétérogénéité explore. Témoin des amorces de fiction ou protagoniste, le personnage féminin (partageant son nom avec le signe révélé), constitue le test infini d'une figure de condensation. [...] Une et amoureuse, elle est indestituable, mais convertible, accordant à son être le don de la substitution et l'épreuve de l'émulation. Telle figure, qui revient depuis Dante et Ibn 'Arabi (enrichissant l'expérience de la fidélité infidèle) [...]. »<sup>383</sup>

<sup>381</sup> SCARPETTA Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, op. cit., p. 119.

<sup>382</sup> JEGHAM Najeh, *Écriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture dans l'oeuvre d'Abdelwahab Meddeb*, op. cit., p. 274.

<sup>383</sup> MEDDEB abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op. cit., p. 91.

Le lecteur peut donc considérer Aya comme une sorte de prototype de la femme, l'équivalent du féminin créateur chez Meddeb, car dans *Matière des oiseaux*, le poète dit :

« Aya est une machine  
dont le souffle n'arrête pas  
à l'intérieur de la maison qui flotte  
toute femme est son nom  
toutes convergent vers Aya »<sup>384</sup>

Dans une interview accordée à un journal tunisois, Meddeb évoque le côté "théophanique de ce personnage :

« je crois au féminin créateur. [...] Aya est une figure symbolique, qui donne un sens à la quête et qui octroie la vision. Elle est elle-même une incarnation, une théophanie. Vous dites qu'elle est multiple. C'est vrai. Elle change rien qu'en elle-même outre le fait qu'elle figure dans une œuvre d'art, n'est à dire qu'elle procède du principe de condensation. Plusieurs femmes réelles se reconnaîtront en elles »<sup>385</sup>

Une autre clé de lecture possible est que la présence de ce personnage est un adjuvant de l'extase. Nous percevons cela dans le passage suivant où le personnage évoque sa relation avec sa partenaire en des termes relevant du registre religieux, mystique :

« Un vertige m'approche de la mesure qui bat où ça tangué. Nos souffles mêlés, nous suffoquons sous l'arche du pont que l'humidité entame. Dans la fraîcheur et l'obscurité, je la déshabille et j'en contemple le torse, note basse, madone qui m'offre la vision. Langues et caresses, debout je la pénètre. Nous respirons l'un dans l'autre. L'émotion enflamme, immobilise. Animale union dans la pénombre. Aya s'accroche à mon corps et s'appuie sur la pierre qui, au contact, s'effrite. Une et plurielle, en elle la beauté se manifeste. »<sup>386</sup>

« Madone qui m'offre la vision », nous avons là un langage typiquement mystique, puisque la vision, de l'image divine s'entend, est le but suprême des

---

<sup>384</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 9.

<sup>385</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La femme inspiratrice : Nidâm, Béatrice. », *op. cit.*

<sup>386</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 38

adeptes soufis. Ainsi, l'acte sexuel apparaît comme prétexte pour qu'advienne la vision. La lecture par le biais du soufisme est d'autant plus permise que nous relevons dans les propos du personnage-narrateur, le caractère « épiphanique » d'Aya quand il dit « en elle la beauté se manifeste », sous entendue, la beauté divine.

Ainsi, le personnage d'Aya est complexe ; il est plus à rapprocher de ce que Corbin a appelé le féminin créateur que d'un personnage classique de roman. Cette approche du texte, permet de circonscrire les passages relatifs aux descriptions détaillées du rapport sexuel entre le narrateur et sa partenaire dans le champ de l'interprétation soufie, si l'on veut éviter donc une lecture littérale qui ferait basculer ces passages dans le registre pornographique.

### Errance entre jouissance et extase

« Le sexe fabrique un langage négatif  
entre l'élévation la félicité la chute  
sous l'auvent une relation commence »<sup>387</sup>

Le premier roman de Meddeb, *Talismano*, s'ouvre symboliquement par un chapitre nommé « retour prostitution », dans lequel le narrateur nous conduit dans divers lieux de plaisir tunisois, et nous évoque ses rapports avec ses partenaires féminins. Ainsi dès le début de sa carrière littéraire, Meddeb inscrit un thème qui va devenir récurrent dans son œuvre, la présence féminine, en l'occurrence la figure anaphorique du protagoniste féminin du narrateur, Aya, et le rapport (essentiellement sexuel) entre le narrateur et cette dernière.

Les passages où apparaît Aya sont pour la plupart des récits empreints de sensualité et d'érotisme. Bien souvent, la rencontre entre le narrateur et Aya est un prétexte à l'acte sexuel. Ceci nous conduit à nous interroger sur la présence (la symbolique) de la sexualité dans l'écriture de Meddeb. En effet, nous avons, en l'occurrence dans *Phantasia*, des descriptions de scènes d'amour dans les moindres détails, avec parfois des mots assez crus, qui frisent l'obscénité, si on

---

<sup>387</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale ; op. cit.*, tercet 56.

les lit au premier degré. Ainsi, nous allons voir avant tout le rapport du narrateur avec la sexualité.

### L'initiation sexuelle du personnage-narrateur

De manière générale, le narrateur de l'œuvre de Meddeb est initié (terme à prendre dans l'acception mystique, comme quand on dit "initié à un ordre") très tôt à la sexualité. Dès son jeune âge, il a été au contact du corps féminin, quand, enfant, il accompagnait les femmes au hammam. Il est de tradition dans la société dans laquelle a grandi le narrateur que les jeunes garçons restent auprès de femmes jusqu'à un certain âge. Ainsi, le spectacle des seins nus, des jambes, des fesses et parfois même des pubis des femmes – qui, d'ordinaire, sont interdits à la vue par pudeur – est quelque chose qui est familier au jeune garçon partageant la proximité des femmes. Plus que la simple vue des organes extérieurs du corps féminin, le personnage narrateur nous apprend même qu'enfant il lui avait été donné de voir le sexe féminin ; « [...] je vois, dit-il, encore la bonne avec laquelle mes parents me laissaient, je l'avais surprise sans culotte, alors qu'elle était montée sur un tonneau pour me cueillir une grenade inaccessible et bien rouge. »<sup>388</sup> Dans *Phantasia*, quand il relate ses souvenirs d'enfance, le narrateur rappelle son initiation au rapport sexuel :

« Je reconnais la dame à la peau blanche qui m'initia aux jeux de l'amour. Nous cacherions-nous dans les cuisines qui, désertées par les humains en deuil, demeurent habitées par les dieux ? En ces lieux mal aérés, l'odeur des latrines décourage. La blanche dame m'emmène dans une remise en cul-de-four, espace étroit et sombre, donnant sur une entrée de service condamnée. [...] la dame se couche sur un banc étroit, bâti sur une maquette d'arcade. Avec mes mains électriques, je lui remodèle le corps. La rumeur augmente. [...] Les gémissements de la dame, rapide à jouir, couvrent les pleurs discrets des femmes. »<sup>389</sup>

Cette initiation à la sexualité est le prélude à la future activité sexuelle "débordante" du narrateur adulte. En effet, les pérégrinations du personnage

<sup>388</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 123.

<sup>389</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 61.



narrateur adulte sont ponctuées par des haltes (au sens mystique) qui correspondent aux rencontres avec Aya. Ces rencontres aboutissent la plupart du temps à l'acte sexuel dont le récit est toujours rapporté dans un langage empreint de poésie et de métaphores qui empêchent de tomber dans le vulgaire.

Connaissant l'influence de Meddeb par le soufisme, nous pouvons interpréter certaines descriptions de scènes torrides comme des métaphores de l'extase mystique. En effet, nous relevons que l'évocation ou la description de l'acte sexuel est toujours accompagnée d'images renvoyant à l'élévation spirituelle, avec la présence du ciel, des étoiles, du jardin paradisiaque etc. C'est surtout dans *Phantasia* que nous trouvons le plus grand nombre de descriptions de scènes d'amour charnel à partir desquelles on peut établir le rapprochement entre l'acte sexuel et le rite religieux.

### **Rapprochement entre le sexuel et le religieux (Eros – Dieu)**

La description de scènes érotiques dans les récits de Meddeb se fait souvent par le biais de l'oscillation entre le langage relevant du registre religieux et celui du domaine sexuel. C'est ainsi que le narrateur compare les actes du coït à ceux de l'office spirituel, ou encore, il établit des rapprochements entre les parties du corps humain et les objets cultuels. Ainsi dans tel passage, le phallus est assimilé à un objet de culte :

« Elle te caresse la verge avec ferveur, comme l'orante, qui, par manque d'eau ou empêchement, procède à des lustrations pulvérales pour se purifier en se conformant au rituel des ablutions, petites et grandes. Cet usage sacralise ton phallus. La touche qui le charge le change en objet de culte. Les baisers qu'Aya y appose le sanctifient ».<sup>390</sup>

En poursuivant notre analyse dans le cadre du rapprochement entre culte religieux et acte sexuel, nous remarquons que le corps de la compagne du personnage est comparé à la tablette de planche qui sert de support sur à la

---

<sup>390</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, ibid.*, pp. 144-145.

transcription des versets coraniques. Là encore il y a comme une sacralisation du corps de la partenaire du narrateur.

« Tu modules l'espace du doigt entrant en possession de la surface qu'il imprime. L'énergie se concentre tant que l'exercice progresse. Le mental consent à se mettre au service du corps. Tes doigts chargés d'une manne précieuse circulent précis comme une révélation de prophète. Les lettres que tu traces sur sa peau sont soumises au canon calligraphique. Les versets, que tu transcris dans une évanescence écrite, croisent les méridiens de ses nerfs. Aya gravite dans sa constellation intérieure. »<sup>391</sup>

Ici, la comparaison avec le religieux est ostentatoire puisque le narrateur parle de « révélation de prophète », qui fait référence à la révélation coranique faite au prophète Mahomet, de même qu'il assimile à des versets (qui nous font penser aux versets coraniques) les applications de ses doigts sur la peau d'Aya. Tout ceci participe une fois de plus à une sanctification du corps de cette dernière.

Nous relevons un autre parallèle coranique quand le narrateur fait allusion à Gabriel : « Elle se renverse et s'affale sur le dos. Tu t'approches d'elle dans l'innocence de l'ange messenger. » (*Phantasia*, p. 145), qui est, dans la tradition coranique, l'ange ayant transmis le message au prophète Mahomet, d'où le rapprochement avec « l'ange messenger » dont parle le narrateur.

Dans *Aya dans la ville*, le narrateur instaure de manière subtile un rapprochement entre le sexuel et le spirituel en faisant correspondre les cris de jouissance orgasmique et ceux des voix des muezzins appelant à la prière ;

« [...] par la fenêtre entr'ouverte, je devine plus que je ne distingue la distribution du jaune et du gris sur les parois de la ville, dans l'intimité d'Aya nue, à travers les étapes du plaisir, dans la concurrence de la rumeur émanant de la médina, les cris de jouissance concordent avec la polyphonie qu'instaurent les appels de la prière annonçant une heure médiane. »<sup>392</sup>

Les deux "cris" se confondent dans la recherche de l'élévation, élévation vers le plaisir suprême et élévation vers Dieu. A cet effet, on peut aussi déceler une allégorie par association d'idées entre l'appel à la prière et la jouissance. En effet,

<sup>391</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 140.

<sup>392</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes, op. cit.*, pp. 44-45.

le minaret, sur lequel sont souvent accrochés les haut-parleurs qui relaient la voix du muezzin, a une forme qu'on peut qualifier, en termes psychanalytiques, de phallique. Non seulement, il est tendu (vers le ciel), mais en plus, son extrémité a une forme similaire au gland d'un pénis, ce qui lui donne l'aspect d'une verge en érection. Ainsi, nous pensons que cette allégorie (assez visuelle) est inscrite en filigrane dans la tactique de rapprochement des pratiques sexuelle et spirituelle. D'ailleurs, nous rencontrons ce rapprochement sous la plume de Meddeb ; quand, décrivant l'architecture des mosquées chez les Kharijites, le narrateur de *Blanches traversées du passé* dit :

« Ces Kharijites rigoristes, d'ancestrale austérité doctrinale, édifièrent, entre le monumental et le vernaculaire, des mosquées qui sont, du sol aux élévations, intégralement enduites de lait de chaux. [...] C'est une architecture où intervient le plâtre pour accommoder des formes pétries comme sculpture, portant dans leurs excroissances l'approximation de juste mesure que provoque la main de l'homme. Entre les bosselures et la répartition des masses, se profilent tantôt l'abside d'un mihrab, tantôt un soutènement d'angle où se devine l'image d'un phallus circoncis [...]. »<sup>393</sup>

Dans d'autres passages, à plusieurs reprises, le narrateur fait apparaître l'état des copulants semblable à celui du mystique sur le point d'entrer en transe ; c'est le cas dans ce passage de *Talismano* :

« Elles répondent qu'elles sont prêtes à tout livrer par découverte d'une pratique moins lénifiante du corps, [...] : la pénétration fait éclater ce qui unit les corps par concentration à demeurer placides en rut ; la femme à sourire pénétrée loin par l'homme verge de feu, adoucie, pensée, respiration qui calme et diffère le dégonflement, à vivre au cœur de son propre désordre, éclair béatifique, durée séculaire plus loin que le déterminisme de l'orgasme. »<sup>394</sup>

Nous retrouvons le même procédé dans *Phantasia* où le narrateur utilise les métaphores de la mystique :

<sup>393</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé*, op. cit., pp. 31-32.

<sup>394</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., pp. 202-203.

« La main de ma compagne me touche à la bosse osseuse de mon poignet et me réveille à un corps compressé entre ciel et terre. Un son de métal accompagne l'hymne au crépuscule. Une clochette tibétaine fouille dans les zones basses de mon ouïe. Elle m'appelle à être saint en ce qui change. Après l'hiver, advienne le printemps. »<sup>395</sup>

Nous avons ici des mots qui font penser aux prémices d'une transe qui va envahir le corps du soufi ; le corps est « entre ciel et terre », le « crépuscule » et les oreilles où résonnent les sons d'« une clochette tibétaine », il tend vers la « sainteté ». Le changement de saison : « printemps après l'hiver », c'est la métaphore du passage à l'extase après les efforts nécessaires à l'entrée en transe (le blanc, l'hiver), le mystique accède à la vision, symbolisée par le printemps, qui, dans notre monde est la saison des couleurs, des fleurs, des jardins. C'est ce que confirme le passage suivant :

« Tu touches par le bout de tes doigts son épiderme. Elle frémit. Elle s'étend. Elle ferme les yeux. Tu apposes ton tact sur son visage. Dès que tu l'effleures, des couleurs et des formes se lèvent dans sa vision. [...]. Son frisson renforce ta concentration. Chaque touche allume la lumière lunaire qui irradie dans la nuit de son esprit. [...] »<sup>396</sup>

Au fur et à mesure de la description des ébats amoureux de deux partenaires, le lecteur voit se mettre en place un état semblable à celui du soufi en extase :

« [...] Un soleil rouge éclaire son visage. Tu masses ses artères iliaques qui charrient un sang renouvelé. Tu caresses sa chatte. Elle se cabre. Elle est comme traversée par le courant électrique. Elle s'impatiente. [...]. Tu es entier en elle. Vous vous redressez sans vous détacher. [...]. Pubis contre pubis, tu inspires à votre union le balancement modéré dont s'accompagnent les lecteurs du Livre. Tu dances à la musique de ta récitation intérieure qui déroule la mélodie du cœur. [...] »<sup>397</sup>

---

<sup>395</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 25.

<sup>396</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *ibid.*, p.141.

<sup>397</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, pp. 141-142.

Une fois encore, nous avons la référence au Coran comme pour donner une caution au rapprochement entre sexe et religion. Ainsi, le mouvement de l'acte sexuel (le va et vient) est comparé au balancement effectué par les lecteurs du Coran. En effet, souvent en position assise, les lecteurs du Coran accompagnent la scansion des versets coraniques par un mouvement du torse du haut vers le bas. Ce geste est aussi fréquent pour ne pas dire incontournable dans les séances de rites soufis. Le narrateur voit une analogie dans le mouvement (physique), mais laisse supposer aussi une analogie dans le but recherché, c'est à dire l'orgasme pour ce qui est de l'acte sexuel, et l'élévation spirituelle ou l'extase pour la lecture du Coran et le rite soufi. A l'instar du soufi qui en phase d'accéder à l'union suprême, nous remarquons dans cet extrait que les deux corps sont de plus en plus unis, ils tendent vers la fusion. Quand le narrateur dit « tu es entier en elle », « vous vous redressez sans vous détacher, nous percevons l'image de la réunion de deux corps qui finiront par ne former plus qu'un seul corps quand ils atteindront l'extase. »

### **Errance entre orgasme et extase**

Plus les partenaires s'approchent de l'orgasme, plus leur état ressemble à celui du soufi en train de succomber à la transe qui est un état transitoire, car le soufi meurt pour renaître à l'état extatique. Ainsi nous avons tout le lexique qui fait appel à la mort, à la perte de connaissance :

« [...] Aya, les yeux clos, mobilise ses sensations pour éclore la vérité de son vagin. Rien ne la précipite. Elle se délecte du temps, en ses portions infimes. [...]. En dépassant l'effet du chatouillement, elle va vers l'oubli de son poids et séjourne dans la halte euphorique de l'apesanteur, étendue par ta façon de ramper dans les rigoles qui mènent au vide qui sépare ses orteils. [...] »<sup>398</sup>

« [...] Elle t'embrasse encore. Tu perds ton souffle. Tu respirez par le nez. Tu te pétrifierais pour l'éternité en cette posture. Tu donnerais ta vie à la beauté qui restaure en toi la part céleste. [...] »<sup>399</sup>

---

<sup>398</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p.142.

<sup>399</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 144

Aya va vers l'oubli de soi, nous dit le narrateur, et séjourne dans la halte euphorique de l'apesanteur. Cet état vers lequel tend Aya n'est pas si différent de la béatitude vers laquelle tend le mystique soufi à la suite de ses pratiques rituelles.

« [...] Son visage écarlate contraste avec ses lèvres exsangues, qui, blanches, gardent par endroits leur halo grain de beauté ou téton. [...] Elle hâte le rythme comme la chamelle qui presse le pas à l'approche du campement. Tu accélères à ton tour la cadence. Vous vous entraînez vers le mouvement final. [...] Du magma d'images, qui, dans ta tête, bourdonne, transparaît, limpide, le jardin de ton enfance. [...] »<sup>400</sup>

Au moment de la jouissance, l'orgasme est comparé à l'extase religieuse qui, dans le cas du soufisme, correspond à celui de l'union suprême, c'est-à-dire celui où le soufi est débarrassé de son moi égotique afin de vivre l'expérience de l'union suprême. Cette extinction de son "moi", appelée *fana'a* dans le langage soufi, est expliquée par le narrateur de *Phantasia* qui dit :

« Cette échappée vous plonge dans la perplexité. Et vous vous purifiez dans l'annihilation ou l'oubli de vous-même, où cesse en son protocole la raison pour qu'en vous naisse un nouveau moi, faisant un avec l'absolu, qui est l'acte pur de l'énergie créatrice. Après que vous serez neuf, au-delà de votre propre annulation, vous rayonnerez dans l'illumination qui éclaire la nuit de l'esprit, et l'élève à la saveur d'un maintenant éternel, [...], territoire de l'Être et du Nom, source des dix mille choses. »<sup>401</sup>

De même, Meddeb, afin d'instruire le lecteur sur cette pratique soufie, donne à travers le personnage principal de la pièce *La gazelle et l'enfant*, Haye, une explication de cette pratique soufie :

« Mettre son trône près des corps célestes,  
face à la splendeur de l'Être nécessaire,  
rompre le contact avec les choses sensibles,  
fermer les yeux, boucher les oreilles, chasser l'image,

<sup>400</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 143.

<sup>401</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op., cit.*, p. 55.

ne point voyager sur le cours de l'imagination,  
ne penser qu'à lui, sans autre association »<sup>402</sup>

En comparant ces définitions avec la description de l'état du couple parvenu à l'orgasme, nous pouvons voir comment le narrateur, en mélangeant les registres (religieux et érotique), essaie en réalité de comparer les deux situations relevant l'une du sexuel, l'autre du spirituel. Ainsi le narrateur nous décrit les deux partenaires dans un état second :

« [...] Son regard s'exalte. Elle se tord, elle vrille, elle tourne autour de quoi elle est vissée. Elle gémit. Elle halète, Elle sort d'elle-même. Ses pupilles se perdent derrière l'horizon de l'absence. De ses yeux, tu ne vois que le blanc. Ton sexe endolori racle le lit de sa source, qui renouvelle, avec abondance, ses eaux. L'intense pression que tu subis t'apporte la vision d'un ciel bleu et pur, [...] »<sup>403</sup>

Le halètement, « les pupilles se perdant derrière l'horizon de l'absence », « des yeux desquels on ne voit que le blanc », la « vision d'un ciel bleu et pur », etc, tout cela correspond au signalement de l'état de quelqu'un qui tombe en syncope. Cet état entre la vie et la mort, prélude à l'orgasme sexuel, est analogue à l'état d'annihilation du corps que recherchent les adeptes soufis au cours de leurs exercices rituels. C'est l'état décrit par le narrateur dans le passage suivant :

« [...] Tandis que tu t'endables en elle, tout en effleurant l'avvers soyeux de ses cuisses dont le duvet, réfléchi dans la sueur, augmente ses paillettes d'or. Tu l'emmènes sur la voie de l'extinction. Progressivement, les hurlements déchirent sa voix. Elle se révolte. Elle agonise. Elle meurt. Dépouille inerte, elle chute dans le vide. Parvenu toi aussi à l'extase, tu atteins, acéphale, la vision dernière dans le cri qu'en pareil cas tu expulses en un mugissement de taureau qu'on égorge, et, que, cette fois, tu tais d'instinct, au point qu'il renvoie ses échos en ton dedans. »<sup>404</sup>

L'utilisation du langage mystique pour décrire l'orgasme est sans ambiguïté dans ce passage. Le narrateur emploie à dessein le terme « extinction », (Tu

---

<sup>402</sup> MEDDEB Abdelwahab, *La gazelle et l'enfant*, op. cit., p. 11.

<sup>403</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., pp. 143-144.

<sup>404</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *ibid.*, p. 145.

l'emmènes sur la voie de l'extinction), qui renvoie à la mystique, entendu extinction de son moi, de ses instincts, pour la disposition à l'union divine. D'ailleurs nous remarquons que le narrateur utilise le mot « extase » et non pas le mot orgasme, qui est plus approprié, pour parler de l'instant culminant du plaisir sexuel, comme pour maintenir la confusion sur l'acte lui-même, acte sexuel ou acte religieux, comme pour renforcer l'idée que les deux actes se rejoignent, et plus, se complètent.

Ainsi le langage érotique se confond avec le langage mystique, et l'évocation minutieuse de l'acte sexuel devient le prétexte pour le narrateur de parler de l'expérience de l'extase mystique. Il utilise la métaphore du coït pour expliquer les différentes phases aboutissant à cette extase. Ce stratagème est évidemment un clin d'œil du narrateur au soufisme (l'idée de la « femme épiphanie », qui permet à l'adepte de vivre l'expérience de l'unité suprême) en particulier à Ibn 'Arabi, dont le narrateur ne cache point l'influence quand il dit à la fin des descriptions de leurs ébats :

« De retour à la vie, tu couvres d'un voile ce que tu viens de voir, à l'honneur d'un pacte qui te recommande de ne pas divulguer le don qui te fut octroyé. Je dédie cette séquence à Ibn 'Arabi, pour qui le coït est une réalisation spirituelle qu'incarne le plus accompli des prophètes, Mohammad, dont la sagesse s'énonce dans l'amour des femmes, exaltées entre le parfum et la prière. »<sup>405</sup>

Ibn 'Arabi, qui a écrit un recueil de poèmes (*L'interprète de désirs ardents*), dédié tout entier à une jeune femme nommée Nizhâm qu'il a rencontrée lors de son pèlerinage à la Mecque. Dans ce recueil aussi, le maître andalou s'était un peu détourné du langage ésotérique soufi pour recourir à une forme de poésie arabe disons "classique". Par exemple on peut trouver dans ce recueil des vers qui sont, à première vue, d'une sensualité ostentatoire

« Quand elle se met à sourire, / Le soleil se lève, scintillant. / Ô Seigneur / Combien sont brillantes / Les perles fraîches de sa bouche. / Quand elle défait sa chevelure, / La nuit apparaît, / Noire et dense, / Opaque,

---

<sup>405</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 145.



impénétrable. / Quand elle salive, / Les abeilles se disputent. / Seigneur !  
 Quoi de plus doux / Que la fraîcheur de sa bouche. / Quand elle s'incline, /  
 C'est la souplesse de la branche. / Quand un regard elle décoche, / C'est le  
 tranchant du glaive. »<sup>406</sup>

ou d'autres vers dans lesquels Ibn 'Arabi n'hésite pas à parler :...

« des femmes bien faites aux seins formés,  
 qui surgissent tels des soleils... »<sup>407</sup>

Cette utilisation du langage profane, voire "vulgaire" lui avait été reprochée par ceux qui n'avaient compris qu'il s'agissait d'une allégorie, et que ce désir ardent était celui de la rencontre avec Dieu.

Dans le cas de Meddeb aussi, on peut faire une telle lecture, et considérer donc qu'Aya n'est point un "objet sexuel" comme la lecture littérale pourrait le laisser supposer, bien au contraire, elle a un statut essentiel dans l'accomplissement du rite mystique. Signe de Dieu, image de Dieu, intermédiaire facilitant l'accès de la vision ultime, telle est la nature (cachée) d'Aya. Le narrateur ne dit-il pas que : « Par l'intermédiaire d'Aya, et dans la mort recommencée, tu as donc vu. » ? (*Phantasia*, p. 145.). Cette faculté d'accéder à la vision qui advient par l'intermédiaire de la jouissance sexuelle est rappelée par le personnage de Haye dans *La gazelle et l'enfant* :

« Dans la volupté,  
 les épiphanies fusent.  
 de la jouissance des corps,  
 la vision émerge. »<sup>408</sup>

De même que le narrateur de *Aya dans la ville* évoque la jouissance qui permet aux amoureux d'accéder à la vision :

« Nous plongeons dans l'eau, bassin creusé à même le sol, polybé, couvert de mosaïques vertes ponctuées de rares tessères azur ou or, cette immersion

<sup>406</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents*, op. cit., p. 308.

<sup>407</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 53.

<sup>408</sup> MEDDEB Abdelwahab, *La gazelle et l'enfant*, op. cit., p. 50.

suspend l'investiture sacrée que nous a accordée la jouissance qui éveille la capacité de voyance, rendus profanes, nos corps s'apprêtent à errer dans la ville... »<sup>409</sup>

En cela, Aya est dans la droite ligne de la théorie développée par Ibn 'Arabi quant au rôle éminemment central de la femme pour la rencontre entre le soufi et Dieu.

« Pourquoi les deux sexes sont-ils attirés l'un par l'autre ? Comme Ève provient d'Adam, 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 d'où elle est exilée et pour lequel elle réclame le retour. Ou le mythe païen de l'androgynie divise et unit dans l'égalité, la fable biblique, que le Coran corrobore, instaure un premier, l'homme, et un dérivé, la femme. En cette hiérarchie héritée, Ibn 'Arabi édifie la scène de l'expérience. Il aime les femmes parce qu'*elles sont le lieu de l'effet*, réceptacle, support où lui apparaît l'invisible, dès qu'il s'éteint en celle qu'il a contribué à mettre en émoi. »<sup>410</sup>

Le narrateur de *Phantasia* résume bien cette corrélation entre sexe et spiritualité que nous avons démontrée, et qui est l'héritage de l'enseignement des maîtres soufis, à propos desquels il est dit : « Chez les soufis, le vol de l'esprit se concrétise dans l'acte de chair » (p. 145).

Donc l'utilisation dans les œuvres Meddeb, du langage érotique pour décrire l'expérience mystique, même si elle n'est pas perceptible à première vue, est le témoignage de l'inscription de l'apport du soufisme dans le travail d'écriture élaboré par Meddeb. Peut-être une telle lecture nécessite-t-elle au préalable une connaissance de certaines théories de la mystique soufie. En tout cas nous avons voulu montrer une piste de lecture possible, et donc la richesse polysémique qu'on peut en tirer. Car comme le souligne J. Madelain :

« Les romans maghrébins qui sont particulièrement denses dans leur interrogation peuvent se lire à différents niveaux, et particulièrement en ce qui concerne les réflexions à caractère spirituel. [...] le thème de l'union avec le Bien-Aimé, traditionnel dans certains courants de la mystique musulmane

<sup>409</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 45.

<sup>410</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., pp. 145-146.

pouvait autant nourrir une rêverie érotique et sensuelle comme on sait que le Cantique des Cantiques de la *Bible*, prière fervente de communion pour le croyant, peut être aussi lu comme un chant d'amour à forte résonance érotique »<sup>411</sup>

Cette expérience a été tentée par des auteurs comme Khatibi, Tlili ou encore Ben Jelloun ; le fait est qu'il s'agit de l'apport d'un matériau d'écriture dans la littérature maghrébine. Mais Meddeb est, parmi les auteurs Maghrébins et francophones, celui qui a le plus exploré et développé cet aspect.

La persistance sur l'acte sexuel et son lien avec la réalisation spirituelle selon les mystiques soufis dans l'écriture de Meddeb est-elle une façon de faire ressortir, à travers l'écrit, la part de jouissance, d'érotisme, d'amour de la vie existant le texte coranique et les hadiths ? Car bien souvent, dans l'explication du Coran, cette part est occultée au détriment de l'eschatologie et des interdits. Il n'y a qu'à voir les débats passionnels que soulève tout ce qui touche de près ou de loin au corps de la femme dans les sociétés de culture musulmane.

L'importance et l'omniprésence de la femme à travers l'omniprésence d'Aya dans l'œuvre de Meddeb, la place réservée à la femme à travers son statut dans le soufisme, et rappelée à juste titre par le narrateur, ont aussi pour but de rectifier l'injustice faite à la femme dans l'histoire de l'islam. Celle-ci est bien souvent discriminée dans la version officielle de la religion musulmane, œuvre des hommes qui se sont empressés de réécrire et d'orienter l'explication du Coran et des hadiths à leur unique avantage.

Ainsi, pour comprendre cette utilisation du langage érotique servant à évoquer une situation spirituelle, et ce souci de réhabilitation de la femme dans la société musulmane, nous remontons dans l'histoire de l'islam, du soufisme et de la théosophie du principal inspirateur de Meddeb, Ibn 'Arabi, afin d'avoir une idée sur les origines de l'injustice envers les femmes, et sur le statut qui leur est accordé par une partie des soufis.

---

<sup>411</sup> MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, pp. 137-138.

Au-delà d'Ibn 'Arabi et du soufisme, ce qui nous importe, dans notre analyse de l'interculturel, c'est que le personnage féminin, introduit par Ibn 'Arabi, est au centre de l'intertextualité chez Dante, puisque comme nous allons le voir, la Béatrice dans l'œuvre de Dante ressemble beaucoup à la Nizhâm du poème d'Ibn 'Arabi. Donc ce « féminin créateur » est objet d'errance intertextuelle, ainsi qu'objet d'interculturalité ; d'où notre décision d'aborder la question de la femme dans le soufisme.

La question de la femme a aussi à voir avec Meddeb à cause de son influence par Ibn 'Arabi. Nous trouvons les traces de cette omniprésence féminine dans son œuvre, cristallisée dans le personnage récurrent d'Aya (*Phantasia, 99 stations de Yale, Aya dans les villes, Matière des oiseaux*). Ce personnage intrigant, qui symbolise en même temps l'éternel féminin et le « féminin créateur », est le signe de l'influence d'Ibn 'Arabi. Sans le passage par Ibn 'Arabi et le soufisme, il est assez difficile de décrypter l'omniprésence du personnage féminin dans l'œuvre de Meddeb. De même, l'évocation de l'érotisme, de la sensualité, de la sexualité même, dans certains passages de ses romans, peut paraître assez crue, si on ne la rattache pas au soufisme et à Ibn 'Arabi. Cette dialectique sexualité / spiritualité, dont se sert Meddeb dans son écriture, apparaît comme un hommage rendu à ce père spirituel.

Enfin, un autre point qui nous conduit à aborder le sujet de la femme en rapport avec l'islam et le soufisme, vient d'un constat que nous avons fait au sujet de la littérature maghrébine de langue française. En effet nombre des textes majeurs de cette littérature tournent autour de la présence de la femme et de sa condition dans la société. Le texte phare de cette littérature, *Nedjma* de Kateb Yacine, est bâti autour d'une femme, Nedjma. Nous connaissons aussi combien Kateb a été un avocat de la cause de la femme. Sans parler des romans d'A. Djebar, ou encore de *La nuit sacrée* de Ben Jelloun, et bien sûr le personnage récurrent d'Aya dans l'œuvre de Meddeb, qui tournent tous autour de ce « féminin créateur ».

C'est pourquoi nous avons jugé utile de traiter du sujet de la femme dans l'islam de façon générale et dans le soufisme en particulier. Le soufisme

qui, rappelons-le, compte une femme devenue célèbre, Râbi'a Al-Adawiyya, parmi ses promoteurs.

### La femme dans l'islam

A ses débuts, l'islam a récupéré beaucoup d'éléments socioculturels des croyances qui l'ont précédé. Parmi ce legs, il y a le lourd héritage du patriarcat qui sévissait dans la péninsule arabique. Il nous semble que dans ce domaine (rapport homme/femme), à l'instar de l'attitude observée par rapport aux pratiques culturelles, en prêchant la nouvelle religion, Mahomet n'a pas voulu brusquer ses concitoyens mecquois, d'où les timides évolutions en faveur de la femme. Parmi les pratiques discriminatoires et hautement cruelles à l'égard des femmes qui ont été supprimées par Mahomet, nous pouvons citer l'enterrement des jeunes fillettes à leur naissance, pratiqué par les Mecquois. Avant l'arrivée de l'islam, dans cette région d'Arabie, les filles étaient enterrées vivantes. Il faut d'ailleurs voir là une des inspirations symboliques du roman de Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, dans lequel le père du personnage central a décrété que la fille qu'il a eue est un garçon. De façon générale, l'on peut dire que c'était la loi martiale des hommes guerriers du désert qui prévalait et qui n'était pas tendre avec les femmes.

Autre progrès, certes mince pour nous aujourd'hui, mais qui fut quand même un progrès pour l'époque, c'est la décision de faire hériter les filles. Même si elles ne reçoivent que la moitié de la part du garçon, cela a été une évolution, puisqu'auparavant elles ne recevaient rien. C'est ce que relève l'écrivaine algérienne Assia Djebar dans son livre *Loin de Médine*<sup>412</sup>, qui a été écrit en réaction aux interprétations littéralistes et absurdes que les intégristes islamistes faisaient du Coran, et dont le point central est la domination de la femmes. Voyant venir le "Mal", avec la montée des intégristes islamistes en Algérie, A. Djebar suspend l'écriture du troisième volet de son autobiographie, *Vaste est la prison*<sup>413</sup>, pour écrire un livre sur l'islam *Loin de Médine*. Dans ce livre, l'auteure

---

<sup>412</sup> DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

<sup>413</sup> DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

algérienne retrace l'histoire de l'islam du point de vue de la femme pour montrer les écarts, les déviations entre l'islam des origines et celui dont on se sert aujourd'hui pour brimer les femmes dans les pays musulmans en général et en Algérie en particulier. Elle confie dans un entretien :

« J'ai alors pris la décision d'écrire *Loin de Médine*, dit-elle, Avec *L'Amour, la fantasia*, j'avais acquis un savoir-faire entre l'histoire et le roman. Je me suis donc dit qu'il fallait que j'utilise cet acquis pour raconter les premiers temps de l'islam du point de vue des femmes ; j'ai senti que les intégristes allaient revenir en force et monopoliser la mémoire islamique »<sup>414</sup>

A. Djébar donne la parole aux femmes qui ont joué un rôle important avant la naissance de l'islam, mais surtout pendant les premiers moments de prédication de cette religion. L'auteure algérienne fera dire à Fatima, la fille du Prophète, révoltée contre les compagnons de son père qui voulaient la déshériter sous le prétexte fallacieux que les biens du Prophète appartiennent à toute la communauté, cette tirade :

« La révolution de l'islam pour les filles, pour les femmes, a été d'abord de les faire hériter, de leur donner la part qui leur revient de leur père ! Cela a été instauré pour la première fois dans l'histoire des Arabes par l'intermédiaire de Mohamed. Or Mohamed est-il à peine mort que vous osez déshériter d'abord sa propre fille, la seule fille vivante du Prophète. Non accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit. »<sup>415</sup>

Fatima parle de « droit » en matière d'héritage, or avant l'islam, une femme ne pouvait guère prétendre à un quelconque droit dans ce domaine ; en cela elle a raison d'évoquer le mot « révolution ». Comme nous le disions, cette mesure, qui nous apparaît discriminatoire aujourd'hui, a été un progrès en son temps ; mais un progrès qui n'a pas manqué d'être arrêté dans son élan, comme l'accusation de Fatima le suggère. En effet cette décision aurait pu être une mesure transitoire qui évolue avec le temps, mais on voit toute la difficulté due au manque de lecture des symboles, et qui a commencé dès l'instant de la mort du Prophète, où

<sup>414</sup> Entretien avec Sophie Bonnet in *Les Iroquoïstes*, octobre 1995, pp. 59-60.

<sup>415</sup> DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, op. cit., p. 79.

pour des raisons assez obscures, les interprétations littéralistes, fermées à toute lecture historique, vont s'emparer de ce qui semblait devoir évoluer, et le figer dans le temps et dans l'espace.

Nous avons voulu, à travers ces deux exemples, montrer que malgré toutes les insuffisances, pour l'époque, il y avait, dans le discours coranique, un certain assouplissement de la condition de la femme, même si, pour l'essentiel, la femme reste dans le Coran une spectatrice passive et effacée. Comme dans le Christianisme, il n'y a pas de femme prophète, de même que les anges – même s'ils n'ont pas de sexe – ont tous des noms masculins. Plus encore, dans le Coran, la seule femme nommée explicitement est Marie (*Maryam*), qui bénéficie d'un "traitement de faveur" puisque la sourate XIX, qui lui est réservée spécialement, porte son nom. A part cet exemple, on ne trouve pas un autre prénom féminin, alors même que beaucoup de femmes apparaissent dans le récit du livre saint de l'islam. Curieuse absence !

Meddeb, qui, dans sa démarche de relecture de l'islam, s'interroge sur le statut et le rôle de la femme, fait dire à Tahar, un personnage de son roman *Talismano*, les propos suivants :

« C'est inadmissible, finit par dire Tahar, de mon temps, je défendais la femme, je cherchais en toute honnêteté à l'intégrer, j'appelais à sa libération mais quand je vois ce qui se passe dans cette ville sans loi ni maître, je suffoque de scandale, et je ne peux qu'énergiquement protester, réprouber pareil désordre, surtout venant de ces natures faibles, ces femmes déchaînées, elles qui ne sont dans notre tradition pas même décrites pôle négatif, mais absence, degré zéro, chose avec qu'il n'y a pas lieu de compter »<sup>416</sup>

Derrière ce discours du personnage, l'on perçoit la position de l'auteur quant à la situation de la femme dans l'islam :

### **De l'absence de "nomination" de la femme dans le Coran**

Eve, qui est pourtant « la mère de l'humanité », n'est pas nommée en tant que telle dans le récit coranique, elle est désignée par l'appellation neutre et

---

<sup>416</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 228.

généralisante « d'épouse ». Dans le verset relatif à la chute du couple Adam et Eve du paradis, cette dernière n'est désignée qu'en tant qu'épouse :

« Et nous dîmes à Adam : "Habitez ton épouse et toi le Jardin. Mangez de ses fruits sans contrainte, de partout où vous voudrez. Mais de cet arbre n'approchez, sans quoi vous seriez tous deux des iniques entre tous. C'est juste sur quoi Satan les fit trébucher : il les fit sortir donc de là où ils étaient." »<sup>417</sup>

Nous voyons comment Eve disparaît derrière l'image de son époux Adam, qui est explicitement nommé, et dont on retrouve à plusieurs reprises le nom à travers la formule « fils d'Adam » (*Bani Âdam*), formule maintes fois reprise dans le Coran. Alors que la formule « fils d'Eve » ou « fille d'Eve », qui est légitime, n'existe pas, même si dans d'autres circonstances, nous allons le voir, exceptionnellement, on trouve la formule « fils de Marie ». Cette épouse d'Adam, innommée dans le Coran, sera appelée *Hawwa'* par la tradition.

S'agissant de Marie (*Maryam*), mère de Jésus, dans tous les cas son nom serait apparu dans le Coran puisqu'il est souvent couplé à celui de son fils Jésus sous la forme « Jésus fils de Marie » (*Îsâ ibn Maryam*). Cette appellation de Jésus trouve sa raison dans le fait que celui-ci n'a pas de père (puisque conçu de façon miraculeuse), son seul lien biologique est sa mère ; par conséquent, cette formule « fils de Marie » s'impose d'elle-même et reste une exception dans le Coran. C'est donc cette raison, qui a conduit à citer le nom de Marie en tant que génitrice de Jésus. Ainsi, sur les cent quatorze (114) sourates du Coran, une seule a pour titre le nom d'une femme alors qu'une dizaine d'autres porte des noms d'hommes, des prophètes dans la plupart des cas.

Cependant d'autres femmes, en dehors d'Eve, apparaissent dans le récit coranique, sans être nommées. Elles sont désignées soit par leur fonction ; « reine de », leur statut ou leur qualité de « femme de » « fille de », « mère de ». C'est le cas de la célèbre Reine de Saba, dont l'histoire constitue un des récits les plus "romanesques" du Coran.

---

<sup>417</sup> *Le Coran, op. cit.*, II, 35-38, p. 30.



### Le cas de la reine de Saba

Cette reine, connue à cause de l'histoire fabuleuse avec Salomon, reste très célèbre dans l'imaginaire populaire arabo-musulman. Il faut rappeler qu'elle fait partie des symboles partagés par plusieurs croyances. Pour la tradition de l'islam, elle aurait régné sur un empire qui s'étendait sur l'actuel Yémen et ses environs ; d'où la célébrité et le prestige dont jouit ce personnage dans ce pays où l'on ne compte pas les filles ainsi que les monuments qui portent son nom. Des archéologues se basant sur le récit coranique relatif à la reine de Saba, fouillent sans relâche, afin de retrouver les vestiges de ce mythique et glorieux empire.

Le récit de la rencontre entre la reine de Saba et Salomon, situé dans la sourate XXVII du Coran, fait partie des plus beaux récits du Coran, tel celui concernant Joseph, sans doute à cause de sa facture fabuleuse. Que nous dit ce récit ? Salomon a appris par l'intermédiaire d'une huppe, parmi les innombrables oiseaux de sa cour, l'existence d'une reine régnant sur Saba, et adorant avec son peuple le soleil. Salomon entreprend alors de convertir la reine de Saba au monothéisme, ce que refuse la puissante reine. Pour lui prouver sa puissance, qu'il détient du Dieu unique, Salomon convoque la reine dans son palais, et demande à ses lieutenants djinns de subtiliser son trône, et d'en faire une copie que celle-ci trouvera à son arrivée au palais de Salomon. Parvenue devant le palais de glace, quand Salomon lui demande d'entrer, croyant que le palais était entouré d'eau, la reine releva un peu ses habits pour traverser le palais. Mais au moment de poser ses pieds dessus, elle s'aperçoit que le sol est bien ferme ; elle se demande ce que cela pouvait être ; de l'eau recouverte d'une vitre ? Salomon s'apercevant de l'étonnement de la reine lui dit : « ceci est un palais lissé de verre. »<sup>418</sup> La reine fut alors impressionnée et stupéfaite par les connaissances et les pouvoirs de ce peuple qui croit en Dieu. Elle prit alors la résolution de se convertir à la religion de Salomon ; « Mon seigneur, dit-elle

---

<sup>418</sup> *Le Coran, ibid.*, XXVII, 44, p. 406.

alors, j'étais inique envers moi-même. Avec Salomon, je me soumetts à Dieu, Seigneur de l'univers. »<sup>419</sup>

Voilà résumée l'histoire de cette reine qui a aidé Salomon à pacifier tout le royaume de Saba et le convertir au monothéisme qu'il professe.

Meddeb, dans sa quête pour faire fructifier ce qu'il appelle « la trace islamique » dans le domaine culturel, reprend le récit de la reine de Saba dans *Talismano* non sans pousser plus loin l'interprétation des gestes de la reine de Saba, et aller jusqu'à faire une petite analyse teintée de sensualité :

« Balkîs, 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 Sulaymân, 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; admettant son ignorance après avoir été trompée par ce double simulacre, elle se donna à Sulaymân : à prendre cristal pour eau, à tenir par la main la robe, à dénuder le genou, déjà signe à céder corps. »<sup>420</sup>

L'auteur de *Talismano* montre un exemple de prolongement (narratif) possible que laisse entendre la narration de ce récit ; c'est aussi une façon de dire que le Coran en tant que texte peut être exploité, et peut donner lieu à des interprétations et des réécritures.

Cette belle histoire entre Salomon et la reine de Saba semble avoir beaucoup marqué Meddeb, qui cherche à faire partager le caractère romanesque aux lecteurs de son oeuvre, au point où il la reprend vingt ans après *Talismano* dans un récit paru en 1999, *Aya dans les villes*. Au cours de leurs promenades dans les ruines antiques, le narrateur accompagné d'Aya et de Jean va convoquer l'histoire de Balqîs<sup>421</sup> et Salomon. En effet, il nous fait savoir que certains « profils des tombes évoquent les ksours du Yémen ou de l'Atlas. »<sup>422</sup> Cependant il n'oublie pas de nous rappeler que dans ce désert aride, la chaleur tenace

<sup>419</sup> *Le Coran, ibid.*, XXVII, 44, p. 407.

<sup>420</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano, op. cit.*, p. 204.

<sup>421</sup> Nous avons retenu cette orthographe, mais on peut rencontrer selon les auteurs ; *Balkis, Belkis, Bilkis, Belqis, Bilqis...*

<sup>422</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes, op. cit.*, p. 20.

provoque fatigue et déshydratation : « Le soleil est intraitable. La soif gerce les lèvres. Les éboulis de roche encombrant le lit du torrent. La salive se coagule, des boules blanches se déposent aux angles de la bouche. »<sup>423</sup> Puis le récit bascule vers le rêve pour se trouver dans le monde de Salomon et de la reine de Saba. Est-ce l'effet de la fatigue qui crée une sorte de mirage ou d'hallucination, ou est-ce une volonté délibérée du narrateur pour pallier cette situation difficile qui le pousse à se plonger dans l'onirisme ? toujours est-il qu'au fur et à mesure de la progression du récit, l'histoire de la reine de Saba va se trouver mélangée au récit ; le réel du discours – narrateur – est mêlé au récit – historique - ; ce qui donne un caractère hybride au récit du narrateur. Voyons comment le discours du narrateur glisse du "réel" à l'onirique.

« Le soleil nous perfore le crâne pendant que nous montons vers la tombe à l'Urne. A notre passage, un couple de huppés s'envole d'entre les roches. Nous escaladons les marches qui nous élèvent au-dessus de deux arcades superposées. Le parvis, encadré par une façade colossale et deux portiques doriques, grouille de djinns, d'hommes et d'oiseaux ; c'est l'armée du roi Salomon, lequel réprime son rire lorsqu'il entend la fourmi dire à ses congénères : "Rentrons dans nos maisons avant que les soldats de Salomon nous écrasent". »<sup>424</sup>

Le récit coranique est enchâssé dans le récit du narrateur sans que rien ne délimite la frontière entre les deux, jusqu'à ce passage où le narrateur lui-même précise : « La huppe repasse pendant que je finis de répéter ces bribes coraniques au bédouin Bedoul qui vend des babioles... »<sup>425</sup> C'est à ce moment que le lecteur comprend que l'auteur a alterné les versets coraniques avec le discours du personnage. Cependant l'équivoque quant au mélange du réel et du rêve n'est pas tellement levée puisque plus loin, le narrateur rapporte : « "J'entends le froissement d'ailes des anges" dit Aya revenue essoufflée et hâlée des monuments voisins qui trouent la falaise d'al-Khobtha, tombeau comme palais et autres réplique érodée de la Khazneh. »<sup>426</sup> Essayons d'analyser

---

<sup>423</sup> MEDDEB Abdelwahab, *id.*

<sup>424</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 21.

<sup>425</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 22.

<sup>426</sup> MEDDEB Abdelwahab, *id.*

l'apparition des signes implicites qui permettent à l'auteur de pouvoir réaliser ce mélange de récits. Tout d'abord nous remarquons que la vue des huppes précède le passage au monde de Salomon ; c'est là où intervient l'association d'idées : le narrateur parle d'abord du Yémen, ensuite des huppes ; comme s'il voulait préparer le lecteur, afin que ce dernier ne soit pas brusqué par l'intrusion de la Reine de Saba et de Salomon dans le récit. Encore faut-il que le lecteur ait connaissance de cette histoire et de sa version coranique précisément, pour bien faire le distinguo. C'est pourquoi, une fois de plus, nous avons jugé nécessaire de rappeler les épisodes coraniques relatifs à l'histoire à la Reine de Saba, qui aident à la compréhension du texte et de la stratégie d'écriture chez Meddeb, avant d'évoquer ces passages de son livre. Par exemple la connaissance du récit coranique permet de voir que Meddeb fait un mélange subtil des références quand il parle du « roi Salomon », et par la suite des bribes coraniques ; car Salomon dans le Coran a le statut de prophète, à la différence de la Bible où il est « Roi ». Ainsi, Meddeb, tout en reprenant des citations coraniques, les change, car il redonne à Salomon son statut biblique, et le tout est inséré dans le récit du personnage narrateur de *Aya dans la ville*.

Nous remarquons, une fois de plus, comment Meddeb puise dans le fonds islamique, et s'en sert dans la création de son œuvre.

Le statut de Balqîs en tant que reine dans le récit coranique, et l'histoire fabuleuse de sa rencontre avec Salomon, ce prophète aux immenses pouvoirs, capable de parler aux animaux et aux *Djinn*s, n'ont pas manqué d'attirer l'attention des mystiques soufis parmi lesquels Ibn 'Arabi, qui fait référence à cet épisode avec Salomon dans son recueil de poèmes *L'interprète des désirs ardents* :

« Si enfin Bilqîs<sup>427</sup> [la reine]  
 Avait pu voir la tente de cette beauté,  
 Ni le Trône ni le diaphane palais  
 N'auraient troublé son esprit. »<sup>428</sup>

<sup>427</sup> La transcription de ce nom diffère d'un traducteur à l'auteur.

<sup>428</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents, Tujumân al-Ashwâq, op. cit.*, p. 250.

Ibn 'Arabi est si attiré par la figure de cette reine qu'il en parle dans un autre de ses livres quand il écrit :

« J'appelle du nom de "Belkis" la sagesse divine car elle est le fruit de la théorie subtile et de la pratique qui est matière grossière, tout comme Belkis participait à la fois de la spiritualité et de la femme, son père appartenant aux djinns et sa mère étant un être humain. »<sup>429</sup>

Nous voyons à travers ces références à Balqîs, toute la mythologie qui entoure le personnage de la reine de Saba.

En dehors de la littérature, il faut rappeler qu'une partie des chrétiens orthodoxes éthiopiens voue à la reine de Saba (appelée *Makéda* dans les traditions éthiopiennes) un vrai culte, car pour eux, le négus Ménélik, empereur d'Ethiopie, serait un descendant direct du Roi Salomon et de la Reine de Saba. En rapport avec l'Éthiopie et le Négus, les adeptes de la philosophie *Rastafari*, qui voient en Haïlé Sélassié un messie, vénèrent aussi la reine de Saba, car Haïlé Sélassié n'est autre que le descendant de Ménélik.

Nous fermons cette parenthèse pour dire que le Coran ne donne aucune précision sur le nom de cette célèbre reine qui sera identifiée par la tradition comme étant Balqîs. A l'instar de l'histoire de Joseph et Zuleïkha<sup>430</sup>, le couple Salomon / Balqîs a donné naissance à plusieurs légendes dans l'imaginaire populaire du monde arabo-musulman.

Ainsi, nous voulons souligner que malgré l'évocation de son statut de reine, de sa relation avec le Salomon, la Reine de Saba n'est à aucun moment nommée. Ce sera le cas pour d'autres femmes qui vont apparaître dans le récit coranique, sous couvert de l' "anonymat" de leur statut conjugal, ces femmes seront simplement désignées comme « femme de tel prophète ou de tel roi ».

"Les femmes de"

<sup>429</sup> SCHIMMEL Annemarie, *L'islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 69.

<sup>430</sup> Inspiré de l'histoire de Joseph et de la femme du Pharaon, et popularisé par le poète soufi, Djami.

Commençons par la femme du Pharaon qui a joué un rôle important dans le chaînon de la prophétie, puisque c'est grâce à elle que Moïse va être sauvé d'une mort certaine, et adopté par elle. C'est ainsi que le futur prophète va grandir dans la cour du Pharaon. Sans doute à cause de ce geste bienveillant et salvateur, la tradition musulmane classe cette femme parmi « les privilégiées », les quatre « meilleures » femmes du monde selon la tradition musulmane, avec Marie, Khadidja, la femme du Prophète et sa fille Fatima. Malgré ce privilège, cette femme ne verra pas son nom cité dans le Coran, mais apparaît derrière l'ombre de son mari sous la formule la « femme du Pharaon » (*imra'ata Fir 'aoun*). C'est la tradition qui va lui donner le nom d'Assia.

D'autres femmes, à l'instar de la femme du Pharaon, vont subir le sort de cet anonymat onomastique, à l'exemple de la femme de Noé (*Imra'ata Nouh*) et de celle de Loth (*imra'ata Lout*), ou encore de la femme d'Abraham et mère d'Ismaël que la tradition désigne par le nom de *Hajjar*. Pour illustrer cette "infantilisation" de la femme, dont l'une des caractéristiques est de ne parler d'elle qu'en se référant à son mari, il n'y a qu'à regarder ce verset coranique relatif aux femmes du Pharaon, de Nouh et de Loth :

« Dieu use quant aux dénégateurs de la semblance des femmes de Loth et de Noé. Toutes deux étaient en puissance de deux adorateurs d'entre les Nôtres : justes ; elles les trahirent : cela ne leur servit de rien contre Dieu. Il fut dit : "Entrez dans le Feu parmi tous les entrants". / Dieu use quant aux croyants de la semblance de la femme de Pharaon, quand elle dit "Seigneur, bâtis-moi près de Toi une demeure au Paradis, et sauve-moi de Pharaon et de ses œuvres. Sauve-moi d'un peuple d'iniquité". / Et Marie fille de Joachim. Elle sut fortifier son sexe. Nous y insufflâmes de Notre esprit. Elle avéra les paroles de Son Seigneur et des Ecritures. Dévote fut-elle entre nous. »<sup>431</sup>

Dans tout le Coran, à part Marie, chaque fois qu'il est question d'une femme, ce sera l'effacement, l'anonymat. Il convient de noter qu'après la constitution du Coran, les traditionnistes se sont chargés de trouver des noms à ces femmes, comme pour compléter le récit du Coran.

<sup>431</sup> *Le Coran, op. cit.*, LXVI, 10-12, p. 623.

Ensuite viendront, grâce aux traditions, les histoires des femmes du Prophète. Femmes fortes, femmes de caractère, mais surtout femmes très proches de Mahomet que l'histoire officielle s'évertuera à écarter de la geste musulmane, même si le prophète de l'islam a pu dire : « On m'a fait aimer trois choses de votre bas monde : les parfums suaves, les femmes et la fraîcheur de mes yeux dans la prière »<sup>432</sup> De même, ce prophète, né orphelin de père, a gardé un lien très fort avec sa mère, même s'il l'a perdue très tôt. Cette affection maternelle (pour sa mère biologique et sa nourrice) n'est sans doute pas étrangère à cet autre *hadith* sur l'importance de la mère : « Le paradis est aux pieds des Mères. »<sup>433</sup>

Les femmes vont ainsi avoir un rôle important dans la vie du prophète, à commencer par la première de ses épouses, chez qui il a peut-être (re)trouver l'image de la mère. De vingt ans son aînée, riche héritière, cette femme forme Mahomet, en lui offrant un travail, elle le protège et le rassure dans ses moments de doute.

### Les femmes<sup>434</sup> du Prophètes

#### Khadidja, la protectrice

Khadidja a occupé une place très importante dans la vie de Mahomet qu'elle a engagé comme caravanier. Nous avons montré combien cette activité de caravanier a été déterminante dans la vie du Prophète en lui ayant permis de voyager, de rencontrer par exemple le moine qui reconnaîtra les signes de prophétie, de voir aussi des moines et ermites chrétiens, dont certaines des pratiques vont influencer Mahomet. Khadidja, une très riche veuve, en ayant proposé à près de quarante ans à Mahomet, alors âgé de vingt cinq ans seulement, de l'épouser, offre à ce dernier une certaine assise dans la société mecquoise grâce à sa puissance économique. Étant sa fidèle compagne, c'est à elle que Mahomet fit part de sa rencontre avec l'archange Gabriel. Alors qu'il

<sup>432</sup> Rapporté par Maurice Gloton in IBN 'ARABI, *L'arbre du monde, op. cit.*, p. 152.

<sup>433</sup> DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 76.

<sup>434</sup> Nous utilisons le mot femme, dans le sens de celles qui étant proches, ont joué un rôle dans la vie du Prophète, et non pas dans le sens générique d'épouse.

était hésitant, il trouve auprès de Khadidja le soutien moral et le réconfort nécessaire face à cette épreuve inouïe. Khadidja rassura Mahomet et crut sur-le-champ à la mission de son mari, elle devint par la même occasion la première convertie à l'islam, la première (après Mahomet bien sûr) à prononcer la profession de foi musulmane (*Chahada*) que le futur prophète lui transmit. Concernant leur couple, il faut signaler que pendant vingt ans, Khadidja a été l'unique épouse du Prophète qui ne s'est remariée qu'après le décès de cette dernière. Khadidja a aussi été importante par la descendance qu'elle a offerte au Prophète ; parmi les quatorze femmes et concubines que le Prophète a eues, Khadidja fut la seule avec Maria la Copte à lui avoir donné des enfants qui mourront en bas âge. Une seule échappera à ce triste sort, Fatima, l'unique fille du Prophète qui a survécu et lui a donné une descendance à travers Hassan et Hussayn qui vont devenir les figures importantes du Chiïsme en particulier, d'où la vénération dont jouit Fatima auprès des chiïtes.

#### Fatima, « l'Antigone de l'islam »

Fatima (*Fâtima*), la fille aimée du Prophète, qu'on surnommait aussi la « mère de son père » (*um abiha*), était très liée avec son père à qui elle n'a survécu que six mois. Elle reste curieusement assez absente de la scène de l'histoire religieuse, du moins dans l'historiographie sunnite, car chez les Chiïtes, Fatima est une vraie icône, même si cette vénération est liée à son statut de femme d'Ali et mère de Hassan et Hussayn. C'est grâce à elle que Mahomet eut une double descendance mâle, car à sa mort le prophète de l'islam ne laisse ni fils, ni frère ni sœur puisqu'il était fils unique et très tôt orphelin. Mais comme les autres femmes qui ont accompagné le Prophète, Fatima souffre de "l'effacement" entretenu par les hommes qui écrivent l'histoire officielle de l'islam. Ainsi Fatima sera citée et rappelée non pour elle-même, mais avant tout en tant que « fille de Mahomet », « femme d'Ali », et donc « mère de Hassan et Hussayn ». Ce qui pousse A. Djébar à s'interroger : « ...et à propos de Fatima, les sources se



taient vraiment toutes ? Pourquoi Fatima n'apparaît-elle chez les chroniqueurs qu'une fois mère de Hassan et Hossayn ? »<sup>435</sup>

Cette fille, qui a été complice de son père et qui a désapprouvé publiquement et courageusement les compagnons du prophète (en l'occurrence Abû Bakr et Umar) après la disparition de ce dernier, fut comme punie par les chroniqueurs pour son audace. La révérence que lui témoignent les Chiites vient réparer un peu ce tort, en l'occurrence chez les Ismaéliens, qui fondèrent une dynastie dont le nom est lié à la fille du Prophète ; les Fatimides. Les Ismaéliens vont même plus loin dans la sacralisation de la personne de Fatima selon Henry Corbin dans son analyse du féminin créateur :

« [...] des Shī'ites extrêmes, Ismaéliens et Nosayris, écrit-il, perçoivent en la personne de Fâtima, comme "Vierge-Mère" donnant origine à la lignée des Saints Imâms, une théophanie de la Sophia aeterna, la même médiatrice de la Création que célèbrent les livres sapientaux, - et qu'ils adjoignent à son nom la qualification démiurgique au masculin (Fâtima fâtir) : Fâtima – créateur »<sup>436</sup>

Tel sera le destin que l'orthodoxie musulmane réservera à Fatima, qu'Assia Djebar a surnommée « l'Antigone de l'islam » à cause de sa force de caractère. Jusque dans la mort elle aurait voulu rester insoumise. A. Djebar rapporte : « Fatima a recommandé qu'après sa mort, personne de Médine, excepté sa famille, n'entre dans sa chambre mortuaire pour s'incliner devant elle. »<sup>437</sup> Cela, pour bien signifier jusque depuis sa tombe son désaccord avec ceux qui ont trahi le message de son père à peine enterré, pour signifier qu'elle ne se compromettra pas.

La liste des femmes du prophète Mahomet qui ont eu à jouer un rôle important dans l'histoire de l'islam ne serait pas complète si on n'y ajoutait pas Aïcha.

### Aïcha ou le symbole de l'incursion de la femme dans la politique

<sup>435</sup> DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, op. cit., p. 61.

<sup>436</sup> CORBIN Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, op. cit., p. 127.

<sup>437</sup> DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, op. cit., p. 87.

Aïcha (*Ā'icha*), fille de l'ami et compagnon du Prophète Abû Bakr, la plus jeune des épouses de Mahomet, la seule par ailleurs qu'il a épousée vierge, rapporte la tradition, était l'épouse préférée du Prophète qui mourut dans ses bras. La complicité d'Aïcha avec le prophète Mahomet lui a peut-être permis d'échapper à l'effacement et à l'oubli, et ce à cause de plusieurs éléments intervenus dans sa vie. Malgré son statut d'épouse préférée, la vie d'Aïcha n'a pas été de tout repos quant aux vicissitudes liées à sa "condition" féminine.

### **La victime du complot ou « L'affaire du collier »**

Pour Aïcha, les ennuis avec la "gent masculine" commencent du vivant même de son mari, le Prophète, avec ce qu'il est convenu d'appeler « L'affaire du Collier », un incident qui révèle une certaine "faiblesse" du prophète de l'islam, l'exposant aux caprices des sentiments. En effet, Mahomet, très attaché à sa jeune épouse, fait preuve de jalousie suite aux soupçons portés sur Aïcha. L'affaire dite du Collier a eu lieu au retour d'une expédition où Aïcha a été désignée par le Prophète parmi ses épouses pour l'accompagner. Après une halte, en pleine nuit, le Prophète ordonne à ses compagnons de reprendre la marche. Juste avant le départ, Aïcha s'éloigne du campement pour ses besoins, mais à son retour elle s'aperçoit que le collier d'agate qu'elle portait au cou n'y est plus, elle décide alors de revenir sur ses pas pour chercher ledit collier. Entre-temps les gens chargés de s'occuper de sa monture, avec l'obscurité, prennent le palanquin pensant qu'Aïcha s'y trouvait, et le placent sur le chameau qui lui sert de monture. Ainsi, le chameau d'Aïcha, surmonté du palanquin vide, part avec le reste de la caravane. Après avoir trouvé son collier, Aïcha revient au campement, mais ne voit personne ; elle décide quand même d'attendre sur place, pensant que ses compagnons de la caravane vont vite s'apercevoir de son absence, et vont revenir la chercher. Gagnée par la fatigue du voyage, Aïcha s'endort sur place. Comme à l'accoutumée, un cavalier a été désigné pour rester en arrière de la troupe. Il a pour mission de venir sur les traces du campement afin d'effacer tous les signes de leur passage, en éteignant le feu, en effaçant les empreintes etc. Quand ce cavalier arrive au lieu ayant servi de campement, il trouve une jeune femme, qu'il reconnaît être Aïcha, laquelle va dire par la suite : « Il m'avait vue

avant que le port du voile eût été ordonné aux femmes du Prophète par le Coran... »<sup>438</sup> Le cavalier fait installer Aïcha sur sa monture afin de l'amener auprès des siens. Voyant Aïcha accompagnée du jeune cavalier, décoiffée, les habits un peu défaits par le vent, n'ayant pas au cou le collier qu'elle portait la veille, certains membres du groupe profitent de cette situation pour calomnier Aïcha et l'accuser de « conduite légère ». Une sorte de cabbale est alors montée contre Aïcha qui se voit accusée de tous les délits de légèreté. Le Prophète qui a eu vent de cette rumeur est en proie au doute et commence à se poser des questions sur sa femme. Cette attitude de Mahomet va beaucoup contrarier sa jeune épouse et conduire cette dernière à se réfugier chez son père Abu Bakr à qui elle confie sa douleur et sa désolation. Abu Bakr tente la médiation entre sa fille Aïcha et son ami Mahomet, mais cette médiation va s'avérer infructueuse. Ainsi la tension naît dans le couple, et il faut l'intervention divine pour dénouer cette affaire. C'est à ce moment qu'un verset est descendu pour innocenter Aïcha (mais, il faut le préciser, sans la nommer) et pour la réconcilier avec son mari :

« N'était sur vous la grâce de Dieu et sa miséricorde, et qu'il ne fût l'enclin-  
au-répentir, le Sage... Que les auteurs de la calomnie soient un quarteron des  
vôtres, n'estimez pas qu'il en résulte pour vous du mal : mais non ! c'est un  
bien pour vous. A tout individu d'entre eux la part qu'il se sera acquis du  
péché. Quant à celui d'entre eux qui en assume la gravité, qu'il s'attende à un  
terrible châtement ! »<sup>439</sup>

Cette « affaire du Collier » a contribué à donner à Aïcha une place dans l'histoire de l'islam et plus particulièrement dans celle de la vie du Prophète. Néanmoins, cet incident fâcheux peut aussi être perçue comme une des injustices orchestrées par les hommes et que les femmes musulmanes vont subir les conséquences des siècles après. Cela a commencé dans l'entourage immédiat du prophète Mahomet qui, nous l'avons rappelé, en faisant hériter la femme, a ouvert une petite brèche de droit en faveur de celle-ci. Cette injustice faite aux femmes n'a pas échappé à Assia Djébar, ardent défenseur de la cause de ces femmes "héroïnes" oubliées, lésées par la doxa musulmane. Faisant le lien entre

<sup>438</sup> DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, op. cit., p. 278.

<sup>439</sup> *Le Coran*, op. cit., XXIV, 10-12, p. 373.

« L'affaire du collier » et le sort des femmes dans beaucoup de pays en terre d'islam, la narratrice de *Loin de Médine* dit :

« L'épreuve de ce long mois de doute, après quoi, chaque femme du *Dar el Islam*, quatorze siècles durant, aura à payer également sa part : une journée, une année, ou quelques fois toutes les années de vie conjugale. [...] Non le vrai poids est le doute, le terrible doute qui pèsera une fois, mille fois, sur chaque Musulmane, aussitôt qu'elle prend époux. [...] N'importe ; quatorze siècle durant, et en ce quinzième commençant, dans chaque ville, dans chaque hameau de la terre islamique, chaque époux, de lui-même ou malgré lui-même, fera revivre, chez sa femme victime du doute réinstallé, un peu de la peine perdue de l'adolescente de Médine, elle qu'on appellera « la femme préférée » du Messager, elle la calomniée en cette cinquième année de l'hégire. »<sup>440</sup>

### La confidente, témoin des hadiths

Un autre facteur qui a consacré le nom de Aïcha est sa qualité de "source" de traditions (*hadîth*) du Prophète. Tout comme les proches compagnons de Mahomet, ses veuves ont été consultées par les traditionnistes pour recueillir des détails sur les faits et gestes de leur illustre époux, sur ses comportements et sur les applications des ordres divins. Aïcha, à cause de son statut « d'épouse préférée », est celle qui a été le plus consultée, et de qui l'on a recueilli le plus de *hadîth*. Son nom apparaît à la fin de la chaîne (*isnad*) de nombre de traditions. « Un tel dit avoir reçu de tel, qui dit l'avoir reçu de tel...qui dit l'avoir reçu d'Aïcha qui dit que le Prophète a dit ou fait... », c'est ainsi qu'est construite la chaîne de transmission de *hadith*. Magaly Morsy nous apprend à propos du rôle d'Aïcha dans le recueil des *hadiths* : « Aïcha la bien aimée, si proche du Prophète était l'une des sources de tradition. On lui prête 2210 hadiths dont 1210 auraient été des paroles entendues de la bouche même de son époux. »<sup>441</sup>.

<sup>440</sup> DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, op. cit., pp. 288-289.

<sup>441</sup> MORSY Magaly, *Les femmes du Prophète*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 20.

Une fois de plus, on ne peut pas ignorer facilement la présence d'Aïcha, là plus encore que dans le cas du verset coranique, puisque son nom apparaît dans la chaîne de chaque tradition venant d'elle.

### **L'actrice de « La Bataille du chameau »**

Enfin, rappelons un événement qui a marqué l'histoire de l'islam, et dont Aïcha est une des actrices principales. Il s'agit de la bataille dite « Bataille du chameau », qui a eu lieu en décembre 656 dans les environs de Bassora (*al-Basra*) en Iraq entre les partisans d'Ali, futur dernier calife de l'islam (cousin et gendre, par ailleurs, du Prophète), et ceux de Talha et al-Zubayr (autre compagnon et cousin du prophète qui fait partie des premiers convertis de l'islam et de ceux ayant émigré en Abyssinie). Aïcha se range avec les seconds qui réclament justice pour le meurtre du troisième calife de l'islam, Uthmân ibn 'Affân, assassiné par un fanatique qu'ils soupçonnent Ali de couvrir, voire de protéger. La prise de position d'Aïcha, en tant que veuve du Prophète, et donc « mère des croyants » (*umm al-mu'minîn*) n'est pas passée inaperçue, d'autant plus que cette bataille a été la première occasion pour Aïcha de prendre parti publiquement pour la première fois dans une affaire politique. Elle a sûrement dû rallier des gens, par le charisme et l'autorité morale que lui confère son statut de veuve du Prophète. Ainsi Aïcha a été une actrice de cette guerre de scission, source d'apparition du chiisme, d'où l'aversion des Chiïtes pour la jeune veuve du Prophète qui a pris position contre Ali, l'imâm premier du chiisme. Aïcha est d'autant plus associée à cette guerre que le nom par lequel on désigne cette bataille, « La bataille du chameau », vient de la présence du chameau chargé du palanquin dans lequel se trouvait Aïcha.

Cependant, si cette bataille a été la première intervention d'Aïcha sur le champ des affaires de l'État, elle a été aussi la dernière, car Ali ayant vaincu les alliés d'Aïcha, demande à cette dernière de regagner Médine et de renoncer à toute activité politique. Impuissante, Aïcha n'a d'autre choix que d'obtempérer. C'est la décision du vainqueur, décision phallocratique s'il en est, qui met un terme au surgissement sur la scène politique de la fidèle compagne du Prophète.

Meddeb fait l'écho de cette injustice faite à Aïcha dans *Talismano*, à travers la désolation d'un des personnages de ce roman :

« Souvenez-vous de la guerre du chameau et de 'Aïcha, fille d'Abû Bakr, femme préférée du Prophète. Elle fut ramenée à la sagesse quand Alî, sur lui le salut, lui attribua retraite dorée à la condition de ne plus s'occuper de ce qui n'est pas l'affaire de son sexe : la politique et l'histoire furent ainsi interdites aux femmes ! »<sup>442</sup>

Malgré l'assignation à laquelle l'a astreinte Ali, malgré la chape de plomb posée sur la mémoire des femmes par l'idéologie dominante, la figure d'Aïcha, grâce aux rôles qu'elle a joués, sa figure demeure vive dans la mémoire populaire arabo-musulmane.

Ainsi, malgré tout le sexisme dont elles ont été victimes, la relecture déconstructiviste de la vie des femmes qui ont partagé la vie du Prophète et aidé ce dernier dans son sacerdoce, permet de relativiser l'interprétation dominante du Coran et de la Tradition (*sunna*), qui efface les femmes et minimise le rôle qu'elles ont joué tout au long de l'histoire de l'islam. Magaly Morsy abonde dans le même sens quand elle fait la remarque suivante : « Le savoir, sous la plume des lettrés ou dans la version populaire qu'il accrédite, a occulté la dimension féminine inscrite dans la vie du Prophète, opérant à cet effet une manipulation de ses propres matériaux culturels. »<sup>443</sup> D'où pour Morsy, l'intérêt de revisiter cet entourage féminin du prophète Mahomet :

« Revenir sur la maison du Prophète et la leçon du Koran en la matière, c'est perturber en conséquence un ordre idéologique par lequel cette dimension vivante de la sunna était devenue, sous couvert de vénération, une abstraction. Marginalisées, oubliées, les riches heures de la tradition se réduisent, ici, dans le souvenir collectif, à quelques bribes inconséquentes, trop souvent détournées de leur contexte véritable pour renforcer les

---

<sup>442</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 228.

<sup>443</sup> MORSY Magaly, *Les femmes du Prophète*, op. cit., p. 158.

convictions et les préjugés. Ainsi [...] les femmes disparaissent-elles de la dynamique musulmane en tant que sujets et acteurs. »<sup>444</sup>

Le rappel de ces histoires de femmes permet aussi de mieux appréhender une partie du travail de déconstruction entrepris par Meddeb à propos de l'islam, en l'occurrence sur la situation des femmes.

Nous remarquons donc que la femme ne jouit pas d'une image et d'une position favorables dans l'islam orthodoxe. Néanmoins toutes ces histoires de femmes relatées dans le Coran ou rapportées par la Tradition marquent les soufis qui, nous le verrons, vont un peu bousculer la tendance dans leurs théories quant au statut de la femme.

### **Le soufisme et la femme**

Dans l'islam, le soufisme est le courant spirituel qui accorde une place importante à la femme. De manière symbolique, les soufis utilisent le langage poétique pour parler de l'union avec Dieu, mettant ainsi en scène le couple aimant / Aimé. Dans la pratique religieuse, les cercles soufis sont les rares lieux en islam où on trouve des femmes maîtres, ou encore dans certaines confréries, on les voit assister à côté des hommes dans les séances de mémoration.

Le genre le plus prisé par les soufis est sans doute la poésie, plus à même d'exprimer leur amour de Dieu. Dans cette poésie mystique, les auteurs recourent souvent au langage amoureux pour traduire leurs sentiments, ce qui fait intervenir, à l'instar des vieux poèmes arabes, l'image de la femme aimée. Cette technique a été utilisée notamment par Ibn 'Arabi, chez qui la représentation féminine est centrale dans l'élaboration de sa théosophie et de son œuvre.

La place de la femme dans le soufisme nous intéresse d'autant plus que cela nous aide à mieux comprendre l'utilisation de l'élément féminin dans l'écriture de Meddeb.

---

<sup>444</sup> MORSY Magaly, *ibid.*, p. 159.

Selon Annemarie Schimmel, qui a écrit sur le sujet de la femme dans l'islam et particulièrement dans la mystique musulmane :

« Le mysticisme islamique, c'est-à-dire le soufisme, renferme des caractères féminins très prononcés. Le langage métaphorique, surtout celui des soufis arabes, est formé à partir du modèle classique de l'amour pour une femme inaccessible et d'innombrables vers persans parlent de l'enchantement suscité par un garçon de quatorze ans, beau comme la lune, un "échanson" (souvent décrit comme un garçon chrétien ou un jeune zoroastrien) »<sup>445</sup>

En effet, le soufisme étant l'amour de Dieu, nous trouvons dans les textes, en particulier les poèmes, les paraboles du langage amoureux, le mystique et Dieu étant désignés par l'amant et l'aimé. Est-ce pour cela que le soufisme a intégré et donc réhabilité en quelque sorte, l'image de la femme dans les textes doctrinaux et poétiques ? Dans tous les cas, nous remarquons qu'en tant que mouvement religieux, et par conséquent se réclamant du livre sacré de l'islam dont nous avons noté la défiance à l'égard des femmes, le soufisme reste relativement ouvert aux femmes puisqu'il a eu en son sein des maîtresses, de même que certaines confréries admettent la compagnie des femmes dans les séances de leurs prières (*zhikr*), alors que généralement l'islam orthodoxe interdit la mixité.

Concrètement, quand on parle de la femme dans le soufisme, l'on pense automatiquement à la première femme soufie, qui compte parmi les tout premiers véritables maîtres de l'histoire de ce courant, en tout cas, elle compte parmi ceux qui ont donné un vrai élan à la mystique musulmane. Il s'agit de cette femme qui a marqué ses contemporains ; Râbi'a al-'Adawiyya.

### **Rabi'a al-'Adawiyya.(713-801), la femme parmi les hommes**

A. Schimmel dit de cette femme, qui demeure l'unique grande figure féminine retenue parmi les grands noms du soufisme :

---

<sup>445</sup> SCHIMMEL Annemarie, *L'islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane*, op. cit., p. 20.



« Tous les soufis doivent cependant reconnaître, de même tous ses écrits classiques l'admettent, que la figure la plus déterminante des débuts de l'histoire du soufisme fut une femme ; Râbi'a al-Adawiyya. Selon la tradition, elle introduisit dans le soufisme extrêmement ascétique du VIII<sup>e</sup> siècle, la notion de l'amour absolu envers Dieu »<sup>446</sup>

En effet, cette ascète native de Bassora, qui est apparue au moment des premières manifestations du soufisme en islam, a, si l'on peut dire, révolutionné la mystique soufie en focalisant sa pratique du soufisme exclusivement sur l'amour et l'intimité avec Dieu. Pour elle, l'amour de Dieu ne doit souffrir d'aucun artifice, d'aucune condition ; il se justifie par lui-même, il se suffit à lui-même, on aime Dieu et c'est tout. De là, Râbi'a fustige les "faux" amoureux de Dieu dont l'amour est lié à la récompense ou à la peur du châtement représenté respectivement par le paradis et l'enfer. Or pour Râbi'a, l'adoration de Dieu est une fin en soi, elle doit être indépendante de ces deux instances, d'où sa célèbre dialectique du feu et de l'eau :

« Un jour, un groupe de jeunes gens vit Râbi'a qui courait en grande hâte avec du feu dans une main et dans l'autre de l'eau. Ils lui demandèrent : "Maîtresse, où vas-tu ?" – "je vais au ciel, répondit-elle, afin de jeter le feu dans le Paradis et de verser l'eau dans l'Enfer. Ainsi, ne demeurent-ils ni l'un ni l'autre et apparaîtra celui qui est le but. Alors les hommes considéreront Dieu sans espoir ni crainte et de cette façon l'adoreront. Car s'il n'y avait plus l'espoir du Paradis, ni la crainte de l'enfer, est-ce qu'ils n'adoreront plus le Véridique et ne lui obéiront plus ?" »<sup>447</sup>

C'est en ces termes aux accents de maïeutique socratique que la sainte de Bassora expliquait le symbolisme de l'eau et du feu, qu'elle tenait de part et d'autre de ses mains en sillonnant les rues de Bassora. Elle a ainsi dispensé son enseignement à travers des actes forts et des paroles pleines de paraboles.

Grâce à l'intensité et la profondeur de ses réflexions mystiques quant à l'amour divin (*mahabat*), cette femme a pu acquérir une place de premier ordre dans ce milieu très masculin, à tel point que la tradition rapporte qu'elle est

<sup>446</sup> SCHIMMEL Annemarie, *ibid*, p. 22.

<sup>447</sup> OUDAIMAH Mahmoud et PFISTER Gérard, *Rabi'a, chant de la recluse*, postface de Louis Massignon, Paris, Arfuyen, 1988, p. 7.

considérée comme l'un des saints (*wali*) de la ville de Bassora. Il va y avoir de ce fait toute une chaîne de mythes et légendes bâtis autour de la personne de Râbi'a la sainte ; entre autres exemples, les nombreux miracles qu'aurait accomplis sainte Râbi'a parmi lesquels le pouvoir qu'elle avait de traverser les airs sur son tapis de prière, la luminosité des extrémités de ses doigts la nuit, et surtout, ce privilège inouï d'avoir vu la Kaaba se déplacer vers elle lorsqu'elle décida d'accomplir le pèlerinage. Meddeb fait indirectement allusion à cette légende dans *Phantasia*, où le narrateur tout en décrivant la Kaaba fait des extrapolations poétiques ; il convoque ainsi cette histoire, qu'il applique à lui-même en disant :

« À l'intérieur du cube, le critère d'orientation se dissout. Il n'y a plus ni devant ni derrière. Je ne marche pas en direction de la Ka'ba. C'est elle qui vers moi avance. Mon esprit en fait le tour, elle m'englobe. La Ka'ba c'est mon cœur. »<sup>448</sup>

Comme dans l'exemple de la Reine de Saba et Salomon, Meddeb insère dans le récit du narrateur de son roman, par l'intermédiaire d'une courte phrase, cette anecdote liée à Rabi'a, et qui est restée célèbre dans l'histoire du soufisme, s'agissant des miracles accomplis par les maîtres soufis. Mais une fois de plus, le lecteur qui n'a pas connaissance de cette légende relative à Rabi'a ne peut pas imaginer que cette phrase du narrateur : « C'est elle qui vers moi avance », *a priori* anodine, fait référence à la littérature soufie, et ce, d'autant plus qu'aucun signe typographique ne le signale. Ce procédé fait partie de la stratégie fréquente chez Meddeb, consistant à "parasiter" ses textes par le recours à l'intertextualité explicite ou latente.

Revenons à Rabi'a pour dire que l'envergure qu'elle avait prise au sein du milieu soufi a pu choquer ou impressionner, mais jamais laisser indifférents les législateurs et les soufis eux-mêmes, dont beaucoup n'ont eu d'autre choix que de reconnaître Rabi'a comme une vraie maîtresse mystique. A tel point que même dans leur suffisance sexiste et phallocrate et dans un langage tout aussi discriminatoire, certains de ses collègues mâles n'ont pas pu s'empêcher de saluer les qualités et le mérite de cette dame, qu'ils trouvent hors du commun et

---

<sup>448</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 22.

qu'ils ont fini par accepter comme un (e) des leurs, en la "masculinisant" presque. A cet effet, A. Schimmel note que, dans le milieu soufi, des formules toutes faites sur les femmes telle celle-ci, « Une femme qui chemine sur la Voie de Dieu, on ne peut pas l'appeler "femme". On peut souvent lire qu'une telle femme est un homme »<sup>449</sup>, se réfèrent directement à Râbi'a al-Adawiyya. Un maître soufi, Djami, cité par A. Schimmel, ne verse pas dans le piège de la condescendance en qualifiant la femme ayant atteint la sainteté, d'être devenue un homme, il va au-delà de cette égalité de façade pour dire que ce genre de femme vaut mieux qu'un homme :

« Si toutes les femmes ressemblaient à celle que nous avons nommée, alors les femmes seraient sans doute préférables aux hommes : la gent féminine ne fait pas de tort au soleil, ni la gent masculine honneur à la lune. »<sup>450</sup>

Ibn 'Arabi, lui, est un peu plus juste à l'égard de la femme, car il semble récuser tout essentialisme en matière de piété ; du moins c'est ce qu'il laisse entendre dans ce passage rapporté par M. Chodkiewicz : « Pour Ibn 'Arabi, la *rujûliyya*, la "virilité spirituelle" peut appartenir aux femmes comme aux hommes. »<sup>451</sup> Claude Addas abonde dans le même sens que le mystique andalou quand il relève que dans ce domaine, le maître andalou n'est pas solidaire de l'idée dominante, non seulement dans le soufisme, mais dans l'orthodoxie musulmane de manière générale, concernant les femmes :

« Ibn 'Arabi, dit-il, se démarque de la plupart de ses coreligionnaires. Pour lui, en effet, il n'est pas un seul degré de la réalisation spirituelle auquel les femmes ne puissent accéder : Les hommes et les femmes ont leur part dans tous les degrés, déclare-t-il, y compris dans la fonction de Pôle (*qutb*) »<sup>452</sup>

Meddeb étant très sensible à la théosophie d'Ibn 'Arabi, qui accorde une place importante à la femme, l'on imagine bien que l'histoire de Râbi'a ne lui a pas échappé. Il parle de cette femme à plusieurs reprises dans son œuvre, et cite

<sup>449</sup> SCHIMMEL Annemarie, *L'islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane*, op. cit., p. 22.

<sup>450</sup> SCHIMMEL Annemarie, *ibid*, p. 219.

<sup>451</sup> CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivage : Ibn 'Arabi, le Livre et la Loi*, op. cit., p. 97.

<sup>452</sup> ADDAS Claude, *Ibn 'Arabi ou la quête du Souffre Rouge*, op. cit., p. 113.

même textuellement certaines de ses phrases comme dans ce passage de *Phantasia* :

« Déroute la raison. Unis les contraires. Invoque dame Rabia dont la sainteté profère le blasphème. *Ka'ba, idole adorée sur terre, jamais il n'y a pénétré et pourtant Il ne l'a point quittée.* Qu'est cette troisième personne, dieu présent et absent à la fois ? la raison théologique en dénonce l'absurde »<sup>453</sup>

Cette fois-ci, contrairement au cas précédent où nous avons vu que Meddeb a inséré une phrase de Râbi'a sans le signaler, rendant l'intertextualité perceptible uniquement au lecteur connaissant la légende de Rabi'a, il mentionne d'abord le nom de la mystique, et ensuite, la phrase de cette dernière est mise en italique.

Ainsi par son originalité et sa dévotion, cette femme va influencer profondément les soufis à venir tels Bistamî, Hallâj et bien d'autres. Mais surtout, Rabi'a a insufflé la vocation à ses congénères femmes, dont quelques unes avaient une autorité spirituelle reconnue à cette époque. Ce fut le cas de la compagne de Râbi'a, Maryam al-Basriyya (*Marie de Bassora*), dont la tradition atteste sa mort en extase. Ou encore la Syrienne Amina ar-ramliyya, à qui de grands hommes tel le maître Bichr al-Hafi surnommé « le soufi aux pieds nus » ou encore le traditionniste Ahmad Ibn Hambal (le fondateur d'une des quatre écoles de jurisprudence sunnites) auraient demandé d'intercéder en leur faveur auprès de Dieu<sup>454</sup>. Preuve s'il en est de la considération pieuse accordée à cette catégorie des femmes, car on ne demande ce genre de faveur qu'à des personnes (hommes en général) ayant atteint un certain degré de piété et de sainteté qui leur permet de "dialoguer avec Dieu". Enfin, on peut citer une autre femme qui a marqué le soufisme à l'époque de ses débuts : il s'agit de la dame Shawana, classée, à l'instar de Râbi'a, parmi les premières ascètes, et qui est surtout connue pour ses pleurs intarissables. A elle aussi, des maîtres, et pas des moindres auraient demandé de prier pour eux.

Tous ces exemples montrent que le soufisme à ses débuts avait eu en son sein un certain nombre de femmes ascètes, dont la plus importante est Rabi'a.

<sup>453</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 21.

<sup>454</sup> SCHIMMEL Annemarie, *L'islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane*, op. cit., p. 45.

Même si en général, le soufisme est mal ou difficilement accepté par l'orthodoxie musulmane, comme nous le verrons, il convient de souligner que l'irruption des femmes dans cet espace (de pratique et d'enseignement) parmi les hommes est un fait rare dans l'islam officiel. Nous avons rappelé qu'il n'y a pas de femmes prophètes, ni califes, ni même imams. Tout ce qui concerne la direction ou l'enseignement est l'affaire des hommes, et si la femme possède des connaissances, elle ne peut les dispenser qu'à ses congénères. C'est pourquoi toute autorité morale et spirituelle reste l'apanage des hommes : les califes, les maîtres des quatre grandes écoles théologiques sunnites, les imams etc. Ce n'est qu'avec le soufisme et l'apparition des personnalités comme Rabi'a que la règle a été bousculée. Même s'il faut être prudent dans l'analyse et relativiser, puisqu'après tout, on ne cite comme véritable grande figure féminine du soufisme que la seule Râbi'a parmi tant d'autres maîtres hommes. Même si Rabi'a était considérée par certains « comme un homme », il convient de reconnaître au soufisme, le mérite d'avoir permis cette ouverture, qui répare, symboliquement, un tant soit peu, cette ségrégation à l'égard de la « gent féminine » pour utiliser les termes de Djami évoqués précédemment.

A cause de cette ouverture inaugurée par Râbi'a, les femmes vont rester présentes dans la vie et l'œuvre des futurs maîtres soufis, pas seulement de manière symbolique comme image ou métaphore, mais dans la réalité des faits. On repère ainsi une référence à Râbi'a et à sa mémoire dans l'entourage proche du fondateur des Derviches tourneurs, Djalâl-od-Dîn Rûmî, dont la deuxième femme d'ascendance chrétienne, Kira Khatun est surnommée par les biographes la « deuxième Râbi'a ». On remarque à travers ce surnom la filiation voulue avec la sainte de Bassora. Djalâl-od-Dîn Rûmî est, sans doute, avec Ibn 'Arabi, un des ceux des soufis qui ont placé la femme au centre de leur théorie mystique, et chez qui elle joue un rôle comparable à celui d'une Muse inspiratrice. Rûmî écrit dans son œuvre majeure, *Le Mathnawi*, « La femme est le rayon de la lumière divine. Ce n'est point l'être que le désir des sens prend pour objet. Elle est Créateur faudrait-il dire. Ça n'est pas une Créature. »<sup>455</sup>

---

<sup>455</sup> CORBIN Henry, *op. cit.*, p. 127.

Ainsi nous allons évoquer la place et le statut accordés à la femme dans la poétique ibn arabienne. Et ce, parce qu'Ibn 'Arabi étant le principal inspirateur de Meddeb, nous verrons qu'il existe des recoupements entre le personnage féminin dans l'œuvre de Meddeb et le concept de la figure féminine développé par Ibn 'Arabi.

### La femme dans la théosophie d'Ibn 'Arabi

Ibn 'Arabi est le maître pour lequel les femmes ont beaucoup compté jusque dans l'influence de sa vocation mystique. Il a été marqué par les femmes avec lesquelles il a eu des contacts dans sa jeunesse, en particulier deux d'entre elles qui ont fait partie de ses maîtres spirituels, et ont donc marqué son éducation mystique. Claude Addas nous apprend ainsi :

« On compte d'ailleurs plusieurs femmes parmi les maîtres spirituels d'Ibn 'Arabi, dont deux qu'il fréquenta dans sa jeunesse à Séville : Fâtima bint Ibn al-Muthannâ et Shams Umm al-Fuqara'. [...] Cette femme de Séville, âgée de plus de quatre-vingt-dix ans, mais dont le visage était si rose et si frais qu'Ibn 'Arabi en rougissait lorsqu'il la regardait. Ibn 'Arabi n'hésite pas à dire à son propos qu' "elle était une miséricorde pour les mondes", et affirme qu'elle avait sous ses ordres un serviteur des plus étranges mais foncièrement dévoué : la sourate *al-Fâtîha* qui - tel le Génie de la lampe d'Aladin - exauçait ses moindres désirs. »<sup>456</sup>

De la seconde femme qui l'a marqué, et dont le nom est Shams Umm al-Fuqarâ', Ibn 'Arabi dit qu' : « Elle avait un cœur fort, une noble énergie spirituelle. Elle cachait son état spirituel, mais parfois elle m'en révélait secrètement un aspect car elle avait certains dévoilements à mon sujet, et j'en éprouvais de la joie. »<sup>457</sup> L'on sent dans ces paroles du maître andalou combien ces femmes ont compté dans son cheminement spirituel. De la même manière, la présence de la femme est incontournable dans la poétique d'Ibn 'Arabi dont l'un des livres est totalement construit autour d'une femme qui apparaît comme sa muse. Cette femme nommée Nizâm, qu'Ibn 'Arabi, dit avoir rencontrée à la

<sup>456</sup> ADDAS Claude, *Ibn 'Arabi ou la quête du souffre rouge, op. cit.*, p. 113.

<sup>457</sup> ADDAS Claude, *ibid.*, p. 114.

Mecque, a été rapprochée par les spécialistes de la Béatrice qui apparaît dans l'œuvre de Dante.

### Nizâm, "l'ancêtre" de Béatrice

Quand il se rend à la Mecque, Ibn 'Arabi rencontre une autre femme, qui aura une importance capitale dans son œuvre poétique. Cette rencontre, qui a eu lieu dans l'enceinte même de la mosquée (*haram*) de la Mecque, est par certains côtés un peu étrange. Faut-il rappeler que, d'ordinaire, dans les pratiques rituelles telles les prières, les femmes et les hommes officient dans deux endroits séparés ? Nous passons sur les raisons de cette séparation pour dire que lors des pèlerinages à l'intérieur de la mosquée de la Mecque, la ligne qui sépare les deux sexes est abolie, hommes et femmes se trouvent l'un à côté de l'autre pour la circumambulation. Comme dans un carnaval, l'ordre habituel est transgressé, tout le monde se met ensemble. Cette communion, n'est-elle pas aussi une survivance du pèlerinage antéislamique ? En tout cas le fait est que le grand pèlerinage de la Mecque est une des rares occasions, en islam, où dans le cadre d'un rite, hommes et femmes se trouvent mélangés.

Nous disons qu'Ibn 'Arabi avait rencontré dans l'enceinte même de la mosquée cette jeune femme exquise de beauté et d'intelligence, qui le subjugué. Cette jeune persane, répondant au nom de Nizâm (*harmonie*) n'est autre que la fille de l'imam du *maqâm* (un des endroits symboliques de la mosquée, qui est censé abriter la marque des pas d'Abraham) :

« Ce shaykh – il s'agit du père de Nizâm -, écrit Ibn 'Arabi, avait une fille vierge, jeune et svelte, au regard envoûtant, remplissant de grâce les réunions et les assistants, jetant l'émoi chez ceux qui la voyaient. Son nom est Nizâm, Harmonie, et son prénom, '*Ayn ash-shams wa-l Bahâ'*, la Source essentielle du Soleil et de la Splendeur. »<sup>458</sup>

Le maître andalou fait la connaissance de cet être exceptionnel pendant qu'il pratique la circumambulation de la Kaaba. Emporté dans sa prière, il récite des versets qu'une jeune femme entend et dont elle s'autorise à faire l'interprétation.

---

<sup>458</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents*, op. cit., p. 19.

Ce qui impressionna au plus haut point Ibn 'Arabi, tout comme il fut l'impressionné la beauté sublime de cette jeune fille. Il évoque la rencontre en ces termes :

« C'est alors que je ressentis, entre les épaules, un attouchement de main plus léger que le voile. Je me retournai et là, se trouvait une jeune fille d'entre les filles des Grecs (*jâriya min banât ar-Rûm*). De plus beau visage, je n'avais jamais vu, ni perçu de plus tendre langage, de gloses plus pénétrantes, de significations plus subtiles, d'allusions plus fines et de conversations plus élégantes. Elle surpassait les gens de son temps en grâce et en culture, en beauté et en connaissance. Elle me dit: "O seigneur! qu'as-tu murmuré?"... »<sup>459</sup>

Dans ces passages extraits de *L'interprète des désirs ardents*, Ibn 'Arabi ne tarit pas déloges sur le corps et l'âme de cette femme d'une beauté exceptionnelle, dont la rencontre le bouleverse et le marque profondément, si bien qu'elle va lui inspirer l'écriture du recueil de poèmes au titre éloquent ; *Turjumân al-achwâq* ou *L'interprète des désirs ardents*, dont sont extraits les vers ci-dessus cités, cette œuvre dont le fond paraît presque blasphématoire puisqu'elle a eu lieu dans l'enceinte de la mosquée, et dont la forme est celle d'une poésie "profane", va soulever une grande controverse au sein des rigoristes bien pensants de l'islam et même de certains soufis qui vont lui reprocher de s'être éloignée de la poésie de l'amour divin pour s'intéresser à un "amour" terrestre. Cette double polémique pousse le maître à ajouter à son recueil un volume explicatif sous forme de commentaire ; *Risâlat adh-Dhakhâ'ir wa l-a'lâq fi shah Turjumân al-Ashwâq* (*Traité des Trésors et des Richesses contenus dans le commentaire de l'interprète des Désirs Ardents*) qui fait partie désormais de l'œuvre. Ce livre, par la forme et le style de son écriture, se démarque un peu du reste de l'immense œuvre d'Ibn 'Arabi, constituée essentiellement des traités théosophiques et de poèmes mystiques. L'écriture de cet œuvre témoigne du talent et des connaissances littéraires du mystique andalou, puisque ce recueil de poèmes a peu de choses à envier aux textes de poésie classique arabes. Le maître reconnaît lui-même ce virage vers la poésie classique :

---

<sup>459</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 55.



« [...] J'ai donc exprimé tout cela dans le langage de la poésie amoureuse et celui des vers galants, afin que les âmes s'éprennent de ces modes d'expression et que les amateurs puissent apprécier leur audition. Ce style est bien celui qui convient au lettré distingué, spirituel et subtil. »<sup>460</sup>

Cette incursion dans la poésie, à première vue "profane", a choqué et les pourfendeurs du soufisme et certains soufis qui n'ont pas bien compris la démarche du maître. On retrouve de l'amour exprimé dans le style de la poésie arabe antéislamique ou contemporaine, avec parfois l'utilisation de mots assez crus qui renvoient à la sensualité, à l'érotisme voire à la sexualité, sans détour, comme le dénotent ces vers :

« Entre les entrailles et les grands yeux, / S'établit le combat de la passion. / Le cœur, en cette guerre, / Est en plein désarroi. / Ses lèvres d'un rouge foncé / Sont de miel quand on l'embrasse. / Le témoignage que laissent les abeilles / Est le miel blanc qu'elles secrètent. / Beau est le galbe de sa jambe ! / Ténèbres sur une lune. / Sur ses joues, la lueur du crépuscule. / C'est un rameau sur les dunes. / Belle, parée de bijoux, / Elle ne dédaigne pas les ornements. / Son sourire découvre de jolies dents / Tels des grêlons frais et blancs. / Elle se dérobe, sérieuse, / Et se plaît à faire, de l'amour, un jeu. / Entre sérieux et jeu, / Intervient le trépas. »<sup>461</sup>

« [...] Et dis à la jeune fille noble de la tribu / Que notre rendez-vous est à l'enceinte sacrée, / A l'aurore du jour du samedi, [...] / Si ce qu'elle dit est vrai, / Et qu'elle ressent pour moi / L'obsédant désir / Que je ressens pour elle, / Alors, dans la touffeur du midi, / Sous sa tente, en secret, / Nous nous rencontrerons, / Pour accomplir complètement la promesse. / Nous nous révélerons la passion / Que, l'un pour l'autre, nous éprouvons, / Ainsi que l'âpreté de l'épreuve, / Et les douleurs de l'extase / Et ce fantasme incohérent ? »<sup>462</sup>

Nous avons décidé de reprendre tous ces vers afin de mieux illustrer les différentes phases de l'expression de l'érotisme et du désir amoureux. Cela dit, ces vers pris hors du contexte général du livre peuvent être attribués aux grands poètes arabes qui ont célébré l'amour tels Al-Ma'arri ou encore Abu Nuwas, tant

<sup>460</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 19.

<sup>461</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 387.

<sup>462</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 432.

leur thématique et leur style se recourent. Mais la comparaison s'arrête là. Car faire une lecture littérale de ces poèmes revient à occulter la polysémie inhérente à toute poésie, à tout texte mystique, mais plus encore la polysémie de l'écriture d'Ibn 'Arabi fortement irriguée par l'allégorie et la métaphore qui renvoient toujours au divin. N'oublions pas le platonisme d'Ibn 'Arabi. Aussi, pour Ibn 'Arabi l'amour est avant tout amour divin ; en cela l'acte sexuel à travers la jouissance, l'orgasme, rejoint le spirituel dans la phase de l'extase, d'où le rapprochement coït/Dieu. Sachant que Meddeb est un lecteur assidu et passionné de l'œuvre d'Ibn 'Arabi, nous ne pouvons nous empêcher d'y voir la source de l'intertextualité quant au mélange sexualité/spiritualité.

D'autre part, pour Ibn 'Arabi, l'amour divin a deux cotés liés l'un à l'autre ; il est composé de l'amant et de l'aimé qui forment la double face de cette union sans cesse recherchée, sans cesse renouvelée. Cette allégorie est donc présente en permanence dans les textes ibn arabiens, comme le confirment ces propos du maître :

« Dans cette composition poétique, je n'ai eu de cesse de suggérer les Événements divins, les Réalités spirituelles qui descendent d'elles-mêmes et les correspondances sublimes qui se présentent, selon une méthode allégorique qui est familière de notre Voie »<sup>463</sup>

L'allégorie chez Ibn 'Arabi se rapporte souvent à la femme qui devient le reflet de l'image divine, d'où la théorie de l'épiphanie. Le caractère « épiphanique » de Nizâm explique l'insistance d'Ibn 'Arabi sur la beauté physique et spirituelle de cette femme hors du commun qu'il a rencontrée à la Mecque. Le poète ne manque pas d'admiration à son égard :

« Une fille vierge, jeune et svelte, au regard envoûtant, remplissant de grâce les réunions et les assistants, jetant l'émoi chez ceux qui la voyaient. »<sup>464</sup>

« De plus beau visage, je n'avais jamais vu, ni perçu de plus tendre langage, de gloses plus pénétrantes, de significations plus subtiles, d'allusions plus

<sup>463</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 19.

<sup>464</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents, op. cit.*, p. 19.

finies et de conversations plus élégantes. Elle surpassait les gens de son temps en grâce et en culture, en beauté et en connaissance»<sup>465</sup>

Cette femme à la beauté parfaite ne serait elle pas un exemple de représentation voire de l'incarnation de la beauté divine ? Car tous ces superlatifs sont utilisés pour qualifier une beauté presque surnaturelle, une beauté supranaturelle. En somme cette Nizâm n'est-elle pas plus une apparition, fruit de ce que H. Corbin a appelé « l'imagination créatrice » d'Ibn 'Arabi, qui lui permet de voir la projection de la beauté divine ? Une apparition se situant plus du côté du songe que de celui du rêve, et qui équivaut à une expérience réelle chez les soufis ayant atteint un certain degré dans l'exercice de leur intellect. Rappelons qu'Ibn 'Arabi a dit qu'il a pu vivre, lui aussi, l'expérience de l'assomption du Prophète aux cieux. Ainsi, cette apparition de Nizâm, est aussi "réelle" pour Ibn 'Arabi que l'a été l'apparition de Gabriel pour Mahomet. Sinon, en y regardant de près, cette rencontre paraît assez improbable ; la Kaaba étant un lieu de culte et de dévotion, il serait mal venu et totalement amoral pour un homme qui plus est de la stature d'Ibn 'Arabi, non seulement de s'entretenir avec une jeune femme, mais d'aller jusqu'à prêter attention au moindre détail physique de son corps comme l'atteste la description des yeux, de la bouche, des seins... Ce qui ressemble à du blasphème et traduit aussi un manque de concentration du fidèle soufi échangeant l'aspiration de l'amour divin, donc spirituel, avec l'amour charnel d'ici-bas. Comment un amant soufi pourrait-il faire cette infidélité à son Aimé alors même qu'il se trouve à proximité de la « maison de Dieu », la Kaaba ? Le choix du lieu et le moment de la rencontre tels qu'ils sont décrits par Ibn 'Arabi ne sont pas fortuits, mais constituent des indices d'une transposition de l'amour divin au profane. En effet, le choix de l'enceinte de la mosquée *Haram*, au milieu de laquelle se trouve la Kaaba, comme lieu de la rencontre, et celui de l'instant de la circumambulation autour de la Kaaba (alors qu'il est en plein extase) comme instant de cette rencontre, symbolisent d'une part le rapprochement physique par la présence d'Ibn 'Arabi à côté de la « maison de Dieu », d'autre part le rapprochement spirituel par l'extase qui est l'état de la

---

<sup>465</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 55.

rencontre et de la fusion entre l'humain et le divin. On peut donc déduire qu'après ce rapprochement tout ce qui advient se situe sur le champ de l'expérience mystique, et donc, tout ce qu'Ibn 'Arabi voit ne peut que se situer dans le domaine de la théophanie. L'expression ou la description de cette théophanie exige beaucoup d'habileté littéraire pour se jouer des registres profane et sacré. Faisant le parallèle entre les deux figures féminines de l'œuvre du poète florentin et celle du mystique andalou, Jacqueline Risset note à propos de la "réalité" de ces personnages :

« [...] Le faux problème qui a opposé pendant des siècles, symbolistes et philologues, "Béatrice a-t-elle existé?" tombe ainsi de lui-même, si l'on comprend ce que montre Henry Corbin à propos des mystiques arabes, que le théophanisme ignore le dilemme, parce qu'il est aussi loin de l'allégorisme que du littéralisme, et que celle qui fut pour Ibn 'Arabî à La Mecque ce que Béatrice fut pour Dante, fut, certes, une jeune fille réelle, mais en même temps, comme telle, elle fut aussi "en personne" une figure théophanique, la figure de *Sophia aeterna*. Ibn 'Arabî avait conscience d'exprimer un amour divin en s'adressant à la jeune fille Sophia »<sup>466</sup>

Une fois qu'on a parcouru le texte d'Ibn 'Arabi avec cette grille de lecture, l'on comprend la polysémie des mots et expressions employés, témoignant du même coup de l'ingéniosité du maître andalou, qui cherche – et il y arrive – à utiliser un langage d'amour profane pour exprimer une expérience spirituelle. Nous le voyons sur l'exemple de l'emploi répété des seins et sur la description de leur forme, qui, à première vue, pourrait connoter une certaine obsession de l'auteur pour cette partie du corps :

« Ou des femmes bien faites aux seins formés,  
qui surgissent tels des soleils... »<sup>467</sup>

« Combien de beautés avez-vous vues,  
Aux seins bien formés, Sur les lieux de Râma. »<sup>468</sup>

<sup>466</sup> RISSET Jacqueline, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, op. cit., p. 197.

<sup>467</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 53.

<sup>468</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 194.

« Les seins bien formés, / Arrondis et gonflés, / Elles offrent de beaux présents. / [...] De leurs seins, elles font poindre / Des nouvelles lunes / Qui ne subissent point d'éclipse / Quand elles sont à leur plein. »<sup>469</sup>

Mais quand on se penche sur la symbolique des seins dans la poésie ibn arabienne, on relève le lien entre les seins et Dieu. En effet, les seins renvoient à la mère, la matrice créatrice (dans le sens où c'est en elle qu'est conçu l'enfant), nourricière et protectrice, qui reproduit en quelque sorte les actes de Dieu. De ce fait, dans l'ésotérisme de l'islam dont le prophète proclame que « le paradis se trouve aux pieds des mères », la mère en tant que "conceptrice" représente un symbole important, et occupe une place centrale en raison des rapprochements qui ont été établis entre la femme et Dieu. Rapprochement sémantique d'abord, puisque des analyses philologiques ont montré qu'en arabe, deux des quatre vingt dix neuf noms qualificatifs de Dieu ont la même racine que le mot qui désigne le « sein, comme le lieu de la conception », et l'une des deux épithètes divines est même presque homonyme du mot sein en arabe. Comme le souligne A. Schimmel :

« On s'aperçut très tôt que le mot rahma, "miséricordieux" qui constitue le radical du nom de dieu infiniment répété ar-rahmân, "le miséricordieux" et ar-rahîm, "qui est plein de compassion" appartiennent à la même famille que le mot rahim, "le sein maternel". On pourrait donc parler de "l'amour maternel" du Créateur, dans le sens le plus large. »<sup>470</sup>

Cette similitude sein maternel/amour maternel acquiert une connotation plus grande encore chez les soufis, qui ne manquent pas de la développer le plus possible. Dans cette optique, Ibn 'Arabi, dans le commentaire de ses poèmes, revient sur la symbolique des seins en ces termes :

« L'allusion est faite aux seins à propos de cette sagesse puisqu'ils contiennent le lait, symbole de l'extraction ou différenciation primordiale (*fitra*), lait que le

<sup>469</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 291.

<sup>470</sup> SCHIMMEL Annemarie, *L'islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane, op. cit.*, pp. 110-111.

Messager de Dieu - sur lui la Grâce et la Paix de Dieu - but pendant la nuit de son Ascension ! (*mi'râj*), [...] »<sup>471</sup>

Ibn 'Arabi continue plus loin son explication, qui édifie le lecteur profane quant à ces descriptions détaillées sur la forme et la qualité des seins, et leur métaphore mystique :

« Les seins bien formés (*nuhhad*), ou développés, expriment l'endroit où se produit l'allaitement, et où s'obtient le lait de la distinction primordiale ou écoulement principal (*Laban fitra*) en rapport avec l'Unicité [divine] (*tawhîdiyya*), faveur que le Prophète - sur lui la Grâce et la Paix de Dieu - sollicitait [dans ses invocations]. L'accroissement [de science] en résulta pour lui, comme le Vrai [...] Les seins indiquent les canaux (*mayâzîb*) par où s'écoulaient les sciences relatives à l'Unicité et à la Différenciation primordiale. »<sup>472</sup>

Bien évidemment les seins renvoient au lait (le lait que le Prophète a bu lors de son ascension céleste), mais aussi le lait, en tant que boisson précieuse, cité dans le Coran et promis au paradis où couleront des « ruisseaux de lait au goût inaltérable. »<sup>473</sup> S'agissant des vers d'Ibn 'Arabi, nous voyons bien comment, en lisant avec les instruments de décryptage proposés par le maître lui-même, nous percevons la stratégie scripturaire qui lui permet d'exprimer ses désirs ardents pour Dieu par l'intermédiaire d'un langage apparemment profane.

Donc, cet hymne à l'amour pour Nizâm n'est qu'une autre manière de manifester l'amour pour Dieu, qui est le nœud gordien du soufisme et de la théosophie d'Ibn 'Arabi, dont la primauté pour l'amour divin apparaît dans ce commentaire : « L'amour est ma religion (*dîn*) et ma foi (*îmân*), car il n'y a pas de religion plus élevée que celle fondée sur l'amour et le désir pour Celui envers Qui je la professe et Qui l'ordonne mystérieusement. »<sup>474</sup> Et cet amour est, comme nous l'avons dit, à double sens, de l'être vers Dieu, mais aussi et avant tout, de Dieu vers l'homme, puisque c'est ce désir qui est à la base même de la création selon le *hadîth* cité plus haut, ainsi que l'explique H. Corbin ;

<sup>471</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents*, op. cit., p. 201.

<sup>472</sup> IBN 'ARABI, *ibid.*, p. 272.

<sup>473</sup> *Le Coran*, op. cit., XLVII, 15, p. 551.

<sup>474</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents*, op. cit., p. 126.

« Ce qu'on appelle "amour divin" (*hibb ilâhi*) a un double aspect : sous un aspect, c'est le Désir (*shawq*) de Dieu pour la créature, le Soupir passionné (*hanîn*) de la divinité en son Essence (le "trésor caché") aspirant à se manifester dans les êtres afin d'être révélé par eux et pour eux ; - sous un autre aspect, c'est le Désir de la créature pour Dieu ; et c'est en fait le Soupir de Dieu lui-même épiphanisé dans les êtres, et aspirant à revenir à soi-même. »<sup>475</sup>

Nous laissons un peu ces explications ésotériques du désir de l'amour divin pour retenir que si Ibn 'Arabi a utilisé la femme pour évoquer l'amour pour Dieu, c'est d'abord pour rappeler le rapprochement fréquent chez les soufis entre l'élément féminin et Dieu. Ensuite, c'est pour mettre en évidence l'importance de la femme dans la théorie théosophique d'Ibn 'Arabi. En effet, chez ce soufi, la femme a une place autrement considérée par rapport à certains de ses collègues soufis et à l'islam orthodoxe. Ce constat rejoint celui dressé par Y. Ghébalou quand elle évoque la question du statut de la femme en rapport avec la théosophie d'Ibn 'Arabi :

« Ibn 'Arabi, écrit Ghébalou, révèle une profondeur, une nouveauté, une originalité d'approche qui semble complètement différente de celle pratiquée dans l'islam quotidien, dans lequel la femme est socialement et éthiquement reléguée au statut inférieur. »<sup>476</sup>

Ibn 'Arabi a formalisé et, insisté sur la présence inspiratrice de la femme dans sa pratique mystique. Meddeb note à juste titre :

« Ailleurs, dans les *Foçûs*, Ibn 'Arabi théorisa l'apport des femmes dans l'expérience, le féminin étant "le lieu de l'effet", *mahall al-infi'âl*, support où s'accorde la théophanie, le coït étant alchimie qui déporte la vision vers sa plénitude, le féminin/masculin constituant une dualité essentielle capable d'engendrer le troisième terme. »<sup>477</sup>

Cette attitude d'Ibn 'Arabi n'a pas manqué de lui être reproché d'une manière ou d'une autre. Parmi les polémiques suscitées par les positions

<sup>475</sup> CORBIN Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'ibn 'Arabi*, op. cit., p. 118.

<sup>476</sup> GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, op. cit., p. 414.

<sup>477</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le palimpseste du bilingue, Ibn 'Arabi et Dante », op. cit., p. 125.

“progressistes” à l’égard de la femme dans sa théorie, A. Schimmel note que : « Ibn ‘Arabi a tant insisté sur le rôle central de l’élément féminin dans le monde que les critiques musulmans modernes l’ont accusés de “symbolisme parasexuel” »<sup>478</sup> Belle formule au demeurant que ce reproche de « symbolisme parasexuel », qui nous paraît poétique et nous interpelle dans notre démarche, si on prend cette expression comme une connotation de l’androgynie, car l’androgynie peut aussi être une image du mélange, de l’incertitude, de l’entre-deux, caractéristiques de la poétique de l’interculturel.

Cependant la place de la femme dans la poétique d’Ibn ‘Arabi déborde le champ du symbolique pour se traduire dans la vie réelle par le biais des influences des maîtresses spirituelles sur le jeune Ibn ‘Arabi, qu’on a évoquées, et du respect et de l’affection qu’il a gardés pour ces femmes. A. Schimmel note à propos de l’attitude du maître andalou envers les femmes :

« Il est intéressant de constater que les premières personnes pour lesquelles il accepta d’intervenir, furent sans exception des femmes : ses deux sœurs, son épouse d’alors et une quatrième femme. Quatorze des quinze personnes à qui Ibn ‘Arabi accordait (sur le plan spirituel bien entendu) la tunique mystique, (la *khirqqa*), étaient des femmes. »<sup>479</sup>

Preuve, s’il en est besoin, d’une certaine considération qu’Ibn ‘Arabi a eue pour la femme qui n’en bénéficie pas beaucoup dans l’islam orthodoxe. C’est pourquoi nous nous sommes permis d’employer le qualificatif “progressiste” pour désigner cette attitude pour le moins originale en islam.

Donc nous avons pu remarquer, à travers les cas évoqués, que la mystique soufie, en tant que culte et philosophie, accorde une place importante à la femme, peut-être pas la place qui lui revient de droit comme on le perçoit de nos jours, mais en tout cas une place exceptionnelle dans l’histoire de l’islam, qui ouvre des perspectives d’amélioration des conditions de la femme musulmane. Tout ce travail effectué par le soufisme n’est pas sans influence sur l’œuvre de Meddeb.

---

<sup>478</sup> SCHIMMEL Annemarie, *L’islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>479</sup> SCHIMMEL Annemarie, *ibid.*, p. 55.



La femme, à travers la figure emblématique d'Aya, est au centre de l'œuvre de Meddeb. Cela relève d'un souci de justice et de l'influence du soufisme, en particulier de celle son maître spirituel, Ibn 'Arabi, qui a lui-même placé la femme au cœur de sa théosophie. C'est donc, d'une errance entre un personnage aux multiples facettes qu'il s'agit ; être réel et être idéal, mystique, épiphanique. Ainsi, l'épilogue de *Talismano*, roman dans lequel se trouve en filigrane l'essentiel du projet d'écriture de Meddeb, et qui se termine par un éloge en l'honneur de la femme, est important à plus d'un titre. Le narrateur, double de l'auteur, place son espoir quant à l'avenir de l'homme (comme en écho aux vers d'Aragon<sup>480</sup>) dans la femme.

« [...] corps, jouissance, mort, désert ; tant d'indicibles à transformer moment du dire en passant par le langage de la métaphore, à rendre archaïques à soi-même, séculaires, pour répéter que c'est de femme que viendra lumière à éclairer nos territoires : par l'astre Jupiter, par la pierre chrosolithe, par Vénus, par hématite, la féminité fécondera les lits foulés par la disponibilité mâle ; et que cette nouvelle ingérence ajoute au corps divisé sa parcelle orpheline. »<sup>481</sup>

Cette espérance en la femme est aussi ce qui termine le texte d'un autre écrivain maghrébin de langue française, Assia Djebar ; il s'agit du texte lu lors de la réception du Prix de la paix à Francfort. A. Djebar dont l'engagement pour la lutte en faveur des droits de la femme, particulièrement dans les pays musulmans, est constant depuis ses premiers romans dans les années 60. En rapport à la situation catastrophique dans laquelle se trouvait l'Algérie, mais cela est valable pour d'autres pays musulmans et d'autres situations, elle dit :

« Dans cette version, c'est le verdict des femmes (...) qui rend à Joseph sa liberté et lui permet son ascension extraordinaire en Égypte, lui, l'étranger ! Contrairement à la Genèse, la sourate coranique ne nous rapporte pas une épouse de Putiphar calomniatrice et mauvaise. Au contraire, celle-ci, ainsi que ses compagnes, en innocentant Joseph et en invoquant "la miséricorde de

<sup>480</sup> « L'avenir de l'homme est la femme / Elle est la couleur de son âme / Elle est sa rumeur et son bruit / Et sans elle il n'est que blasphème / Il n'est qu'un noyau sans fruit / Sa bouche souffle un vent sauvage / Sa vie appartient aux ravages / Et sa propre main le détruit » ARAGON Louis, *Le fou d'Elsa*, op. cit., p. 166.

<sup>481</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 244.

Dieu", par leur parole de vérité, libèrent véritablement Joseph, ou Youssef en arabe. Ainsi, j'en ai l'espoir tenace : dans le sillage de cette sourate coranique, les femmes en Algérie, par leurs souffrances et leur parole de vérité, nous libèreront de l'état de ces années terribles. »<sup>482</sup>

Parole d'une femme militante, engagée dans la lutte pour les droits de la femme, mais surtout parole d'une romancière qui compte parmi les grands écrivains maghrébins de langue française. Et dans cette littérature, comme pour exorciser l'injustice dont souffre la femme dans la société musulmane, la figure de cette dernière est au centre de l'œuvre, à commencer par l'un de ses plus grands romans, *Nedjma*. Ainsi J. Madelain fait la remarque suivante :

« Or les romans maghrébins – qui sont dans leur très grande majorité des romans écrits par les hommes – disent qu'il n'y a pas de réelles métamorphoses sans découverte de la femme reconnue dans son altérité et son égalité. »<sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> DJEBAR Assia, « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », Discours prononcé à Francfort par Assia Djébar pour la remise du Prix de la Paix en octobre 2000, disponible en ligne, <<http://remue.net/spip.php?article681>>.

<sup>483</sup> MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, op. cit., p. 21.

## Errance entre paradis artificiel et paradis spirituel

### L'errance spirituelle

#### Le vin

« Et comme nous sommes ouverts aux échappées de l'habitus islamique, (qui ignore le péché originel et qui voue un culte à la jouissance perçue comme une grâce et un don divin) nous pacifierons l'accès au corps païen dont l'accomplissement ne contredirait pas la promesse hédonique du Livre saint qui décrit le séjour des élus en s'inspirant sans détour de l'iconographie païenne égayant la vie après la mort, comme dans les caveaux de Palmyre, hommes et femmes étendus sur des litières, verres tenus en main ou portés aux lèvres, en conformité avec l'appel de la volupté, moteur de notre passage sur terre. »<sup>484</sup>

L'utilisation des métaphores soufies dans l'analyse de l'œuvre de Meddeb, nous permet, en plus d'élucider les nombreuses références relatives au vin qu'on trouve dans l'œuvre de Meddeb. Autrement dit, il s'agit de se demander comment percevoir l'évocation du vin dans cette œuvre ? Ce vin est-il à considérer comme une banale boisson de consommation, ou bien sa présence réitérée sous la plume d'un écrivain connaisseur du soufisme comme Meddeb requiert-elle une interprétation qui va dans le sens de la mystique ?

En effet, de *Talismano* à *Aya dans les villes*, nous avons relevé plusieurs occurrences du vin. Nous avons donc voulu aller au-delà du sens premier de cette boisson et voir ce que sa présence dans le récit implique en termes de rapprochement entre l'ivresse procurée par la boisson, et l'enivrement spirituel. Si nous faisons le lien avec le soufisme, c'est précisément parce que dans l'œuvre de Meddeb, il est plus question de vin que de bière ou d'autres boissons alcoolisées. Or le vin fait écho aux textes des poètes arabo-musulmans (Abu Nuwas, Omar Khayyâm) mais aussi à la poésie mystique soufie.

---

<sup>484</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 121.

Le narrateur de l'œuvre de Meddeb apparaît comme un vrai connaisseur du vin, il donne souvent le nom, la description gustative, et parfois jusqu'à l'origine de la boisson, bref des détails pointus qui s'apparentent au commentaire d'un œnologue :

« Le repas est un prétexte pour déguster un des de ces vins de Loire que le jeune patron sélectionne, en connaissance de terroir. Je choisis Cheverny de Puzelat, cépages pinot, qui a deux ans d'âge, ce qui suffit pour un vin qui n'est pas de garde. Frais, léger, flairant les fruits d'automne, d'un rouge translucide, chuintant quand tu le verses, pétillant à peine dans le grand verre, libérant une évanescence pellicule mousseuse, à la surface du tiers plein, d'un esprit piquant, délicat, diffusant un goût de framboise, assouplissant le palais, nourrissant, restaurant le corps, faste, euphorique. »<sup>485</sup>

« Avant de partir, le patron vous offre à boire au bar, il glose sur le breuvage comme le clerc sur le mystère. Verre après verre, tu navigues entre les climats, du Beaujolais à la Loire. Tu quittes le bistrot, plus qu'éméché. »<sup>486</sup>

« [...] cohorte dont je tairai le nom des ténors qui se sont  
 attablés  
 autour de ma carafe pour saluer un vin qui provient du piémont qu'on voit  
 de la place  
 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>487</sup>

A la lecture de ces extraits, l'on remarque que le narrateur fait montre de sa connaissance de la boisson, en même temps qu'il déclare son amour et sa passion pour cette boisson. L'utilisation du mot passion n'est point exagérée, mais au contraire, elle permet bien de faire le lien entre le spiritueux et le spirituel. En effet, le mot « passion » fait penser au Christ, or on sait que dans la liturgie catholique, le vin symbolise le sang de Jésus. Et dans l'œuvre de Meddeb (double généalogie oblige), la référence christique n'est guère éloignée de la référence Mahométane. Ainsi, dans *Phantasia*, nous retrouvons sous forme imagée,

<sup>485</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 114.

<sup>486</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *ibid.*, pp. 153-154.

<sup>487</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, op.cit., p. 41.

l'allusion au sang du Christ et son rapport avec l'amour du vin du narrateur quand ce dernier évoque ses souvenirs :

« Un ami juif concitoyen et moi-même fûmes, sans le savoir, dans le sillage du théosophe andalou en participant aux Baux-de-Provence à une messe de minuit, dans le froid, sous le ciel profus d'étoiles, admirant dans notre noviciat européen la pompe catholique, triomphante depuis Suger, malgré les parenthèses austères, façon de saisir, par l'éclat de la cérémonie, le luxe de la peinture, nous deux, qui venions d'un désert sans icônes, affamés, assoiffés, dans le tremblement et la désinvolture ensemble, nous avons mangé le corps du Christ, bu de son sang, épisode qui prélude à ma passion du vin. »<sup>488</sup>

À travers cette passion du vin, le narrateur des récits de l'œuvre de Meddeb, s'inscrit dans la lignée des poètes arabo-musulmans ayant célébré le vin, ainsi que des soufis, qui l'ont sublimé dans l'expression de leur ivresse spirituelle.

### Les poètes du vin

S'agissant des poètes arabo-musulmans, nous nous limitons à citer deux d'entre eux parmi les plus connus, le bagdadien Abu Nuwas (747-805) et le mathématicien et poète persan, Omar Khayyam (†1132). En effet, autant on ne peut évoquer la volupté et l'ivresse du vin dans la poésie arabe sans penser à Abu Nuwas, autant, depuis la traduction des *Rubayat*, l'évocation (mystico-philosophique) du vin dans le monde arabo-musulman ne peut être faite sans référence à O. Khayyam le quel. Ce dernier, même s'il n'est pas cité explicitement dans l'œuvre de Meddeb, voit son ombre planer au-dessus des passages consacrés au vin dans cette œuvre. L'évocation du vin peut toujours s'inscrire en intertextualité avec certains quatrains du poète persan, dédiés à l'amour du vin tels les deux quatrains ci-dessous :

« Le temps sans serveuse et sans vin, c'est rien !  
 Sans les mélodies de la flûte, c'est rien !  
 Plus je regarde les choses d'ici...

---

<sup>488</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 102.

Sauf les filles et le vin, tout est rien ! »<sup>489</sup>

« Tous les monts danseraient si sur eux on jetait du vin !  
qui ne boit pas de vin n'a pas l'esprit bien sain !  
tu oserais m'ordonner de renoncer au vin !  
au vin qui rend religieuse et bien éduquée la personne ! »<sup>490</sup>

Quant à Abu Nuwas, le narrateur de *Phantasia* assume et revendique clairement sa filiation avec ce « Verlaine arabe » par l'inscription de deux de ses poèmes. À la page 36, il cite un poème d'Abu Nuwas (« j'entre en moi et j'entends Abu Nuwas peindre la « Baigneuse ») ; plus loin, aux pages 138-139, le narrateur reprend un long poème<sup>491</sup> d'Abu Nuwas sur le vin justement, où il cite nommément le poète bagdadien :

« Je n'ai pas, dit le narrateur, traduit dans ce poème d'Abu Nuwas, vin par liqueur, dans la seule intention, de réhabiliter un langage poétique désuet, dont les vocables renaissent à la beauté, quand, profitant du déclin de la polémique qui les a bannis, je les arrache du site qui les a flétris. Cette interprétation me procure un mot féminin, équivalent à l'original, et capable de parcourir le trajet de la métaphore érotique, même si cette option accentue l'étrangeté de la description, par égard au champagne. Ce poème aurait mieux convenu à un vin liquoreux et amélioré par les Arabes. »<sup>492</sup>

Cette filiation au poète de Bagdad est à rattacher, côté occidental, aux poètes "maudits" ; Baudelaire, Rimbaud et Verlaine, connus pour avoir été consommé et chanté l'ivresse de l'alcool et de certaines drogues. D'ailleurs, Abu

<sup>489</sup> KHAYYAM Omar, *Rubayat*, préface d'André Welter, traduction d'Armand Robin, Paris, Gallimard, 1994, p. 10.

<sup>490</sup> KHAYYAM Omar, *Rubayat*, *op. cit.*, p. 35

<sup>491</sup> « 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. / Conserve son esprit pour l'harmonie des vivants. / Jaunâtre dès qu'elle paraît elle abolit le malheur / et prête au cœur une parure de joie. / 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 / et opprimée telle une vierge pubère, 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 à moi s'est plainte / en un balbutiement de bègue. / Je l'ai consolée tandis qu'au cœur brûlait / une passion, flammes embrasant l'herbe sèche. / »

MEDDEB Abdelwaha, *Phantasia*, *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>492</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, *op. cit.*, p. 139.

Nuwas n'est-il pas qualifié tour à tour de « Baudelaire » ou encore de « Verlaine arabe » quand on se fie à ce commentaire de S. Stétié ? :

« Abu-Nuwwâs<sup>493</sup>, a été, quant à lui, et en toute bonne mauvaise conscience le chantre insatiable (et d'ailleurs écouté et entendu) de la "dive bouteille" à la brillante cour des Abbassides. [...] Le vin d'Abu-Nuwwâs était, quant lui, franc, et il s'accompagnait d'un théâtre complet de délices, dont la pratique heureuse des khamassis, les beaux adolescents âgés d'une quinzaine d'années qui sont des verseurs à boire d'élection, précurseurs ici-bas des échansons du paradis promis. [...] Abu-Nuwwâs est une sorte de Verlaine arabe »<sup>494</sup>

Ainsi, en digne héritier d'Omar Khayyam et d'abu Nuwas, le narrateur de l'œuvre de Meddeb à son tour chante l'amour du vin :

« [...] échanson nocturne, entre nous deux la passion parle, le vin coule, je veille avec celle, qui couche sous l'éclair, elle ferme l'œil, et s'endort avec les morts, puis elle renaît, sœur du vin, qui rafraîchit la vision, à la rencontre du soleil, la tardive lune, aiguade des sens. »<sup>495</sup>

« ...je bois dans une coupe de Sumer un vin conservé, dans une amphore d'argile, enfouie sous terre, depuis des millénaires, la vieille coupe, fossile du paradis, exhale une haleine, que je flaire mortelle... »<sup>496</sup>

« Il n'empêche que 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, vigoureux et qui ne voyage pas. »<sup>497</sup>

Parfois, la recherche de l'ivresse se fait aussi par l'intermédiaire des substances fumées ; narguilé, kif ;

« Descente en soi à travers le creusement enflammant de la fumée. Souriant, il remet dos et m'offre à fumer. Tirant jusqu'à épuisement, je patiente la gorge

<sup>493</sup> Transcription de Salah Stétié.

<sup>494</sup> STÉTIÉ Salah, *Le Vin mystique précédé de Al-Khamariya* d'Ibn al-Farîd, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>495</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Tombeau d'Ibn Arabi*, *op. cit.*, stance xx.

<sup>496</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, stance xxviii.

<sup>497</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les viles*, *op. cit.*, p. 48.

blescée, me détends emporté par les ailes tremblantes de la course instantanée des images. Animaux splendides, ô couleurs, ô mirages... »<sup>498</sup>

Cette célébration du vin ainsi que l'évocation des drogues douces renvoient au thème des "paradis artificiels" de Baudelaire dans lesquels nous trouvons des références à la spiritualité. En effet, Baudelaire qui a expérimenté le haschich, a consacré un livre à ces substances hallucinogènes, livre dans lequel l'on trouve les contributions de son ami Théophile Gautier. Ce dernier décrit l'état d'ébriété provoqué par l'inhalation du haschich en ces termes :

« Quel étrange problème ! un peu de liqueur rouge, une bouffée de fumée, une cuillerée d'une pâte verdâtre, et l'âme, cette essence impalpable, est modifiée à l'instant ; les gens graves font mille extravagances, les paroles jaillissent involontairement de la bouche des silencieux, Héraclite rit aux éclats, et Démocrite pleure. »<sup>499</sup>

Le propre du haschich est de produire l'ivresse chez celui qui le consomme. Or en lisant les autres chapitres, nous pouvons établir un recoupement entre cette ivresse et une certaine ivresse spirituelle, car nous pensons que Baudelaire a écrit *Les paradis artificiels* avec, en toile de fonds, une référence au paradis musulman. Cette référence n'est pas seulement d'ordre lexical (paradis), elle peut aussi être, situé sur le champ sémantique comme allons le voir. En effet, après avoir raconté l'histoire du Vieux de la Montagne à qui les disciples sont dévoués corps et âme, et donc exécutent les ordres à la lettre :

« Il existait jadis en Orient un ordre de sectaires redoutables commandé par un cheik qui prenait le titre de Vieux de la Montagne, ou prince des Assassins. Ce Vieux de la Montagne était obéi sans réplique ; les Assassins ses sujets marchaient avec un dévouement absolu à l'exécution de ses ordres, quel qu'ils fussent ; aucun danger ne les arrêtaient, même la mort la plus certaine. Sur un signe de leur chef, ils se précipitaient du haut d'une tour, ils allaient poignarder un souverain dans son palais. Par quel artifice le Vieux de la Montagne obtenait-il une abnégation complète ? Au moyen d'une drogue

---

<sup>498</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 28.

<sup>499</sup> GAUTIER Théophile, *La pipe d'opium* in BAUDELAIRE Charles, *Les paradis artificiels*, précédé de *La pipe d'opium*, *Le Hachich*, *Le Club des Hachichins* par Théophile Gautier, édition établie et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2000, pp. 41-42.



merveilleuse dont il possédait la recette, et qui a la propriété de procurer des hallucinations éblouissantes. »<sup>500</sup>

... Théophile Gautier explique que dans leurs séances d'expérimentation de drogues, il leur était donné de manger la même pâte que celle utilisée par le Vieux de la Montagne, et dans son explication sur le fonctionnement de la secte, Gautier dit que le Maître de la Montagne, pour motiver ses disciples, leur faisait miroiter l'image du paradis :

« Or la pâte verte dont le docteur venait de nous faire une distribution était précisément la même que le Vieux de la Montagne ingérait jadis à ses fanatiques sans qu'ils s'en aperçussent, en leur faisant croire qu'il tenait à sa disposition le ciel de Mahomet et les houris de trois nuances, - c'est-à-dire du hachich d'où vient hachichin, mangeur de hachich, racine du mot assassin dont l'acception féroce s'explique parfaitement par les habitudes sanguinaires des affidés du Vieux de la Montagne. »<sup>501</sup>

Baudelaire quant à lui (dans *Le poème du haschich*), va encore plus loin dans la représentation du paradis, car selon lui, le Vieux de la Montagne pousse "l'imposture" jusqu'à imiter l'environnement du paradis (le jardin) pour faire croire à ses disciples qu'ils se trouvent réellement dans le jardin promis aux croyants fidèles :

« Les récits de Marco Polo dont on s'est trop moqué, comme de quelques autres voyageurs anciens, ont été vérifiés par les savants et méritent notre créance. Je ne raconterai pas après lui comment le Vieux de la Montagne enfermait, après les avoir enivrés de hachisch (d'où Hachischins ou Assassins), dans jardin plein de délices, ceux de ses plus jeunes disciples à qui il voulait donner une idée du paradis, récompense entrevue, pour ainsi dire, d'une obéissance passive et irréfléchie. »<sup>502</sup>

Baudelaire ne manque de rappeler que « Le hachisch, en effet, nous vient de l'Orient... » (p. 114).

<sup>500</sup> GAUTIER Théophile, *Le club des hachichins* in BAUDELAIRE Charles, *ibid.*, p. 53.

<sup>501</sup> GAUTIER Théophile, *ibid.*, pp. 53-54.

<sup>502</sup> Le poème du hachich, « Qu'est-ce que le hachich ? » in BAUDELAIRE Charles, *ibid.*, pp. 113-114

Nous voulons montrer par ces observations de Baudelaire et de Gautier, le rapport entre le choix même du titre de l'œuvre de Baudelaire et le paradis (ou sa représentation) tels que le conçoit l'islam. Ainsi, en évoquant « le paradis artificiel » de Baudelaire dans l'œuvre de Meddeb, il y a un va et vient entre islam (Orient) et Occident. Cependant, revenons-en au vin et ses considérations ambivalentes dans l'islam.

### Le paradoxe du vin dans l'islam

« De tout temps, les Orientaux, à qui leur religion interdit l'usage du vin, ont cherché à satisfaire par diverses préparations ce besoin d'excitation intellectuelle commun à tous les peuples, et que les nations de l'Occident contentent au moyen de spiritueux et de boissons fermentées. Le désir de l'idéal est si fort chez l'homme qu'il tâche autant qu'il est en de relâcher les liens qui retiennent l'âme au corps, et comme l'extase n'est pas à la portée de toutes les natures, il boit de la gaieté, il fume de l'oubli et mange de la folie, sous la forme du vin, du tabac, du hachich. »<sup>503</sup>

Cette observation de Théophile Gautier nous permet d'introduire le rapport ambigu qu'entretient le texte coranique avec le vin, car il est en même temps interdit sur terre, et promis au paradis.

La présence du vin dans l'œuvre de Meddeb connote aussi une envie de provocation et de blasphème, étant entendu que le vin comme tout autre alcool et substance hallucinogène est interdit par le Coran comme l'illustrent ces versets :

« Ils t'interrogent sur l'alcool et sur le jeu de l'argent. Dis : "En l'un comme en l'autre résident un péché grave et certaines utilités par l'homme, mais dans les deux cas, le péché l'emporte sur l'utilité. »<sup>504</sup>,

« Vous qui croyez, l'alcool, le jeu d'argent, les bétyles, les flèches (divinatoires) ne sont que souillure machinées par Satan écartez-vous en dans l'espoir d'être des triomphants »<sup>505</sup>

<sup>503</sup> GAUTIER Théophile, *La pipe d'opium*, *ibid.*, p. 41.

<sup>504</sup> *Le Coran, op. cit.*, II, 219, p. 56.

Il s'agit d'un interdit qui est devenu très emblématique, puisque relevant des interdits alimentaires. Ainsi, l'alcool et le porc sont-ils devenus des caricatures des interdits islamiques. Dans les pays musulmans, ce sont les interdits les plus explicitement exhibés, à tel point que, souvent, ils sont perçus comme les interdits les plus importants. Cette interdiction de l'alcool et de la drogue, n'empêche pas bien entendu leur consommation ; l'alcool est consommé par bon nombre des musulmans. Quant à la drogue, de grands pays musulmans (en nombre de population, et aussi d'activisme islamiste), le Pakistan et l'Iran, comptent aujourd'hui parmi les grands consommateurs de drogue (héroïne, opium), qui est produit là encore dans un autre pays musulman, l'Afghanistan (premier producteur mondial d'opium), et ce malgré la peine de mort qu'encourt tout consommateur ou vendeur de drogue.

Nous faisons cette extrapolation pour illustrer que, malgré l'interdiction énoncée dans le Coran, l'alcool est consommé dans les pays musulmans par héritage d'une habitude alimentaire antéislamique, ou encore simplement par esprit de transgression. Ainsi, le narrateur de *Blanches traversées du passé* nous dit :

« Toutefois, la communauté mohammadienne, en ses turbulentes franges, des bas-fonds et des hauteurs, ne se conforma pas la préférence de son initiateur : mus par l'élan vital de l'impur, poètes, profanes et saints, allusifs et explicites, auront soutenu la grande transgression de l'Islam en déviant leur énergie créatrice vers le dense divan bachique où l'éloge du vin fut transcrit dans un esprit de fugue où modes et accents se poursuivent, sans avoir à éluder la fréquentation des tavernes et des celliers par ces téméraires qui n'auront pas attendu le béatifique séjour du Jardin pour tituber sous l'effet de la divine coulée, passant par la bouche comme métaphore ou comme fille de la vigne. »<sup>506</sup>

On le sait bien, l'interdiction d'une chose accentue souvent la tentation de cette chose, et pousse donc à la transgression de la loi édictant cette interdiction. Ainsi que O. Khayyam l'a souligné avec le ton caustique qui caractérise ses quatrains :

---

<sup>505</sup> *Le Coran, ibid.*, V, 90, p. 135.

<sup>506</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé, op. cit.*, p. 37.

« Le vin, bien que la sainte loi l'insulte, est délicieux;  
Versé par une jolie, il est tout à fait délicieux ;  
Même amer, même interdit, je l'aime beaucoup ;  
Puis, c'est une vieille loi, ce qui est interdit est délicieux. »<sup>507</sup>

Comme pour illustrer cette remarque de Khayyam, le personnage narrateur de *Aya dans les villes* accentue la transgression quand, juste avant de se rendre à la mosquée, il fait un détour par un bar :

« Je voudrais aussi avant de rejoindre la mosquée aller boire un verre de Chinon ou de Réguié, au souvenir des bachiques d'Andalousie, ceux qui ont chanté le vin dans les cabarets ou dans les palais comme ceux qui ont sublimé le précieux breuvage pour dire l'ivresse spirituelle, deux, trois, quatre verres de vin fruité, sentant la fraise et la framboise, me mettent en joie, ils me transfigurent, m'éloignent de l'étouffement, et c'est allègre et de bonne disposition que j'entre dans le jardin de la mosquée. »<sup>508</sup>

Cette transgression est d'autant plus évidente que selon la tradition, c'est suite à l'incapacité des personnes ivres à réciter correctement les versets coraniques et à suivre l'ordre de prières, que la consommation de l'alcool a été rendue illicite.

Dans son livre consacré au vin mystique, le poète et essayiste libanais Salah Stétié, dit à propos de la dialectique interdiction/transgression concernant le vin dans la religion musulmane :

« *Religio mentis*, en effet, que la quête islamique du sens caché. Il n'y a pas, fussent-ils appelés à une transsubstantion, de sang ni de vin physique en Islam. Le sang est, de prime abord [...] vigoureusement récusé. Cependant, puisque vin d'islam il y a, bien des positions et même divergentes, méritent ici d'être rappelés. Malgré l'interdiction de principe, ce vin aura – du fait même de l'interdiction dont il fait l'objet – une présence et une puissance extrême, une signification hautement majorée. »<sup>509</sup>

---

<sup>507</sup> KHAYYAM Omar, *Rubayat*, op. cit., p. 41.

<sup>508</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 93.

<sup>509</sup> STÉTIÉ Salah, *Le Vin mystique* précédé de *Al-Khamariya* d'Ibn al-Farîd, Saint-Clément-la-Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1998, p. 37-38.

Concernant l'œuvre de Meddeb, à travers la convocation de la figure d'Abu Nuwas dans ses récits, le narrateur de *Phantasia* cherche à montrer qu'il y a eu, au sein de l'islam, des artistes, des penseurs, iconoclastes, provocateurs, dont certains, comme Abu Nuwas, avaient leur entrée dans la cour de l'émir. Preuve d'une certaine tolérance qui manque aujourd'hui dans certains pays, où par exemple, la riche poésie d'Abu Nuwas est bannie de l'enseignement. Il en est de même pour certains maîtres soufis qui sont sinon considérés comme hérétiques, du moins regardés avec une grande méfiance. A cause entre autres de l'utilisation (ambiguë) de la notion de l'ivresse et du vin, qu'on trouve dans leurs écrits. En effet, les soufis utilisent la métaphore vinique pour exprimer leur désir de l'Être aimé, d'où le recours à l'ivresse spirituelle. Ce qui nous mène vers l'autre aspect de l'évocation du vin, à savoir l'aspect mystique et l'utilisation qu'en font les soufis dans leurs textes.

### **Ivresse par le vin / enivrement spirituelle**

L'ivresse est selon Ibn 'Arabi une des principales étapes du chemin vers l'expérience spirituelle :

« L'ivresse (*sukr*) est un état spirituel, le quatrième [selon la classification habituelle des spirituels], que produisent les théophanies. Le premier est la gustation (*dhawq*), puis dans l'ordre : la boisson (*shurb*), la satiété (*riyy*) et l'ivresse (*sukr*). L'ivresse emporte l'intelligence (*'aql*) et pour cette raison elle est ici rapportée à elle car elle la gouverne, l'ivresse aliénant le contenu de l'intelligence comme celle-ci supprime le désir amoureux (*shawq*) »<sup>510</sup>

C'est ce qui explique la présence du vin, souvent écrit avec un "v" majuscule dans les textes des maîtres soufis, comme chez Rûmî dans le recueil dédié à son maître disparu, dont la nostalgie se confond avec celle de Dieu :

« J'ai fermé la bouche, mais mon cœur, à grands cris, proclame,  
"je désire le Vin de ton amour, le reste n'est que du vent »<sup>511</sup>

<sup>510</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents*, op. cit., pp.149-150.

<sup>511</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques*, (*Dîvân-e Shams-e Tabrîz*), traduction du persan et notes par Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri, Paris, Klincksieck, 1973, p. 219.

« Quand tu cherches le secret, va chez ceux qui sont ivres :  
 C'est celui qui est ivre et sans retenue qui raconte les secrets  
 Le vin est le descendant de la vigne, et de la famille de la libéralité ;  
 Il a ouvert sa bourse et il distribue ses largesses ;  
 Et quant à ce Vin céleste octroyé par la Majesté divine,  
 C'est à Dieu même qu'il convient de parler de vigne  
 Ce suc provient de la vigne qu'est l'initié (*'âref*)  
 Ce vin t'appelle du fonds de l'amphore du corps. [...] »<sup>512</sup>

Néanmoins cette présence du vin dans la conception spirituelle soufie tire en partie sa source du récit coranique même. En effet, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le vin, strictement interdit (hors cas de force majeure, de soin) par le texte législatif islamique, est cependant promis au paradis, même si les exégètes du Coran se sont empressés de préciser qu'il s'agit d'un alcool qui ne soûle pas. Le fait est que l'alcool est ainsi bien mentionné parmi les délices du paradis à côté de la viande, du lait, du miel, entre autres. Ce verset rend la vision de l'alcool ambiguë, du fait que ce produit prohibé sur terre est promu au rang de meilleurs produits dans le paradis. En effet, dans le verset 15 de la sourate XLVII, intitulée Muhammad<sup>513</sup>, nous lisons :

« Semblance du Jardin dont les prémunis ont reçu la promesse : il y a là des ruisseaux d'eau toujours courante, et des ruisseaux de lait au goût inaltérable, et des ruisseaux de vin, délice des buveurs, et des ruisseaux de miel épuré. Ils y ont de tous les fruits, avec l'indulgence plénière de leur Seigneur : [...] »<sup>514</sup>

D'où l'ambiguïté concernant la question du vin dans le récit coranique qui peut laisser la porte des interprétations ouverte. Ainsi S. Stétié note à propos de ce statut ambivalent du vin dans l'islam :

« L'Islam hérita du christianisme, à travers ses plus hauts mystiques, le sens symbolique du Vin – avec cependant, une ambiguïté [...] - l'Islam ouvre au vin son paradis : c'est un fleuve, en effet, qui traverse avec d'autres liquides aussi précieux, le séjour verdoyant promis aux élus, aux Gens de la Droite. Le

<sup>512</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *ibid.*, ode 927, p. 263.

<sup>513</sup> Traduction et transcription de Jacques Berque.

<sup>514</sup> *Le Coran, op. cit.*, XLVII, 15, p. 551.

vin est donc substance effective et réelle et de qui la réalité s'inscrit surnaturellement en long parfum d'évidence. »<sup>515</sup>

C'est entre autres, la mention du vin parmi les délices du paradis qui lui donne un statut particulier et "légitime", si l'on peut dire, chez les soufis, d'où l'emploi métaphorique de cette boisson pour évoquer l'enivrement suscité par l'expérience de la rencontre divine.

C'est aussi à cause de cette présence du vin au paradis que certaines histoires ont pu voir le jour, jusqu'à, par exemple, celles qui rendent licite la consommation du vin. C'est le cas des mystiques Bektâchî, (une des branches soufies qui compte le plus grand nombre de membres), très présents en Turquie, qui, comme nous l'explique S. Stétié, sont allés jusqu'à intégrer le vin dans leur cérémonie liturgique :

« Le vin selon eux ne saurait être interdit puisqu'il est attesté, assurent-ils, dans la tradition suivante : assis au milieu d'une vaste assemblée, le Prophète Muhammad se voit offrir une grappe de raisin par Salmân Pak. "Que faire ? dit Muhammad en montrant les gens autour de lui, ils sont nombreux pour cette seule grappe", et il la tend à son gendre Ali [...]. Ali prend la grappe, la presse de sa main dans un bocal et tous peuvent boire. Désormais, au regard des Bektachis, le jus fermenté de la vigne a droit de cité, [...] dans l'usage spirituel. La boisson sacrée sera pour eux l'arak, qu'ils boiront cérémonieusement, non sans avoir prononcé sur le récipient, par dévotion, les noms d'Allah et de Muhammad. »<sup>516</sup>

Qu'il soit réellement consommé ou juste sublimé dans l'expression de l'ivresse spirituelle, le vin est très présent dans les textes des mystiques musulmans. Ainsi sa présence dans l'œuvre de Meddeb peut aussi être perçue, au-delà de l'objectif du narrateur de faire ressortir l'héritage paganiste de l'islam, comme la marque de l'intertextualité soufie. Certains passages sur le vin sont révélateurs de la relation entre le vin et la spiritualité.

Dans certains passages, nous voyons la subtilité du narrateur à mêler le vin et la chair. Nous avons montré précédemment le rapport entre la sexualité et

<sup>515</sup> STÉTIÉ Salah, *Le Vin mystique* précédé de *Al-Khamariya* d'Ibn al-Farîd, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>516</sup> STÉTIÉ Salah, *ibid.*, pp.77-78.

la spiritualité que l'on peut relever dans les récits de Meddeb. Là, nous avons la combinaison sexualité / ivresse/ spiritualité, tous les trois menant à l'extase. Ainsi dans son long récit consacré à la description du rapport amoureux avec sa partenaire, le narrateur associe à la fois le sexe et le vin :

« Entré dans le domaine gardé par Dionysos, mon personnage, débarrassé de ses habits, s'assied auprès d'Aya, nue. Le vin colore leurs teints, et crépite. Il réclame avec hâte de rejoindre la forme qu'il éveille dans le temple de leurs corps. Tu y trempe le pouce. Tu t'en humectes les narines et les lobes des oreilles. Tu vides ton verre. Le palais plein, tu embrasses Aya. [...]. Tu la regardes, tendue dans le désir »<sup>517</sup>

Le lexique religieux se repère à travers le mot « temple », les corps sont assimilés à des lieux de cultes, ils deviennent sacrés ; mais surtout, pour qui connaît un peu l'islam, il voit une allusion à l'ablution musulmane servant à purifier le corps avant les prières rituelles. Cette (petite) ablution consiste à se laver la main, la bouche, les narines, les oreilles, à passer la main sur la tête, et à se laver les pieds. Ainsi quand le narrateur dit : « Tu y trempe le pouce, tu t'en humectes les narines et les lobes des oreilles », on ne peut s'empêcher de penser aux gestes du fidèle faisant l'ablution. Tout cela confirme la sacralisation des corps dont on a parlé précédemment. Ainsi, à l'exemple du fidèle qui doit faire l'ablution avant de prier, le narrateur pratique une sorte d'ablution avant d'approcher, de toucher, de pénétrer le corps de sa partenaire, qui devient lieu et objet de culte, donc sacré. La métaphore spirituelle du vin est doublée ici, car le vin remplace l'eau dans l'ablution, et en même temps le vin est la sublimation de l'ivresse spirituelle comme nous l'avons dit. Cette puissance métaphorique atteint son comble quand le narrateur, pour boire le vin (en l'occurrence le champagne), le verse sur le sexe de sa partenaire :

« Tu te dégages et glisses entre ses cuisses. Tu étanches ta soif en son vagin, que tu arroses de champagne, comme pour corriger sa saveur naturelle, où, à la moelle du vin, se mêle, après le passage de l'amertume, un goût d'oignon caramélisé, qui s'achève en un bouquet de mangue, relayé par un parfum de menthe sauvage. Ta langue prêche au contact de son clitoris. [...]. Excitée au-

<sup>517</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 139.



delà de ce qu'elle peut, elle se soustrait à l'empire de ton babil. Elle se renverse et s'affale sur le dos. Tu t'approches d'elle dans l'innocence de l'ange messenger. »<sup>518</sup>

Autrement dit, nous avons là, l'association de deux vecteurs de l'extase, le coït et le vin ; deux éléments qui, d'ordinaire, sont tabous dans les sociétés musulmanes, mais nous voyons là comment le narrateur les détourne (psychanalytiquement parlant) de leur cadre et de leur usage habituels pour les verser dans son exploitation des matériaux issus du soufisme.

---

<sup>518</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 144.

## Errance dans la Culture

Toute cette écriture est un travail  
 Tout ce travail est exalté  
 Toute cette exaltation est une disposition  
 Toute cette disposition exalte le travail  
 Tout ce travail est une exaltation de l'écriture.  
 Alain Coulange<sup>519</sup>

Le narrateur des romans de Meddeb, nous l'avons dit, est un narrateur errant, ce qui fait que tout le récit est rythmé par les pas de cet infatigable voyageur. Le premier chapitre de *Talismano* est intitulée "Retour prostitution" pour bien installer le décor de ce récit où il est question de va et vient du narrateur entre sa ville natale, et les autres destinations de son interminable parcours. La première partie du récit s'ouvre sur une scène de retour : « Me voici de retour exprimé ville à dédale [...] à retrouver des saveurs anciennes à travers les dédales de Tunis... » (p. 15). Nous ne pouvons nous empêcher de voir dans ce retour un clin d'œil au célèbre recueil de poème de Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*, en transposant Tunis à Fort de France. A noter que le récit ne reste pas focalisé sur Tunis, mais concerne les nombreux lieux d'errance ou de résidence de ce citoyen universel, non pas tellement pour insister sur une ubiquité du personnage, mais plutôt sur son statut d'itinérant. Et comme le dit si bien Khatibi : « Qu'est-ce qu'un pays pour un exilé ? Je suppose qu'il joue avec l'image de plusieurs pour écrire sa cartographie, jusqu'à la fin de sa vie »<sup>520</sup>.

Concernant "la cartographie" du narrateur de ces romans, on peut dire qu'elle est étale sur plusieurs pays. Le parcours de cette errance se dessine à travers les pays, les villes et les sites historiques, que le narrateur a visités ou découverts dans ses lectures. Un véritable florilège de références géographiques, historiques et culturelles, qui nécessitent l'usage des atlas et encyclopédies, pour permettre au lecteur de situer les scènes de ces récits. La visite, la traversée ou l'évocation de ces lieux est toujours un prétexte pour le narrateur afin de se livrer

<sup>519</sup> COULANGE Alain et BENEZET Mathieu, *Considérations simples, simples considération*, Paris, Éditions du Rocher, 1997, p. 60

<sup>520</sup> KHATIBI Abdelkebir et HASSOUN Jacques, *Le même livre, op. cit.*, p. 149.

à leur description, de parler des leurs habitants, d'évoquer le passé, et de s'attarder sur l'architecture, les monuments historiques, les artistes originaires de ces lieux ou ceux qui s'en sont inspirés dans leurs différentes œuvres. Donc, plus qu'un simple voyageur ou un touriste en manque de repos, ce narrateur est tout à la fois chroniqueur de voyage, historien, anthropologue, ethnographe, critique d'art. Rien de ce qu'il rencontre dans ses pérégrinations n'échappe à sa curiosité et à ses connaissances. C'est une véritable poésie du voyage, il s'agit d'illustrer par l'écrit la sensation le vécu de l'errance. Meddeb fait ainsi le lien entre la marche et le rythme de son écriture

« Mon écriture est scandée par la marche. Quand j'écris, je sens ma main guidée par le rythme de la marche dans le labyrinthe. Ainsi l'œuvre se trouve toujours comme en expansion. La marche en un espace aussi touffu, aussi serré, aussi troué est celle de l'être défini comme une ombre. D'une ombre qui n'aura pas perdu sa respiration. C'est le touffu même du promeneur que tente de reproduire la musique de la phrase. »<sup>521</sup>

Cette errance est donc une l'occasion pour le narrateur afin d'exposerses connaissances artistiques en l'occurrence.

Le discours sur les arts occupe une grande part dans l'œuvre de Meddeb. Cette fixation sur l'art témoigne de la passion de Meddeb pour cette discipline. Plus qu'une passion, c'est une véritable obsession ; il n'y a pas une page où le narrateur ne parle d'un tableau, d'un sculpteur etc. Il trouve partout matière à disserte sur l'art, même dans les endroits les plus anodins. Que ce soit dans les rues de Tunis, Paris, Rome, l'œil avisé du narrateur sait repérer un monument, une sculpture, un tableau ou encore un détail quelconque, permettant de déclencher telle la madeleine de Proust, un souvenir, et de gloser sur plusieurs pages, en véritable critique d'art.

Nous avons l'impression que l'auteur cherche par cette exhibition du savoir en matière d'art à sublimer la frustration de ses premières lectures d'œuvres d'auteurs français. Comme il l'a expliqué, sa rencontre avec les grandes œuvres littéraires n'a pas été facile du premier abord :

---

<sup>521</sup> MEDDEB Abdelwahab, « D'orient et d'occident », in *Cahier d'études maghrébines, Maghreb et modernité*, n°1, Cologne, 1989, p. 12.

« Quand j'avais vingt ans et que je vivais à Tunis, explique t-il, j'avais commencé par lire Proust. A sa lecture, j'étais frustré de ne pas goûter les références, les images, les analyses, les descriptions, les analogies que suggère l'auteur de la Recherche à travers sa culture picturale, musicale, architecturale... »<sup>522</sup>

Cette "frustration" a déclenché une véritable soif de savoir, une envie de connaître et de se familiariser avec les arcanes de l'art occidental. Il importe de souligner que, cet investissement dans l'apprentissage de l'art a été déterminant dans la vocation littéraire de Meddeb. C'est en allant à la recherche de l'art qu'il a retrouvé ou du moins aménager sa voie dans l'écriture. Comme il le dit lui-même :

« J'étais déjà porteur d'un projet d'écriture. Je savais qu'il fallait que je cultive le désert pictural que je portais si je voulais concrétiser mon projet littéraire. Dans cet esprit, j'ai sillonné les villes européennes et j'ai visité avec passion leurs musées tout en entamant des études d'histoire de l'art et d'archéologie à la Sorbonne... »<sup>523</sup>.

Donc, le lecteur ne s'étonnera pas des connaissances érudites du narrateur en matière d'art dans les récits Meddeb. L'œuvre de Meddeb apparaît comme un compte rendu de ces parcours, - physiques et mentaux - où l'auteur exhibe fièrement ce savoir acquis par un dur labeur. L'omniprésence de ce savoir dans les romans a peut-être - inconsciemment - pour objet, de frustrer, à son tour, le lecteur profane en matière d'art. Une manière pour l'auteur de prendre "sa revanche" ! ou plutôt, d'une manière pédagogique, de pousser le lecteur à apprendre ; la lecture de l'œuvre de Meddeb, on le rappelle, n'étant guère une lecture passive nous.

Ainsi en matière d'art, l'on rencontre les grands noms de la peinture (Bacon, Bernini, Bram Van Velde, Cavallini, Delacroix, Giotto, Goya Kandisky, Klee, Malévich, Matisse, Piero di Cosimo, Raphaël, Renoir Rothko), on y trouve aussi de célèbres sculpteurs (Brancusi, Giacometti), de grands musiciens (Berio,

---

<sup>522</sup> MEDDEB Abdelwahab, "Je suis en retrait tout court", cité par EL ALAMI, *Métalangage et philologie extatique (Essai sur Abdelwahab Meddeb)*, op. cit., p. 83.

<sup>523</sup> MEDDEB Abdelwahab, *id.*

Monteverdi, Schuman, Stravinsky, Um Kalthûm), ainsi que des architectes (Bramante, Sinan, Viollet-le-Duc).

Les monuments et sites historiques ne sont pas en reste, car d'un livre à l'autre, les basiliques, les grandes mosquées, et les musées apparaissent régulièrement dans les commentaires du narrateur. Nous pouvons citer quelques monuments parmi les plus connus des cathédrales, basiliques, mosquées : Al-Azhar, Basilique Saint-Pierre, Cathédrale de Bâle, Église Santa Maria de la Blanca, Kaba, Mosquée de Canton, Mosquée de Cordou, Mosquée de vendredi (Ispahan), Saint-Jean-Baptiste de Belleville, Selimya d'Edirne, sans oublier la Zitouna, la mosquée symbole de la ville natal du narrateur.

Quant aux musées et autres types de monuments, nous relevons entre autres l'Alhambra, l'Arc de Triomphe, le Louvre, la Tour Eiffel, Sainte-Sophie, parmi tant d'autres.

Ces énumérations, qui sont loin d'être exhaustives (tel n'est pas le but), sont néanmoins un bel échantillon de l'errance dans les arts à laquelle se livre le narrateur : nous avons noté quelques noms des peintres et musiciens, quelques monuments, principalement des mosquées et églises réparties dans trois continents : Afrique, Asie, Europe. Ceci nous permet de faire quelques constats qui vont dans le sens de la poétique de l'hétérogène.

S'agissant des peintres, nous remarquons une grande présence des artistes italiens ; ce qui permet de confirmer notre idée émise précédemment selon laquelle ; l'Italie représente la "patrie culturelle" pour Meddeb. Donc, il s'est beaucoup imprégné de l'art et des paysages italiens.

Concernant les monuments, le narrateur parle beaucoup de mosquées, d'églises et de cathédrales, non pas tellement en tant que lieu de culte, mais plus du point de vue de l'architecture. Que ce soit la mosquée de Cordoue transformée en cathédrale ou la mosquée Zitouna, il décrit avec un langage savant la construction et le décor de ces lieux. En parlant des mosquées sans évoquer des scènes de prière, en insistant sur le volet architectural de ces lieux, en faisant le rapprochement entre les plans de construction des cathédrales et ceux des mosquées, le narrateur ne cherche-t-il pas à rappeler aux musulmans l'importance artistique de ces monuments qui sont réduits de nos jours, au strict

statut de lieu de culte, d'autant plus que contrairement aux églises et synagogues, l'entrée des mosquées est interdite aux non musulmans ? Ainsi, à la fin de son parcours dans *Phantasia*, le narrateur "ouvre" la mosquée à l'œil du lecteur, en particulier le lecteur non musulman qui ne pourra pas admirer l'intérieur de la mosquée :

« Dans une rue étroite, je pousse une modeste porte aux piédroits antiques. Comme elle ne propose aucun indice suggestif, seuls les initiés savent qu'elle mène à l'intérieur de la Zitouna. C'est par elle que l'imam pénètre. Après un vestibule où donnent la pièce d'eau et l'alcôve, la salle hypostyle apparaît, comme une vision, vaste et imposante. »<sup>524</sup>

Il est symbolique que le narrateur entre par la porte réservée habituellement à l'imam, et donne ainsi une description au détail près de l'intérieur de cette mosquée.

Si la mosquée est, selon la tradition islamique, "la maison de Dieu", Meddeb veut montrer qu'elle est avant tout une œuvre d'homme, qui perpétue en quelque sorte un autre acte d'Abraham qu'on ne rappelle pas souvent. Abraham est connu pour son geste de soumission vis à vis de Dieu, qui a été illustré par sa disposition à vouloir sacrifier son fils. Il convient de rappeler aussi qu'Abraham a été le premier "bâtitteur". La tradition musulmane rapporte qu'il a édifié de ses propres mains la Ka'ba originelle, en cela, il a été le premier à avoir élevé un édifice pour le culte de Dieu. Dans *Aya dans les villes*, le narrateur ne manque pas de rappeler que : « La caaba est le premier temple de l'homme. Ce contact avec l'origine restaure mon être et me remet dans me commencement. »<sup>525</sup> Par cette construction, on peut dire qu'Abraham a ouvert la voie à l'un des points forts de la future architecture islamique. Donc la Kaaba qui est le premier lieu saint de l'islam, est aussi la première œuvre architecturale, de l'islam, puisqu'elle préfigure les futures mosquées dont Meddeb mentionne dans ses récits, quelques unes des plus célèbres. On le sait, la mosquée reste un des points culminants de l'architecture islamique.

<sup>524</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 168.

<sup>525</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 77.

D'autre part, la focalisation sur le côté 'artistique' des mosquées, est aussi une manière de rappeler la fonction de lieu de savoir qu'avaient les mosquées, et qui a presque disparu de nos jours dans les pays musulmans où le seul enseignement dispensé demeure la théologie islamique. Donc, les mosquées, tout comme les églises, sont aux yeux du narrateur, plus que de simples lieux de culte, des véritables chefs-d'œuvre architecturaux.

La fréquence de la mosquée Zitouna, peut aussi être vue comme une manière de dire que le pays natal du narrateur a aussi sa contribution à amener dans le patrimoine architectural mondial.

Enfin, fidèle à sa préoccupation de l'hétérogène, Meddeb n'a pas parlé que des arts et artistes occidentaux et musulmans, en bon admirateur et connaisseur de l'art, il évoque dans son œuvre ce que les ethnographes appellent – non sans quelque péjoration - « arts premiers », mais qui restent aux yeux universalistes du narrateur de l'œuvre de Meddeb, des arts différents certes, mais des arts à part entière, faisant partie intégrante du patrimoine universel de l'humanité. Dans *Phantasia*, le narrateur consacre plusieurs pages à la description d'objets d'art tels les masques, les sculptures ou autres statuettes, provenant de différents pays, et que nous avons pu constater dans le tableau ci-dessous :

Maques, Sculptures, Statuettes
<i>Phantasia</i>
Bouddha, visages de grès Khmers (Cambodge), (p. 123)
Figures Mbembé (Nigeria), (p. 124)
Effigie Ashanti (Ghana), (p. 125)
Masques Oni (Nigeria), (p. 124)
Statues, Nkisi Kondé, Vili (Congo), (p. 125)
Statues de magie Songye (R.D.C, ex-Zaïre), (p. 126)

Dans son discours, le narrateur ne se contente pas de commentaire de surface, mais aborde ces arts avec passion et érudition sur près de six pages (pp. 122-127). Pour montrer le caractère universel de l'art, Meddeb souligne l'analogie entre ces objets d'arts et certains tableaux ou sculptures des artistes occidentaux. Ainsi voit-il un rapprochement entre la figure Mbembé du Nigeria avec les chétifs de Giacometti. Dans une statue de magie Songye du Zaïre, il reconnaît l'autoportrait d'Artaud (*Phantasia*, p. 126). Ou encore il note une filiation entre les têtes circulaires de Klee et une certaine effigie Ashanti du Ghana :

« Je prêterai ma main au feu, dit-il, si certaines têtes circulaires de Klee, aux yeux asymétriques et en damier polychrome, n'étaient pas le fruit d'un séjour cérébral acclimaté aux latitudes qui ont vu naître l'esquisse de ces ex-voto au visage rond »<sup>526</sup>

Ce commentaire du narrateur met en exergue l'universalité de la création artistique ; tous les arts se valent au-delà des frontières et autres barrières instituées par les hommes. « ...voilà qui prouve que l'esprit est insaisissable en ses incarnations, hors des prétendus privilèges géographiques ou ethniques » souligne le narrateur de *Phantasia* à la page 123 du roman.

Donc cette errance dans les arts, permet de conforter le narrateur dans son ambition et sa foi en l'universel qui constitue l'humanité. Le narrateur résume son idée sur l'universalité dans les arts dans cette phrase :

« [...] tandis que je viens de rentrer dans un bistro pour pisser et me réchauffer, après une promenade qui m'a fait aboutir au nœud cosmopolite dans lequel mon œil arabe aura reconnu l'esthétique africaine dans une statue sculptée par un exilé roumain (Brancusi), dans le prolongement d'un vieux mythe grec, pour sublimer une nubile russe, précocement défunte, au bout d'une parcelle enclose en un Paris effervescent. »<sup>527</sup>

Les arts peuvent permettre de reconstituer l'histoire de l'humanité. Le narrateur de l'œuvre de Meddeb, invite le lecteur à une véritable errance dans les arts qui

<sup>526</sup> MEDDEB Abdelwahab, *i Phantasia, op. cit.*, p. 125.

<sup>527</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 130.



permet de retracer la géographie physique et mentale de cet homme de voyage féru de culture.

### **Les poètes passeurs**

Parmi les définitions du mot passeur données dans le Petit Larousse, nous retenons celles-ci :

1- « une personne qui conduit un bac ou un bateau pour traverser un cours d'eau ».

2- « personne qui fait traverser une frontière à des personnes ou à des marchandises taxées, prohibées ».

Ces définitions nous intéressent car l'action de traverser, comporte une connotation qui se rapproche de l'acception meddébienne du terme passeur à laquelle nous-nous référons. Le terme passeur sous la plume de Meddeb désigne les écrivains et penseurs qui ont établi un pont entre la culture européenne (occidentale). Meddeb s'intéresse principalement aux écrivains et philosophes, mais le terme s'applique de manière générale aux architectes, peintres, sculpteurs, etc.

Les noms qui reviennent souvent sous cette appellation sont ceux de Goethe, Lull, Nietzsche, Rilke, sans oublier Dante évidemment.

Pour ce qui est des passeurs occidentaux, Meddeb s'attache à quelques figures de la pensée et de la littérature occidentale qui ont été fascinées et influencées dans leur œuvre par la culture arabo-musulmane. Il ne s'agit pas de l'Orient imaginaire et mythique des romantiques, moins encore de l'Orient fantasmé, stéréotypé avec ses innombrables palais remplis des harems, cher à certains orientalistes. Il est question de l'Orient, dont l'imaginaire, la littérature, la poésie, l'architecture, ont marqué et nourri un certain nombre d'écrivains et artistes occidentaux qui ont su apprécier les choses à leur juste valeur. Donc, il s'agit plus d'un lieu d'échange, que d'un simple espace figé où l'on assouvit ses fantasmes.

Ainsi Meddeb s'intéresse de près à ces philosophes et écrivains dont certaines œuvres ont été inspirées par cet espace, ou du moins comportent des intertextualités. Ces écrivains sont sans cesse cités dans l'œuvre de Meddeb. Nous évoquerons le cas de Rilke, Dante, l'intertextualité avec Dante ayant été soulignée au fur à mesure dans les différentes parties de ce travail.

Cela dit, en consultant la biographie de ces écrivains, nous relevons qu'ils ont tous eu une existence marquée par l'errance - souvent au sens littéral du terme -; l'errance physique entraînant l'errance mentale. Si ces écrivains ont été des "passeurs", s'ils ont établi des ponts - culturels -, c'est que dans leur existence réelle, ils ont franchi tant des frontières. Nous pouvons citer Ramon Lull (1235-1315). Ce philosophe catalan du moyen âge arabe, a sans doute subi l'influence de la culture arabo-musulmane à travers la toute proche Andalousie, aidé en cela par sa connaissance la langue arabe dans laquelle il a écrit des ouvrages philosophiques. C'est un des rares philosophes occidentaux à l'avoir fait à cette époque-là. Au-delà de sa connaissance de la langue arabe, il faut surtout noter le fait qu'il s'adresse aux arabes, avec qui il souhaite partager le savoir. Donc, la présence de son nom dans les écrits de Meddeb n'est pas fortuite.

De Nietzsche (1844-1900), on lit dans sa biographie qu'il a mené une "existence errante". Mais pour rappeler son rôle de passeur, nous signalons simplement qu'il est l'auteur de *Ainsi parlait Zarathoustra*, dont la référence à la Perse et à l'Orient est explicite.

Chez Goethe (1749-1832) aussi on note des références à l'Orient dans ses écrits symboliques (tel la nouvelle *Le serpent vert*), mais surtout le *Divan* (dont le titre même reprend intentionnellement le mot persan *divan*) dans lequel il évoque entre autre une certaine poésie de l'entre-deux, proche de Meddeb :

« Celui qui se connaît lui-même et les autres  
Reconnaîtra ceci :  
L'Orient et l'Occident  
ne peuvent plus être séparés.

Entre ces deux mondes avec esprit  
Se bercer, je le veux bien ;

Donc aussi entre l'Est et l'Ouest.  
Se mouvoir puisse cela profiter. »<sup>528</sup>

Rilke (1875-1926) est de tous les poètes que cite Meddeb, celui qui symbolise le plus l'image du poète errant ; un poète dont l'œuvre et la vie sont bâties autour de l'errance. Que des frontières il a traversées, que des territoires, des villes il a visités. Ses pérégrinations constituent un des thèmes majeurs de son œuvre. Olympia Alberti, qui a intitulé à juste titre son livre sur Rilke : *Rilke. Sans domicile fixe* écrivait à propos de ses passages dans les villes : « Les villes n'étaient pour lui que des lieux de traversées et d'errance, parfois de vestiges ou d'illumination »<sup>529</sup>. En cela, Rilke ressemble beaucoup au personnage des romans de Meddeb dont le principal mobile est le voyage, la pérégrination. Tout comme le personnage de Meddeb, Rilke rend sans cesse compte dans ses écrits, de ce qu'il a vu durant son errance, et ce, avec un œil d'esthète, d'homme cultivé, toujours comme le personnage de Meddeb. D'ailleurs le narrateur de *Phantasia*, en bon connaisseur de l'architecture, parle de Rilke dans *Phantasia* (pp. 97-98) quand il évoque les changements architecturaux intervenus à la mosquée de Cordoue suite à sa transformation en Cathédrale. Le narrateur rappelle "l'indignation de Rilke" par rapport à cet acte maladroit, du point de vue de l'architecture :

« Qui ne partagerait l'indignation de Rilke face à cet attentat ? L'on est comme poignardé dans le dos quand les formes gothiques, tardives et provinciales, brisent la danse précaire des colonnes. Comme si l'on avait planté aux cœurs d'une palmeraie deux rangés de hauts châtaigniers assez près pour que leurs frondaisons, à leurs cimes se rejoignent [...] Ces églises, entortillées à l'intérieur, on aimerait les arracher, avec Rilke, à coup de peigne comme autant de nœuds d'une belle chevelure. »<sup>530</sup>

Preuve que Rilke a une connaissance de l'architecture islamique. En effet, ce grand admirateur et passionné des arts (il a été secrétaire de Rodin) ne pouvait

<sup>528</sup> GOETHE, *Le divan*, préface et note de Claude David, traduction d'Henri Lichtenberger, Paris, Gallimard, 1984, p. 199.

<sup>529</sup> OLYMPIA Alberti, *Rilke. S.D.F.*, Paris, Christian Poirot 2000, p. 18.

<sup>530</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 97.

passer dans un lieu sans se délecter du spectacle qu'offre l'art sous toutes ses formes. C'est dire aussi que Rilke, dans ses multiples pérégrinations, en plus des villes européennes, a visité aussi l'Andalousie, l'Afrique du Nord. Ainsi, dans une lettre adressée à sa compagne Clara, après son voyage à Kairouan (ancienne Capitale de l'Ifriqiya, qui a notamment une grande mosquée qui compte parmi les chefs-d'œuvre de l'Art islamique) – en Tunisie, patrie de Meddeb -, évoquant l'islam, il parle d'une « merveilleuse impression produite par la simplicité de cette religion. [...] Le prophète est ici comme hier et la ville est à lui tel un royaume»<sup>531</sup>

Pour rappeler l'épisode de la Cathédrale de Cordoue dont Meddeb parle dans son roman, nous retenons ce passage d'une lettre écrite à Ronda le 17 décembre 1912, et destinée à la Princesse de Tour et Taxis :

« [...] depuis Cordoue, je suis d'un antichristianisme presque frénétique. Je lis le Coran, il y a un passage où la voix que j'entends est telle que tout entier, je m'y sens chez moi comme le vent dans l'orgue, [...] Et pendant ce temps, les protestants et les chrétiens de l'Amérique continuent de faire leur tisane vieille de 2000ans [...] Tel un torrent dans la montagne [Mahomet] fait brèche vers Dieu unique avec lequel on peut parler tous les matins magnifiquement sans recourir au téléphone "Christ" dans lequel on ne cesse de s'écrier tous les matins "Allô ? Y a-t-il quelqu'un à l'appareil ?" sans jamais recevoir de réponse. »<sup>532</sup>

Au-delà du ton provocateur, nous percevons surtout les mots de quelqu'un qui a des connaissances sur la culture musulmane.

Enfin Rilke ressemble au personnage de Meddeb, du fait de sa fascination par les villes, et surtout par Paris qui semble être la ville qui lui a laissé le plus d'impressions.

Voilà quelques figures de ces passeurs qui comme nous l'avons souligné sont hautement symboliques de ce concept de l'entre-deux cher à Meddeb.

---

<sup>531</sup> JACOTTET Philippe, *Rilke par lui-même*, trad., Paris, Seuil, 1970, p. 53.

<sup>532</sup> Cité par Jacques LEGRAND, in *Lettres à une compagne de voyage*, Paris, La quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 1995, p. 26.

## Conclusion de la deuxième partie

Au vu de ces différentes sortes d'errance, nous pouvons dire que Meddeb crée un genre hybride, qui s'apparente à une sorte de relation de voyages, où les notes prises ne sont pas une accumulation de remarques naïves et subjectives, mais au contraire, elles sont le fruit d'un travail de mémoire savant, méticuleux, faisant, sans cesse, appel aux connaissances acquises. Il ne s'agit pas de voyages d'agrément balisés par les clichés des agences touristiques, source de repos, de désœuvrement, c'est un voyage d'échange, d'enrichissement, culturel s'entend, un voyage de quête ; quête de soi à travers les autres. Cela permet aussi de voir autrement monde et les choses. Il faut noter que ce voyageur infatigable qu'est notre narrateur, ne parle pas de plages, des hôtels luxueux et autres artifices des clubs de tourisme, quand il parle par exemple de sa ville natale, Tunis, de Tanger ou du Caire etc., qui sont des villes réputées pour leurs plages dans les prospectus des agences de voyage. C'est aussi une façon de relativiser l'image à sens unique véhiculée par le tourisme. Il y a bien souvent beaucoup plus de choses intéressantes à découvrir dans certains lieux.

Pour ce faire, il faut au préalable que l'errance physique soit précédée d'une errance mentale, une errance dans le savoir et la culture. Car sans son savoir "encyclopédique", le narrateur de l'œuvre de Meddeb n'aurait pas pu reconnaître et admirer tout ce qu'il a rencontré dans ses pérégrinations.

L'obsession de l'errance qui habite le narrateur, n'est qu'une postulation de la poétique de l'hétérogène, de la diversalité, pour employer le mot de Glissant. De ce fait, il nous sera permis de convoquer cette phrase que Jürgen Siess a écrite à propos des voyages dans l'œuvre de Rilke, ce poète errant qui ressemble tant au personnage héros de l'œuvre de Meddeb :

« Dans ce parcours, le lecteur traversera avec Rilke les villes, les contrées et les paysages, il contempera des œuvres d'art, créées en Allemagne, en Russie, en France... En se situant au carrefour des pays, des langues, et des arts, il

restera fidèle à la leçon d'un poète qui s'est voulu un médiateur entre les cultures et les arts »<sup>533</sup>

Nous avons ainsi affaire à une écriture originale, servant à exprimer la « poétique de la mêlée » chère à Meddeb.

---

<sup>533</sup> SIESS Jürgen, *Rilke: images de la ville, Figures de l'artiste*, Paris, Éditions Champion, 2000, p.19.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**DE L'ISLAM ET DU SOUFISME**  
**COMME VECTEURS DE L'ERRANCE**

La tradition glorifie l'étranger, elle lui attribue le rôle révivificateur.

Interrogé sur les expatriés, le Prophète dit : « Ce sont eux qui revitaliseront ce qu'on a laissé dépérir dans ma tradition. » Il dit encore : « l'islam a commencé étranger, il finira étranger comme il a commencé. Bénis soient les étrangers. » Paroles fameuses et mélancoliques qui, dans l'éloge du déplacement, accordent à l'exilé les actes d'abnégation le vouant à la recherche, à la réforme, à la résistance.

(MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, p. 30)

Ces livres fondent tout autre chose qu'une certitude massive, dogmatique ou totalitaire (hormis l'usage religieux qu'on en fera) : ce sont des livres d'errance, par-delà les recherches ou les triomphes de l'enracinement que le mouvement de l'histoire exige. Certains de ces livres sont consacrés à la suprême errance, ainsi le Livre des morts égyptien.

Cela même qui a pour fonction de consacrer la communauté intransigeante, transige donc déjà, nuançant le triomphe communautaire dans des errances révélatrices »

(Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation*, p. 28)



## L'errance dans l'islam

Sois exilé parmi les exilés.  
[...] L'islam est né dans l'exil, il finira en exil.  
*Phantasia*, p. 56.

### Pourquoi l'islam et pourquoi l'errance dans l'islam ?

Quand on aborde l'œuvre de Meddeb, il est difficile de passer à côté de la question de l'islam dans le monde moderne. L'actualité - avec son lot de faits divers en rapport avec l'islam - aidant, cette problématique mérite de plus en plus d'être abordée. Or, il se trouve, que dès ses premiers écrits, qu'ils soient romanesques (*Talismano*, *Phantasia*) ou théoriques, Meddeb, a essayé de mettre en avant une certaine déconstruction de l'islam, dans le souci de réaliser l'expérience de la « modernité archaïque » avec la trace islamique. Il est donc question de la cohabitation de la culture arabo-musulmane avec les autres cultures, en l'occurrence la culture occidentale avec laquelle Meddeb préconise de cultiver le rapprochement et l'enrichissement mutuel, comme cela a pu se produire par le passé. N'est-il pas lui-même l'exemple symbolique de ce ferment hétérogène issu de ces deux cultures ; ce qu'il nomme à juste titre sa « double généalogie », qui se trouve illustrée en littérature, par les deux figures tutélaires d'Ibn 'Arabi et de Dante, représentant respectivement, le pôle islamique et le pôle occidental.

La relecture de l'islam occupe une place plus importante encore dans les œuvres théoriques (qui, souvent, complètent et approfondissent les thèmes abordés dans les romans et les poèmes) essais, articles, entretiens, (*La maladie de l'islam*, *Face à l'islam*, *Culture d'islam...*) où on sent presque l'obsession de Meddeb qui cherche à donner une autre image de l'islam. Répondant à une question relative à la place de l'islam dans son œuvre, Meddeb dit dans une interview :

« Mes interventions théoriques sont toutes centrées sur la relecture de l'héritage et de la culture de l'islam classique que je tâche de confronter avec

le croisement des cultures qui caractérise notre époque. Il s'agit pour moi de constituer un lieu de parole viable. »<sup>534</sup>

Bien entendu, cette trace islamique apparaît aussi dans les œuvres de fiction, notamment par le biais du soufisme. C'est ce qui explique notre choix de nous plonger dans cette religion afin de mieux comprendre le sens profond de nombreux passages dans les écrits de Meddeb. Se référant au grand mystique persan Hallâj, le personnage narrateur de *Talismano*, avertit le narrataire du roman en ces termes : « [...] l'écriture demeure symbole autant que signe. Et vous rappellerai-je le dit de Mansûr ? *Qui ne saisit pas notre allusion, ne comprend pas notre expression.* »<sup>535</sup> Il en va de même d'après nous, des "allusions" relatives à l'islam et au soufisme ; ce qui justifie à nos yeux la place accordée à la religion musulmane et son courant mystique le plus connu. Cette apostrophe de l'allocutaire par le personnage-narrateur, reste peu compréhensible, si le lecteur n'a pas connaissance de la référence afférente, et constitue de ce fait une sorte de mise en abyme. En effet, le nommé Mansûr dont il est question, n'est autre qu'Hallâj, dont le nom complet est *Abû l-Mughîth al-Husayn ibn Mansûr al-Hallâj*, mais qui est connu par son surnom Hallâj. Or, le lecteur qui ne connaît pas le nom d'Hallâj, aura du mal à comprendre que Meddeb parle du mystique persan, cite une de ses phrases<sup>536</sup>, et qu'il fait donc référence au soufisme. Cette utilisation d'une des composantes peu connues, du nom du mystique musulman, fait partie de des tactiques de Meddeb consistant à mettre en difficulté le lecteur.

Ainsi, nous allons voir quelles résonances peut avoir l'errance dans l'islam et par voie de conséquence le rapport et les implications de ces résonances dans la poétique meddebienne.

### **Pourquoi l'errance dans l'islam ?**

---

<sup>534</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Un exil intérieur », *Le Matin du Sahara Magazine*, Casablanca, 1-8 février 1987, p. 3.

<sup>535</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 215.

<sup>536</sup> HALLÂJ, *Le livre de la parole*, textes traduits de l'arabe par Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Paris, Éditions du Rocher, 1996, p. 60.

Cette région d'Arabie qui a vu naître l'islam étant désertique, le nomadisme fait partie intégrante de la vie des ses habitants. Les déplacements de campements, les transhumances des bergers, les caravanes des commerçants partant très loin pour écouler leurs produits et en ramener d'autres, toutes ces activités font appel à l'errance. D'ailleurs, Mahomet, "l'inventeur" de la religion musulmane, a été un caravanier, une activité qui va avoir de l'influence sur son sacerdoce. De même qu'il a accompli cette geste fondatrice de l'islam ; l'hégire, qui est cette errance du prophète Mahomet et de ses compagnons dont la date a été adoptée comme point de départ du calendrier musulman.

Nous avons noté que les mythes fondateurs de cette religion ont beaucoup à voir avec l'errance, c'est pourquoi nous avons entrepris notre exploration de cette religion sous l'angle de l'errance ; ce qui n'est pas sans lien avec l'interculturel, d'où, le recouplement avec l'œuvre de Meddeb.

### **L'errance originelle**

D'emblée, nous tenons à rappeler que le terme errance tel que nous l'avons défini au début de notre travail (exil, pèlerinages, voyage...) a un sens différent du sens négatif qu'il a dans les textes religieux, en particulier dans le Coran où il désigne généralement le chemin opposé à celui tracé par Dieu. Ainsi, dans le Coran, l'errance est l'opposé de « guidance » comme le confirment les versets suivants :

« Ce sont ceux qui achètent l'errance contre la guidance, le châtement contre le pardon. Quelle endurance au feu ! »<sup>537</sup>.

« Ne t'a-t-il pas trouvé orphelin ? Il te sauva  
Trouvé dans l'errance ? Il te guida. »<sup>538</sup>

« C'est Lui qui a envoyé Son Envoyé avec la guidance et la religion du Vrai, pour faire prévaloir celui-ci sur la religion en entier. »<sup>539</sup>

---

<sup>537</sup> *Le Coran, op., cit.*, II, 175, p. 49.

<sup>538</sup> *Le Coran, ibid.*, XCIII, 6-7, p. 684.

<sup>539</sup> *Le Coran, ibid.*, IX, 33, p. 202.

Nous voyons bien à travers ces versets, le sens dépréciatif qu'a le mot errance dans l'acception coranique. Il convient de lever cette ambiguïté sémantique afin d'éviter les éventuelles confusions ou contradictions qui pourraient apparaître.

Cette précaution d'usage prise, nous relevons qu'à l'instar des écrits de Meddeb, un des thèmes les plus récurrents dans le récit coranique concerne l'exil, le voyage, le déplacements, bref, tout ce que nous désignons par le terme errance. L'essentiel du récit coranique est centré autour de ce nœud. Il est vrai que la notion de déplacement et de voyage, est une constante dans cette région aride. Ainsi, il nous paraît guère étonnant que le texte fondateur de la religion musulmane regorge des références à cette activité, pour ne pas paraître en décalage avec les réalités et l'imaginaire des gens à qui il s'adresse en premier, un peu d'ailleurs, à l'image des légendaires poèmes arabes qui chantent les voyages, disent la nostalgie des vieux campements, tels les célèbres *mu'allaqat*. Puisqu'il s'adresse aux hommes, le Coran, va aussi leur parler dans leur langage, donc, que ce soit au sens propre ou à l'aide des paraboles, ce langage, va faire références aux pratiques culturelles de ces hommes. Par là, nous voulons dire, avant de commencer, que même sans entrer dans les analyses spécifiques, on peut établir un rapport entre les multiples occurrences du mot errance dans le récit coranique et le contexte géographique et culturel largement dominé par le nomadisme. C'est ainsi que l'exil va être un élément fondateur de l'islam, avec l'hégire (exode du prophète et de ses compagnons) qui deviendra un symbole fort dans la construction et la consolidation de la nouvelle religion. Cet exode trouve des échos antérieurs dans le récit coranique. Meddeb, va jusqu'à consulter la grammaire pour nous éclairer sur l'importance des mots exils, exode.

« Lorsque je consulte l'entrée *h.j.r.*, écrit-il, verbes et substantifs se succèdent pour dire le départ, la rupture, l'abandon, le délaissement. L'on voyage et se sépare des siens ; l'on émigre en quittant sa tribu, délaissant le désert et le mode de vie nomade pour s'établir en ville. [...] 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. »<sup>540</sup>

Cet éclaircissement exégétique extrait de *L'autre exil occidental*, nous montre combien la notion d'exil est ancrée dans le vécu arabo-musulman, du moins dans le contexte des débuts de la religion musulmane. Dans cette d'errance, on ne s'étonnera pas que le récit coranique foisonne de rappels sur l'exil et l'exode, depuis le premier des prophètes, Adam jusqu'au dernier, d'entre eux, Mahomet. Plus qu'un simple rappel, l'exode devient une recommandation, un devoir en référence à l'exode fondateur du prophète et de ses compagnons, qui rappelle les exodes des prophètes précédents.

Ainsi, les substantifs exode, expatriation reviennent sans cesse dans le Coran sous forme verbale ou nominale. Dans maints passages, le Coran cite en exemple ceux qui émigrèrent, fait leur louange, et nous apprend que le paradis leur est promis. On peut citer à titre d'exemple ces versets :

« Quant à ceux qui firent exode, furent évincés de leurs demeures, souffrirent sur Mon chemin... »<sup>541</sup>

« Mais ceux qui croient ; ont fait exode ; s'efforcent de leurs biens et de leurs personnes sur le chemin de Dieu, s'élèvent plus haut en degré auprès de Dieu. Ce seront eux les glorifiés »<sup>542</sup>.

« Ceux qui firent exode pour la Cause de Dieu après avoir subi l'iniquité, Nous leur affecterons beau site dans le monde, et plus grand encore sera le salaire de la vie dernière. »<sup>543</sup>

Dans d'autres passages, le Coran va jusqu'à se désolidariser de ceux qui ne pratiquent pas l'exode sur le chemin de Dieu :

« Ceux qui croient, ont fait exode, ont fait un effort de leurs bien et de leurs personne sur le chemin de Dieu ; ceux qui leur ont procuré asile et protection ; ceux-là peuvent se prendre pour protecteurs mutuellement. Ceux qui croient

<sup>540</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, op. cit., p. 30.

<sup>541</sup> *Le Coran, ibid.*, III, 198, p. 91.

<sup>542</sup> *Le Coran, ibid.*, IX, 20, p. 200.

<sup>543</sup> *Le Coran, ibid.*, XVI, 41, p. 282.

mais sans avoir fait exode, vous ne leur devez pas protection tant qu'ils n'auront pas fait exode. »<sup>544</sup>

« Ceux qui se sont convertis tardivement, mais auront fait exode, font effort avec vous, ceux-là sont des vôtres. »<sup>545</sup>

Ces références à l'exode reviennent sans cesse comme des anaphores pour rappeler le caractère "errant" de la geste islamique. Au-delà du simple geste de protection et de survie, comme ce fut le cas du Prophète et de ses compagnons au début de l'islam, l'exode devient une injonction religieuse, servant à affermir la religion naissante, à la répandre et la revivifier par la suite. Nous abordons ces points pour montrer combien tout ce qui touche au voyage, à l'exil, au-delà des préoccupations inhérentes aux simples activités humaines, a une importance capitale dans l'essence même de l'islam. Nous allons voir à travers l'exemple de certains prophètes dans le Coran, comment ces derniers, de par leur sacerdoce, participent de l'errance.

### Les prophètes errants

Avant de commencer, est-il nécessaire de signaler la nuance qu'établit l'islam entre le « simple » prophète et le prophète messenger, porteur de la parole du Livre de Dieu comme Moïse, Jésus ou Mahomet. En effet, comme l'explique Jean-Patrick Guillaume :

« La théologie musulmane distingue soigneusement le prophète « mineur » (nabi) dont le ministère consiste à exhorter son peuple à l'adoration du Dieu unique, donc le prophète chargé par Dieu d'appeler son peuple au monothéisme, et le prophète majeur ou « envoyé » (*rassûl*), qui, lui, est chargé d'apporter une nouvelle Loi consignée dans un livre saint révélé et valable pour l'ensemble de l'humanité. »<sup>546</sup>

---

<sup>544</sup> *Le Coran, ibid.*, VIII, 72, p. 196.

<sup>545</sup> *Le Coran, ibid.*, IX, 2, p. 73.

<sup>546</sup> GUILLAUME Jean-Patrick, « le texte sous le texte : les sources du Livre de l'Échelle et le thème du *mi'râj* dans l'imaginaire islamique », in *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, traduction de Gisèle Besson et Michel Brossard-Dandré, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 40.

Ces détails notés, nous commençons en disant que les prophètes, en particulier les messagers, ayant pour vocation la transmission du message divin, ont de facto une activité intimement liée au déplacement. Voyager pour fuir la persécution, voyager pour répandre la bonne parole, pour sensibiliser, mais aussi voyager pour faire la guerre, pour conquérir des territoires etc. Ces prophètes ont souvent été confrontés à l'hostilité des leurs choqués par le nouveau message qui remet en cause les pratiques culturelles et sociales en vigueur, et bien souvent il leur a fallu quitter ou du moins s'éloigner pendant un temps de leurs familles et de leurs biens. C'est ainsi que les principales figures prophétiques de l'islam, dont l'histoire recoupe par bien des points celle de la Bible (hormis Mahomet) ont d'une manière ou d'une autre eu à subir l'errance. On pourrait même dire que la cosmogonie islamique elle-même est fondée sur "l'exil" si on se réfère au récit coranique relatif à la création de l'humanité. Ainsi, nous avons jugé utile de convoquer quelques prophètes dont la vie et le sacerdoce illustrent cette "errance ontologique".

### **Adam, l'errant originel**

En remontant à l'origine de l'humanité telle que relatée dans le Coran, on peut dire que *l'homo islamicus* est habité par une "errance originelle" puisque dans le Coran (tout comme dans la Bible d'ailleurs) Adam et Eve ont été "chassés" du paradis pour avoir désobéi à Dieu en ayant mangé le fruit défendu. Cet épisode est rapporté dans les versets suivants :

« Et nous dîmes à Adam : "Habitez ton épouse et toi le Jardin. Mangez de ses fruits sans contrainte, de partout où vous voudrez. Mais de cet arbre n'approchez, sans quoi vous seriez tous deux des iniques entre tous. C'est juste sur quoi Satan les fit trébucher : il les fit sortir donc de là où ils étaient." Nous leur dîmes "Descendez sur la terre établissement et jouissance pour un tapis". »<sup>547</sup>

Adam et Eve ont donc été exilés du paradis vers la terre. Mais si on y regarde de près, on peut avancer que cet exil est logique, essentiel (dans le sens

---

<sup>547</sup> *Le Coran, ibid.*, II, 35-38, p. 30.

existentialiste du terme), en tout cas nécessaire pour la descendance d'Adam et Eve. Le paradis est comme nous l'avons souligné (Cf. partie sur l'arbre, p. 101) un lieu pur où aucune "souillure" (tel le sperme) n'est admise. Il aurait fallu que le premier couple humain fût hors de cet espace immaculé afin de pouvoir concevoir des enfants, d'où leur exil du paradis. En ce sens, l'exil est ontologiquement lié à l'être musulman.

Le paradis n'en reste pas moins le lieu originel de l'homme, puisque c'est là qu'Adam et Eve ont été créés. Ainsi, tous les actes du croyant musulman, toutes ses prières consistent à retrouver, à (re)gagner le paradis, autrement dit la résidence originelle d'Adam et Eve. Les faits et gestes de l'homme musulman, ont toujours un rapport avec cette sorte d' "instabilité", cette dynamique voyageuse. A cet effet, A. Khatibi explique que même le rite dans l'islam est bâti sur cette instabilité, il note :

« L'islam est inscrit sur une procession rituelle mobile ; sa carte est céleste. Prenons les rites : ils sont, certes, des repères dans le temps et l'espace, encadrant la vie du croyant et son polygone étoilé selon une double vie et une double mort. C'est le nomadisme qui mesure le temps, non pas le cadre social et ses lois de la fixité : rythme des saisons scandant celui des naissances, des fêtes, des circoncisions, mariages, morts en révolution... »<sup>548</sup>

L'islam renferme donc en son sein ce que nous considérons comme une poétique de l'errance qui induit l'incertitude, l'étrangeté, l'ouverture, ou encore ce que Meddeb nomme « le choc de l'hétérogène ». Evoquant la question de l'étranger et de l'exilé en rapport avec ce mythe fondateur de l'errance, le poète Mahmoud Darwich note :

« Nous sommes tous des étrangers sur cette terres. Depuis son renvoi, Adam est étranger sur cette terre où il a élu domicile d'une façon passagère, en attendant de pouvoir revenir sur son Eden premier. »<sup>549</sup>

Ainsi, à bien observer, l'on remarque que dès l'origine, les germes de l'hétérogène étaient déjà inséminés dans les gènes du mythe fondateur de

---

<sup>548</sup> KHATIBI Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 184.

<sup>549</sup> DARWICH Mahmoud, *La Palestine comme métaphore, entretiens*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 18.



l'islam. Ce qui apparaît en opposition totale avec la supposée « pureté » dont parlent les intégristes islamistes, et qui est, en fait, le dénominateur commun de tous les fascismes.

Ici-bas, comme s'ils étaient suivis par cette errance essentielle, les descendants d'Adam et Eve vont être aux prises avec l'errance "terrestre". Toutes les grandes figures prophétiques, comme nous l'avons dit, vont être confrontées à l'épreuve de l'errance durant leur sacerdoce.

### **Abraham ou l'inauguration de l'errance terrestre**

Abraham a été obligé de quitter ses concitoyens à cause de leurs pratiques animistes et de leurs mœurs pédérastes ; il quitte son pays, qualifié de « pays des incroyants » dans le Coran, pour rejoindre celui de Cham. Il n'est pas le seul à subir l'épreuve de l'exil, car sa femme Agar étrangère à la tribu de son mari, et son fils Ismaël vont quitter leur demeure à cause de l'hostilité des habitants de la cité à leurs égards. A ce propos, Meddeb établit un rapprochement philologique entre le nom même de la mère d'Ismaël, Agar (en arabe *Hâjar*) et l'hégire (en arabe *hijra*). Il écrit :

« [...] la cohérence étend son domaine dès que la servante, l'étrangère, l'exclue, l'exilée, je désigne Agar décline son nom (*Hâjar*) sous l'édicule qui abrite la racine (*h.j.r*) [...]. L'expérience de l'exil est la scène capitale, tel est le message qui diffuse le mythe en conformité avec la distribution du sens dans la langue. La personne qui réussit à lever l'oubli au sein de sa nation reproduit la condition de celui qui en constitue l'origine »<sup>550</sup>.

Par là, Meddeb montre le rapport que la famille d'Abraham dans son ensemble a eu avec l'errance, notamment sa femme Agar. Cet aspect est souvent occulté par la tradition, qui ne retient qu'Abraham et Ismaël et ne glorifie que l'épisode du sacrifice. Or, on voit bien qu'Abraham a aussi été avec sa femme, un exemple de l'errance. De par cet exil, Agar reste (indirectement puisque innommée) liée au pèlerinage musulman. En effet, le troisième pilier de ce pèlerinage à savoir la

---

<sup>550</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental op. cit.*, p. 30.

course rituelle entre les collines de Safa et Marwa<sup>551</sup>, est effectué en souvenir des sept allers et venues d'Agar entre ces deux collines. La tradition rapporte que Agar, exilée dans le désert, n'ayant plus d'eau, monte sur la colline de Safa pour scruter la vallée en vue de repérer un éventuel point d'eau ou une personne pour les secourir elle et son fils Ismaël. N'ayant rien aperçu, elle descend de Safa, traverse la vallée pour atteindre la colline nommée Marwa. De nouveau, elle y monte et scrute la vallée, mais de nouveau, elle ne perçoit ni point d'eau ni quelqu'un venant à son secours. Elle fait ainsi sept fois l'aller-retour entre les deux collines. Épuisée mais point désespérée, arrivée au sommet de Marwa, Dieu lui fait jaillir l'eau, à l'endroit où se trouvent les actuels puits de (l'eau bénite) Zamzam. Ces puits surgis en plein désert vont vite attirer les bédouins qui vont s'installer autour de cet endroit stratégique et former la cité qui deviendra la Mecque. Et c'est là que par la suite, Abraham, aidé de son fils Ismaël, va construire le premier édifice dédié à Dieu, la Kaaba, geste qui va valoir à Abraham le qualificatif de « croyant originel » dans le Coran<sup>552</sup>.

On peut ainsi dire que la Kaaba elle-même est liée à l'errance, puisque son édification est inséparable de l'errance d'Agar. Donc, Abraham, avec sa femme Agar et son fils Ismaël, considéré comme « l'ancêtre des Arabes »<sup>553</sup> est celui qui inaugure véritablement l'errance proprement dite. A ce propos, Meddeb écrit dans son roman *Phantasia* :

« Telle est la loi des ancêtres, fuie par Abraham. Khalil, intime de Dieu. Pareil ordre ne pouvait être brisé que dans le déplacement. Abraham, pasteur, navigue parmi les coupeurs de chemins, vagabonds du désert. Il est animé

---

<sup>551</sup> « Çafa et Marwa font partie des repérages de Dieu. Quiconque visite la Maison en pèlerinage communautaire ou privé, pourra sans faillir tourner de l'un à l'autre. », in *Le Coran, op. cit.*, II, 158, p. 46.

<sup>552</sup> Cf le verset 125 de la sourate IV, précédemment cité.

<sup>553</sup> Cette considération est liée au fait que la lignée de Mahomet descend directement d'Ismaël selon la généalogie officielle du Prophète comme rappelée par Malek Chebel : « voici l'arbre généalogique du Prophète Mohamed tel qu'il est donné par Abou'l-Feda : Abou'l-Qaçim Mohamed était fils d'Abd al-Moultalib, fils de Hachîm, fils d'Abd-Menaf, fils de Qossaï, fils de Kaleb, fils de Morrah, fils de Ka'b, fils de Louweï, fils de Ghaleb, fils de Fakhr ou Qoraïche, fils de Malek, fils de Nadhr, fils de Kenana, fils de Khozeïma, fils de Moudraka, fils d'Ilyâs, fils de Modhar, fils de Nezar, fils de Ma'd, fils d'Adnân lequel est un descendant direct d'Ismaïl, fils d'Abraham. »

in CHEBEL Malek, *Les symboles de l'islam*, Paris Éditions Assouline, 1999, p. 21.

par une volonté qui n'est pas la sienne. Il est actif dans sa passivité à l'Un, auquel il est soumis, en arabe *moslim*. L'islam n'est pas seulement une loi, mais un état qui, se réalisant dans l'exclusion et l'exil, vous octroie la dignité d'être musulman avant la lettre. Comme il en fut d'Abraham. Ou d'Ismaël éconduit avec sa mère, Agar, l'Égyptienne, la servante, à cause de Sara parcimonieuse, jalouse. »<sup>554</sup>

### Joseph ou l'errance "romanesque"

La sourate Joseph, qui relate le parcours de vie de ce prophète, est une des plus belles histoires du coran, à cause de son caractère romanesque, fabuleux. C'est à juste titre qu'Assia Djebar écrit :

« Cette sourate XII, "la plus belle des histoires", est l'une des plus connues, des plus récitées et citées par cœur, par les musulmans de toutes conditions : poètes, mystiques, miniaturistes, chanteurs populaires, et jusqu'aux femmes et hommes les plus humbles... »<sup>555</sup>.

Dans cette sourate, on apprend que Joseph, victime de la jalousie de ses frères à cause de l'estime et de l'amour que leur père (Jacob) a pour lui, va être malmené par ces derniers. Les sévices et brimades vont conduire Joseph à l'épreuve de l'errance, car ses frères vont le jeter dans un puits et quelle épreuve d'exil que cette situation difficile ? Ensuite Joseph va être vendu à un riche commerçant égyptien. Son séjour en Egypte finit par le mener au palais du roi, comme serviteur, ensuite comme ministre. Auparavant, il va être accusé par la femme du roi d'avoir cherché à obtenir ses faveurs, mais les femmes de la cour vont l'innocenter. Cette anecdote entre la femme du roi et le fils de Jacob va révéler un autre aspect de la légende de Joseph, sa grande beauté. En effet, subjuguées par tant de beauté, les femmes vont donner raison à l'innocence de ce beau jeune homme.

---

<sup>554</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op., cit*, p. 45.

<sup>555</sup> DJEBAR Assia, *La beauté de Joseph*, Arles, Actes Sud, 1998, « préface, pp. 5-6.

Ce qu'il convient de faire ressortir, c'est l'exil obligé de Joseph dans le puits mais surtout en Egypte. Comme en témoignent ces versets de la célèbre sourate *Joseph* :

« L'ayant donc emmené, et étant convenu de le placer dans les abysses du puits, et comme Nous lui eûmes révélé : "tu leur dénonceras cet acte lorsqu'ils attendront le moins". [...] / ils le vendirent à vil prix, pour une poignée de dirhams : en lui le monde ils méprisaient. Son acheteur, qui était d'Egypte, dit à sa femme : "Ménage-lui bon accueil. Peut-être tirerons-nous de lui quelques avantages, ou l'adopterons-nous comme enfant". C'est ainsi que nous établîmes Joseph sur cette terre-là, Nous proposant de lui enseigner une interprétation des occurrences ». <sup>556</sup>

D'autre part, L'histoire de Joseph dans la cour du roi, va être reprise, enrichie à volonté, et apparaît plus tard comme l'histoire d'amour entre Yusuf (Joseph) et Zouleïkha, entretenu par l'imaginaire populaire musulman. Cette version amoureuse a surtout été rendue populaire par le soufi persan Djami. Assia Djebar qui a consacré un récit à cette "romance" écrit à propos de la sourate XII :

« Mais les variations coraniques des aventures de Joseph concernent avant tout la célèbre scène de séduction par la femme de Putiphar, que fuit Joseph puis qui se mue, contre lui, en accusatrice. La sourate XII déroule alors une mise en scène en deux temps - deux actes d'un véritable scénario d'amour : l'amour fou de la séductrice (appelée Zoulikha dans l'imaginaire musulman) est amplifié, dans une scène de banquet, par la réaction des autres dames égyptiennes, qui, à la simple vue de la beauté de Joseph, tombent à leur tour en pâmoison... » <sup>557</sup>

### **Moïse : la figure prophétique de l'errance**

Moïse que le métier – prémonitoire - de berger prédestinait aux déplacements, va avoir une mission prophétique qui tourne essentiellement autour de l'exil. Plus prémonitoire encore, son errance sur le berceau juste après

---

<sup>556</sup> *Le Coran, op. cit.*, XII, 15, 20-21, p. 246.

<sup>557</sup> DJEBAR Assia, *La beauté de Joseph, op. cit.*, p. 5.

sa naissance. Pour éviter à son fils d'être tué comme le stipule une loi du Pharaon qui condamne à mort tous les nouveaux nés mâles hébreux, la mère de Moïse place ce dernier dans un coffret qu'elle dépose sur la mer. C'est ainsi qu'il a été recueilli par la femme de Pharaon qui décide de l'adopter, et ce faisant, va le sauver de ce sinistre sort. Par la suite, Moïse s'enfuit après avoir tué un Egyptien qui maltraitait un Hébreu, il revient parmi les siens. Quand Moïse devient prophète, sa principale mission consiste à sortir le peuple d'Israël d'Égypte pour le conduire à la liberté, autrement dit pour le conduire sur le chemin de Dieu. Ce sera une des longues errances relatées dans le Coran. Moïse et ses compagnons vont traverser le désert et même la mer, grâce au pouvoir divin.

« Nous révélâmes à Moïse : "Emmène Mes esclaves avant le jour, fraie-leur une route à sec dans la mer, n'aie pas peur d'être rejoint, sois sans crainte". Pharaon les poursuivit avec son armée, et la mer l'occulta de son occultation. Fils d'Israël, nous vous avons sauvés de votre ennemi, vous donnâmes assignation sur le versant droit du Mont... »<sup>558</sup>

« Lors je vous sauvai du peuple de Pharaon qui vous imposait les pires tourments ; il égorgeait vos fils, épargnant vos femmes [...] Lors nous fendîmes devant vous la mer, et vous sauvâmes, en engloutissant le peuple de Pharaon, et cela sous vos yeux. »<sup>559</sup>

Moïse symbolise à la lettre l'exemple de l'errance à travers le désert et la mer ; il guide le peuple d'Israël. Dans la Bible où il est question de "Terre promise", le récit de cette mission est rapporté dans l'Ancien Testament, au Deuxième Livre du Pentateuque, sous le titre évocateur de *L'Exode*.

Moïse fait partie des prophètes souvent invoqués par les soufis qui voient en lui l'exemple de la possibilité de rencontrer Dieu. En effet, à l'instar de l'épisode biblique du Buisson ardent (Exode, III-IV), dans le Coran, Moïse apparaît comme celui ayan parlé directement avec Dieu qui lui est apparu sous forme de feu dans la sourate XX :

---

<sup>558</sup> *Le Coran, ibid*, XX, 77-78, p. 334.

<sup>559</sup> *Le Coran, ibid*, II, 49-50, p. 49.

« T'est-il parvenu l'histoire de Moïse ? / Lors il vit un feu et dit aux siens : "restez. Je discerne un feu. Peut-être vais-je vous en rapporter un tison, ou trouver sur le feu de guidance" / Quand il y parvint, il fut appelé : "Moïse ! C'est Moi ton Seigneur. Retire tes sandales. Tu te trouves dans le Val sacré de Tuwâ. / Moi, c'est Moi Dieu – il n'est de dieu que Moi – adore-moi donc, accomplit la prière en rappel de moi »<sup>560</sup>

L'épisode de la rencontre de Moïse avec Dieu est aussi rappelé dans la sourate XXVIII :

« Lors Moïse dit aux siens : "Je perçois un feu. Je vous en rapporterai une information, ou un brandon en flamme dont vous pourriez vous réchauffer." Quant il y parvint, il fut appelé : "Béni Celui qui est dans le feu et qui l'entoure  
- Moïse, Moi Je suis Dieu, le Tout-Puissant, le Sage  
- "Je suis le Tout pardon, le Miséricordieux" »<sup>561</sup>

Ainsi, Moïse a pu accéder, suite à son errance, à la vision divine. Cette rencontre et ce dialogue entre Dieu et Moïse, confortent les soufis dans leur conviction de pouvoir vivre l'expérience divine. De même, la personnalité de Moïse est liée au soufisme par le symbolisme de la durée, en nombre de jours, de la retraite cellulaire (*khalwa*). En effet, cette durée est en général de quarante jours, pendant lesquels le soufi doit se livrer à l'exercice qui va lui permettre de vivre l'expérience de l'unicité. Cette durée n'est pas sans rapport avec les quarante nuits pendant les quelles Moïse s'est préparé à son entretien avec Dieu<sup>562</sup>.

### **Jésus : le prophète en perpétuelle errance**

Plus précocement encore que Moïse, Jésus a connu l'exil alors même qu'il était encore dans le ventre de sa mère. La Vierge Marie a été obligée de fuir les siens qui la soupçonnaient d'adultère : « Rappelle dans l'Écrit Marie. Lors elle s'isola des siens dans un lieu oriental. [...] Elle le conçut, et s'isola avec lui en lieu

<sup>560</sup> *Le Coran, ibid*, xx, 9-10-11-12-14, p. 329.

<sup>561</sup> *Le Coran, ibid*, xxvii, 7-9, 11, p. 403.

<sup>562</sup> CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivoage : Ibn 'Arabi, le Livre et la Loi, op. cit.*, p. 95.

lointain ». <sup>563</sup> Venu au monde, Jésus n'échappe pas à l'exil, il va le vivre jusqu'à l'extrême, puisque dans le récit coranique, contrairement à ce qui est rapporté dans la Bible, Jésus n'a pas été tué, un sosie a été mis à sa place, au regard des versets suivants :

« Pour avoir assuré : "Nous avons tué Jésus le Messie fils de Marie", L'Envoyé de Dieu ! Ils ne l'ont pas tué, ils ne l'ont pas crucifié, mais l'illusion les en a possédés. Ceux qui là-dessus controversent ne font que douter, sans avoir en l'espèce d'autre science que de suivre la conjecture... ils ne l'ont pas tué en certitude ». <sup>564</sup>

Et Jacques Berque ajoute dans son commentaire du Coran ; « "L'illusion" : du fait d'un sosie qui aurait été le réel crucifié. » <sup>565</sup> Quant à Jésus, selon le coran, il a été "élevé" au ciel et va revenir sur terre à la fin du monde pour rétablir la Justice. Comme le note Ibn 'Arabi dans son ouvrage consacré au voyage, Dieu : « éleva Jésus [...] vers Lui, car il était une de ses Paroles. » <sup>566</sup> N'est-ce pas une autre forme d'exil, une errance interstellaire pourrions-nous dire que cette élévation provisoire de Jésus ?

Tout comme Moïse, Jésus jouit d'un statut particulier chez les Mystiques musulmans. Sans doute à cause de sa naissance miraculeuse, puisque sa mère Marie l'a conçu sans avoir "connu" un homme, mais grâce au souffle divin (l'Esprit qui est dans l'islam, une manifestation du pouvoir de Dieu et point une entité à part comme dans le christianisme) comme rapporté dans la sourate XIX. De la même manière, les miracles réalisés par Jésus (guérison des aveugles, résurrection des morts...) ont contribué à son privilège parmi les mystiques. Jésus est celui qui va annoncer la venue de Mahomet. Enfin l'élévation de Jésus au ciel, auprès de Dieu est aussi une des sources de l'intérêt accordé par les Mystiques à Jésus, eux qui n'aspirent qu'au rapprochement et à l'union avec Dieu. Cette christologie coranique, très absconse parfois, a contribué à bâtir autour de la personne de Jésus, une adoration, particulièrement chez certains

---

<sup>563</sup> *Le Coran, ibid*, XIX, 16, 22, pp. 321-322.

<sup>564</sup> *Le Coran, ibid*, IV, 157, p. 117.

<sup>565</sup> *Le Coran, ibid.*, p. 117 (note).

<sup>566</sup> IBN 'ARABI, *Le dévoilement des effets du voyage*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1994, p. 1.

mystiques, qui se rapprochent de la déification de Jésus, et donc du christianisme. Ce qui est rejeté catégoriquement par l'islam orthodoxe ; Jésus, à l'instar des autres prophètes, reste un homme. Dans l'entrée consacrée à Jésus, Malek Chebel écrit dans son *Dictionnaire des symboles musulmans* :

« Si Jésus jouit déjà d'un grand prestige auprès des Musulmans orthodoxes, il est encore plus vénéré dans certains ordres mystiques et dans certaines sectes plus ou moins hétérodoxes où il estompe complètement les autres Prophètes. Les Nousaïris, les Ahl al-Haqq et les Ahmadiyah, en raison même de leurs convictions liées à la réincarnation et à la transmigration des âmes, observent tout ou partie d'un culte où Jésus et l'Esprit-Saint de Dieu sont la même et unique chose. »<sup>567</sup>

Voilà le statut de ce prophète et messager qui a voyagé dans l'espace et continue de voyager dans le temps, puisqu'il n'est pas mort, et dans les cultures, puisqu'il est partagés et revendiqué par plusieurs croyances.

### **Mahomet : le prophète errant**

#### **L'errance et la révélation du Coran à Mahomet**

De tous les prophètes, celui dont la vie et la mission ont été les plus marquées du sceau de l'errance est sans doute Mahomet. Lui aussi connaît l'errance dès le berceau puisqu'il naît orphelin de père et perd très tôt sa mère. Maurice Gloton dans ses notes sur le livre d'Ibn 'Arabi écrit au sujet de l'orphelinat du Mahomet :

« Le prophète Muhammad naîtra orphelin de son père qui mourut peu de temps avant sa naissance. Il fut élevé par son grand-père, 'Abd al-Muttalib qui prit sous sa protection le nouveau-né et sa mère Âmina. Celle-ci mourra à Médine, son fils Muhammad n'ayant que six ans. Un an après la mort d'Âmina, 'Abd al-Muttalib disparaissait à son tour âgé de cent dix ans.

---

<sup>567</sup> CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystiques et civilisations, op. cit.*, p. 224.



Muhammad à l'âge de huit ans est pris en tutelle par l'un de ses oncles Abû Tâlib, père d' 'Ali le quatrième calife successeur de Muhammad. »<sup>568</sup>

Mahomet va donc grandir chez cet oncle paternel, sans avoir connu son père, et très peu sa mère. Ainsi, dès sa prime enfance Mahomet va connaître cette absence des parents biologiques et grandir au sein de sa famille d'accueil, celle de son oncle paternel, lequel devient son tuteur. Ce qui constitue déjà en soi un exil, tout du moins, un exil affectif. Son oncle, qui est caravanier, l'amène avec lui dans ses multiples voyages de commerce bien loin de la Mecque natale, jusqu'aux confins de la Syrie. Dès l'âge de 12 ans, Mahomet commence à se familiariser avec les voyages, l'éloignement de la famille. La tradition rapporte que c'est au cours d'un de ces voyages qu'un moine chrétien du nom de Bouhaïra<sup>569</sup>, aurait reconnu sur les épaules du jeune Mahomet les signes de sa future mission prophétique. D'où le rapport entre l'errance et la prophétie. Vers l'âge de 25 ans, il va enrichir son expérience de voyages, puisqu'il devient le caravanier d'une riche commerçante mecquoise nommée Khadidja. Cette dernière va finir par l'épouser. Ayant acquis avec ce mariage et ce nouveau statut, une certaine assise au sein de la société mecquoise, et n'étant pas totalement en accord avec les pratiques culturelles de ses proches, il se retire régulièrement dans la caverne pour méditer, à l'exemple de certains mystiques de son entourage. Mais sans doute aussi, ces retraites ont-elles été inspirées par les souvenirs des moines ermites rencontrés par Mahomet au cours de ses voyages d'affaires ? C'est au cours d'une de ses retraites (n'est-ce pas encore un exil ?) dans la caverne "Le Mont de la lumière" que Mahomet reçoit la révélation du message coranique. Donc les mots de la révélation lui ont été transmis alors même qu'il était en retrait dans cette caverne. Sans doute y a-t-il un lien à faire entre cette réminiscence platonicienne et la grande influence de Platon, surtout celle de sa théorie des archétypes, sur les mystiques soufis comme nous allons le voir plus bas. Donc il convient de noter ce rapport entre l'errance et la révélation des premiers versets du Coran.

---

<sup>568</sup> IBN 'ARABI, *L'arbre du monde (Shajarat al-Kawn)*, op. cit., p. 177.

<sup>569</sup> Cité par André Velter, in ADONIS, *Mémoire du vent*, Paris, Gallimard, 1991, p. 86.

Au-delà de la révélation, l'errance - à travers l'hégire -, comme nous le verrons, va être aussi un vrai catalyseur pour cette religion naissante.

### **L'errance-hégire ou la (re)naissance de l'islam**

Mahomet se charge de propager le message qui lui a été transmis par l'archange Gabriel, aidé en cela par les premiers convertis à la nouvelle religion. Le message diffusé par Mahomet, qui remet en cause les pratiques polythéistes des Mecquois, va lui attirer la colère de ceux-ci. L'inimitié des Mecquois envers les nouveaux convertis est telle qu'une partie d'entre eux va être obligée de s'expatrier vers 616 en Abyssinie, l'actuelle Éthiopie. Selon Jacques Berque, ils étaient au nombre de 83 hommes et 19 femmes, sans compter les enfants<sup>570</sup>. En 622, le reste des convertis et Mahomet lui-même vont quitter la Mecque pour la ville de Yathrib, qui deviendra Médine. C'est ce déplacement du Prophète qui a été appelé hégire (de l'arabe *hijra*) et qui va faire date dans l'histoire de l'islam. Comme l'explique Meddeb :

« *h.j.r.* ; verbes et substantifs se succèdent pour dire le départ, la rupture, l'abandon, le délaissement, l'éloignement. L'on voyage et se sépare des siens ; l'on émigre en quittant sa tribu, délaissant le désert et le mode de vie nomade pour s'établir en ville. C'est le départ d'un pays vers un autre qui donnera *hijra*, illustré par la geste de l'Islam premier, par les deux hégires, les deux expatriements de Médine et d'Abyssinie »<sup>571</sup>.

L'année de l'hégire a été prise comme point de départ du calendrier musulman, ce qui donne une place primordiale à l'hégire, donc l'errance, dans la constitution de l'islam. Meddeb dont l'œuvre est bâtie autour de l'errance évoque sans cesse l'importance de cette exode dans l'histoire de l'islam, non sans essayer de faire le lien avec sa propre situation, et inviter tout exilé, en l'occurrence l'exilé arabo-musulman, à tirer profit de cette situation enrichissante; il dit :

---

<sup>570</sup> Le Coran, *op. cit.*, p. 495.

<sup>571</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, *op. cit.*, p. 30.

« L'hégire désigne l'expatriement, le départ, l'exil volontaire du Prophète de la Mecque où il était menacé par l'aristocratie mercantile vers Médine où il aura construit son œuvre. Si l'hégire de Goethe aura été un voyage spirituel, symbolique, textuel et poétique vers l'Orient, mon hégire à moi aura été une hégire vers l'Europe, vers l'Occident. Mais l'expatriement n'éclipse pas la généalogie originelle. Il la déforme peut-être, mais ne l'oblitére pas. Elle peut être couverte à un moment [...]. Mais ce qui est enfoui n'est pas effacé, disparu, il peut être excavé. Si l'on n'entretient pas le dialogue avec l'origine, si l'on néglige sa prégnance, son retour risque d'être ravageur. »<sup>572</sup>

Mahomet, meurt à Médine, sa "ville" (*médina* en arabe signifie ville), mais sa ville d'exil tout de même, mort symbolique. En cela Meddeb a raison de souligner que : « À l'instar d'Ismaël, Mohamed est le héros de l'orphelinat et de l'expatriement »<sup>573</sup>.

### **L'autre errance de Mahomet**

#### **Les deux voyages nocturnes**

Mahomet est aussi connu comme celui qui a accompli le Voyage Nocturne (*isrâ'*) suivi de l'assomption (*mi'râj*) céleste, pendant laquelle il fut ravi aux cieux, conduit par Gabriel, l'ange de la Révélation. Le prophète de l'islam se déplace en une nuit de la Mecque à Jérusalem, avant de monter dans les cieux pour rencontrer les prophètes qui l'ont précédé et atteindre la proximité divine, comme le précise ce verset de la sourate bien nommée, *Le Trajet nocturne* : « 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>574</sup> Ce voyage "initiatique" qui avait pour but la rencontre avec Dieu, aurait conduit Mahomet de la Mosquée Jérusalem jusqu'à l'Arche Suprême en passant par les sept cieux. Le récit du voyage nocturne mêle mythologie et eschatologie. Il s'agit d'un voyage interstellaire ; le Prophète va traverser les sept cieux qui séparent le trône de

---

<sup>572</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Abdelwahab Meddeb par lui-même », *op. cit.*, p. 13.

<sup>573</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, *op. cit.*, p. 30

<sup>574</sup> *Le Coran*, *op. cit.*, XVII, 1, p. 292.

Dieu de la terre, il va rencontrer les anges. C'est un voyage aux allures eschatologiques puisque Mahomet va rencontrer les autres prophètes<sup>575</sup> (tous morts à part Jésus et Enoch qui ont été élevés au ciel) - ressuscités ? - prieront tous derrière lui. Ce voyage est aussi un voyage merveilleux, car, accompagné par l'archange Gabriel, le Prophète a été transporté sur différentes montures extraordinaires comme le palefroi *Al-bourâq* (l'étincelle, l'éclair) qui a une tête de femme, et se déplace à la vitesse de la lumière d'où son surnom. La description que les nombreux récits relatifs au *mi'râj* font de cette monture, mi femme mi bête, est digne des créatures de la mythologie grecque. C'est un animal mi-femme, mi-bête. Dans *Le Livre de l'Échelle de Mahomet* par exemple, cette monture est décrite comme suit :

« Cette bête se présentait sous la forme que voici : elle était plus grande qu'un âne et plus petite qu'une mule. Elle avait un visage humain et ses cheveux étaient de perle, son toupet d'émeraude, sa queue de rubis, ses yeux étaient plus brillants que le soleil. Elle avait les pieds et les sabots d'un chameau. Toute sa couleur avait l'éclat le plus pur. Cette bête était scellée avec une scelle qui était si belle, si richement et admirablement rehaussée de perles et de pierres précieuses que personne au monde ne pourrait le dire. »<sup>576</sup>

Simple hasard ou réminiscence intertextuelle, le fait est que le palefroi sur le dos duquel Mahomet a effectué son ascension, est semblable de par certaines de ses caractéristiques, notamment sa blancheur et sa vitesse de déplacement à l'origine de son nom (*Al bourâq*), au cheval de la mythologie bouddhique. En effet, le cheval est un des animaux les plus importants dans la croyance bouddhiste, Tatiana et Mirabai Bau le citent parmi les principaux symboles du bouddhisme :

« Le cheval précieux constitue l'un des sept trésors de Cakravartin. [...] Le cheval est la monture de Cakravartin et incarne la mobilité et la vitesse. Son

---

<sup>575</sup> *Le livre de l'Échelle de Mahomet, op. cit.*, p. 43.

<sup>576</sup> *Le livre de l'Échelle de Mahomet, ibid.*, p. 101.

poil est d'un blanc immaculé et il peut faire trois fois le tour de la planète en une seule journée. »<sup>577</sup>

Les auteurs du *Livre de l'Échelle* avaient-ils connaissance d'autres mythologies dont ils se seraient inspirés pour donner les caractéristiques du cheval ayant aidé le Prophète à gravir l'échelle de l'ascension ? Le fait est que l'on ne peut s'empêcher de mettre en évidence cette intertextualité.

Au cours de son assomption, le prophète Mahomet va avoir à sa disposition d'autres montures tout aussi extraordinaires, à son service, comme cette autre monture nommée *Rafraf* que Ibn 'Arabi décrit comme un « tapis déployé comme l'oiseau au vol, fait de lumière »<sup>578</sup>.

### **L'influence du voyage nocturne du prophète sur la littérature**

L'ascension céleste du prophète Mahomet, à cause de son caractère fabuleux, a beaucoup marqué l'imaginaire dans le monde musulman et nourri des controverses quant à sa réalisation. En effet, beaucoup d'exégètes se sont disputés, pour savoir si ce voyage a bien été accompli physiquement par le Prophète ou s'il s'agissait d'un simple voyage spirituel accompli par le biais du songe.

Parmi ceux qui se sont le plus intéressés à ce voyage et en ont été inspirés, on compte les mystiques soufis pour qui ce voyage reste une référence suprême et l'exemple idéal du voyage par excellence, car il a pour but ultime la rencontre de Dieu qui est l'obsession des soufis. Certains parmi les soufis qui ont atteint un certain degré de sainteté, peuvent vivre cette expérience. Ainsi Stéphane Ruspoli nous apprend qu'« Ibn 'Arabi appartient à cette élite de visionnaires qui peuvent parler de l'ascension céleste par expérience »<sup>579</sup>

---

<sup>577</sup> BLAU Tatiana & Mirabai, *Symboles bouddhites*, op. cit., p. 169.

<sup>578</sup> IBN 'ARABI, *L'arbre du monde*, op. cit., pp. 100-102.

<sup>579</sup> IBN 'ARABI Mohyddin, *L'alchimie du bonheur parfait*, traduit et présenté par Stéphane Ruspoli, Paris, Berg International Éditeurs, 1981, p. 24.

Quel que soit le caractère de sa réalisation, cette assomption du Prophète a été un voyage fondamental dans l'édification et l'évolution de l'islam en tant religion. La prière rituelle qui est le deuxième pilier de l'islam, a été instituée par Dieu au cours de ce voyage ; plus précisément, le nombre des cinq prières quotidiennes fut fixé lors de ce voyage à l'occasion duquel le Prophète demande, lors de son audience avec Dieu, de ramener le nombre des prières d'une cinquantaine à cinq. D'après la tradition coranique, c'est de cet événement que date l'actuel nombre de prières rituelles de l'islam qui a été négocié par Mahomet sur conseil de Moïse, pour qu'elle soient réduites de cinquante au nombre actuel des prières rituelles. Selon *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, lors de la rencontre de Mahomet avec Dieu, celui-ci lui dit : « Mahomet, je t'ordonne de faire jeûner ton peuple soixante-dix jours par an et de lui faire faire cinquante prières par jour. »<sup>580</sup> Quand Mahomet a rencontré Moïse, celui-ci lui a conseillé de demander à Dieu de réduire le nombre des prières et celui des jours de jeûne. C'est ainsi, que le nombre des prières quotidiennes est passé de cinquante à cinq prières quotidiennes, et les jours de jeûne de soixante-dix à trente jours par an.

En littérature, l'évocation coranique de ce voyage nocturne du Prophète, a été à la source de nombreux textes tant dans les pays arabo-musulmans qu'en Occident. Dans le monde arabo-musulman, l'ascension du prophète a inspiré toute une littérature composée par ce qu'on appelle « les récits du *mi'râj* » dont une grande partie est due aux mystiques soufis, en particulier le mystique Qushayri.

Meddeb, dont le voyage est un des thèmes de prédilection, évoque sans cesse le voyage nocturne et l'ascension du Prophète dans son œuvre, soit par des allusions directes à cet événement en le citant, soit par des métaphores. Najeh Jegham, explique dans sa thèse consacrée à l'écriture dans *Phantasia*, que les nombreux passages « sur les voyages aériens »<sup>581</sup> (avion), où le narrateur parle de « traversée de nuage », font penser à l'ascension du Prophète. Jegham parle même de « l'envol céleste du narrateur » de *Phantasia*. Le rapprochement avec le

---

<sup>580</sup> *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, op. cit., p. 155.

<sup>581</sup> JEGHAM Najeh, *Écriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture, lectures de Phantasia d'Abdelwahab Meddeb*, op. cit., p. 247.

*mi'râj*, devient plus explicite quand le narrateur compare sa compagne à « une jument qui vole », laquelle jument nous rappelle évidemment la monture qui a permis au Prophète d'accomplir son ascension dans les cieux. Ainsi Jegham note : « Aya s'assimile alors à cette monture céleste qui permit au prophète dans son *mi'râj* "jument qui vole dont le corps a la grâce de gazelle et le visage le charme d'une jeune fille nubile" »<sup>582</sup>

Bien avant Meddeb, *Le Livre de l'Échelle de Mahomet* a été largement inspiré comme son titre l'indique, du voyage céleste du prophète de l'islam. Cependant, qu'en est-il de la généalogie et des suites du *Livre de l'Échelle* ?

### Origine du Livre de l'Échelle

*Le livre de l'Échelle de Mahomet*, est le texte le plus célèbre et le plus connu de la littérature musulmane du *mi'râj* ou ascension, qui est formée par un ensemble de textes évoquant l'ascension de Mahomet jusqu'à Dieu au cours de son voyage nocturne. Un peu à l'exemple des contes des *Mille et une nuits*, les sources et les auteurs exacts du *Livre de l'Échelle de Mahomet* ne sont pas connus, le texte a connu plusieurs versions et traductions. Ainsi, nous allons voir que ce livre qui relate le voyage, va lui-même faire l'objet de voyages.

### Le destin occidental du *Livre de l'Échelle*

#### Cadre historique

À la faveur des conquêtes arabo-musulmanes, *Le livre de l'Échelle de Mahomet* ou une de ses versions, s'est trouvé en Espagne aux alentours du XIII<sup>e</sup> siècle. Et c'est en Espagne, cadre géo-stratégique par excellence, de par sa situation politique et religieuse, que ce livre va connaître la célébrité, précisément en Castille. En effet, en cette période-là, la Castille est gouvernée par un roi mécène, Alphonse X de Castille (1252-1284) amoureux des lettres et de la culture, qui va œuvrer au développement de la langue castillane. A cause de son penchant pour les sciences et la culture, ce roi est appelé *el Sabio*, (le Sage ou le

---

<sup>582</sup> JEGHAM Najeh, *ibid.*, p. 271.

Savant). C'est à ce roi qui a placé la culture parmi les priorités de son règne, que revient l'initiative de faire traduire *Le livre de l'Échelle de Mahomet* de l'arabe au castillan. Est-il nécessaire de rappeler que la décision de traduire *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, dans cette Espagne chrétienne, est un important acte d'ouverture et d'altérité car, l'islam était souvent considéré comme une secte et Mahomet comme un imposteur, à cause des similitudes existant entre certains passages de la Bible et du Coran, mais aussi à cause du rejet de certains dogmes chrétiens, en l'occurrence ceux concernant Jésus, qui, pour l'islam, n'est pas Fils de Dieu (puisque le Dieu de l'islam ne peut enfanter), et n'a point été tué. Mahomet, venant après Jésus dans la théologie musulmane, ceci laisse entendre que Jésus n'est pas le dernier messager de Dieu, ce statut revient plutôt à Mahomet. Dans ce contexte, on a le droit de se demander avec Isabelle Weill :

« Comment le XIII<sup>e</sup> siècle chrétien a-t-il pu accueillir un livre porteur d'un témoignage sur des conceptions religieuses, à la fois fort proches, conceptions présentées d'emblées dans l'introduction comme des mensonges horribles ? L'élément le plus choquant pour un esprit chrétien est certainement la place du Christ dans Le Livre de l'Échelle : Jésus n'est pas le Fils, il n'est pas au plus haut des cieux près du Père, il n'est pas le Messie, le dernier envoyé sur terre pour porter la parole de Dieu. »<sup>583</sup>

Nul doute donc, qu'*a priori*, la traduction, qui implique la lecture et la connaissance de ce texte en Europe, constitue un pas important dans la recherche de connaissance des autres cultures, furent-elles "ennemies", en particulier dans les milieux ecclésiastiques, soucieux d'approfondir leurs connaissances des autres religions. Quand on connaît l'importance et l'influence, à cette époque, de l'Église, dans cette Espagne très catholique, on peut imaginer l'accueil que pourra avoir ce livre auprès de la population. Les historiens du Moyen Âge, I. Heullant-Donat et M.-A. Polo de Beaulieu, dans leur article consacré au *Livre de l'Échelle de Mahomet* nous expliquent que l'entreprise de traduction du livre de l'Échelle :

---

<sup>583</sup> WEILL Isabelle, « Le Livre de l'Échelle et l'Occident judéo-chrétien du XIII<sup>e</sup> siècle », *Le livre de l'Échelle de Mahomet, op. cit.*, p. 28.



« ...constitue une étape nouvelle dans l'appréhension des croyances islamiques par les Chrétiens. En effet, de même que l'Évangile seul ne pouvait suffire à expliquer l'univers culturel du Moyen Âge, le Coran ne contenait pas, à l'évidence, l'ensemble des croyances musulmanes telles qu'elles pouvaient apparaître aux érudits et théologiens chrétiens d'Espagne, par exemple, qui étaient en étroit contact avec des nombreux musulmans, dans les villes comme à la cour d'Alphonse X. Il n'est guère étonnant que ces chrétiens d'Espagne aient voulu mieux connaître les conceptions eschatologiques musulmanes afin de les mieux combattre : alors que la conception et la géographie de l'au-delà faisait l'objet des préoccupations renouvelées dans la culture occidentale, *Le Livre de l'Échelle* en offrait des représentations communément admises par les musulmans et donc essentielles pour qui voulait les connaître et, éventuellement, les réfuter »<sup>584</sup>

Voilà comment peut-être illustré le dialogue entre des textes, le dialogue entre « religions du Livre ». Voilà comment une simple évocation dans le Coran a pu donner naissance à un livre largement étoffé d'imaginaire, et invitant en même temps à la connaissance de la culture qui l'a vu naître. Autrement dit, on voit comment cet épisode de l'ascension, basé sur le voyage, a voyagé à son tour, dans les langues et les cultures, grâce au précieux travail des traductions.

### *Le Livre de l'Échelle et l'Église*

Il faut souligner que l'intérêt suscité par *Le Livre de l'Échelle* se trouve dans le fait qu'il présente des analogies, notamment eschatologiques, avec les écrits bibliques, y compris les textes apocryphes de cette littérature. C'est ce que soutient Isabelle Weill qui écrit : « Le Livre de l'Échelle a pu présenter d'autant plus d'intérêt qu'il semblait s'insérer dans une tradition bien établie, celle de la littérature apocalyptique judéo-chrétienne. »<sup>585</sup> Signe de l'intérêt accordé au livre, « Le livre de l'Échelle, rappelle I. Weill, a été traduit dans trois langues véhiculaires, le castillan, le latin et même l'ancien français... »<sup>586</sup> Ces traductions

---

<sup>584</sup> HEUNAT-DONAT Isabelle et POLO de BEAULIEU Marie-Anne, « Histoire d'une traduction : Le Livre de l'Échelle de Mahomet », *Le livre de l'Échelle de Mahomet, ibid.*, p. 14.

<sup>585</sup> WEILL Isabelle, « Le Livre de l'Échelle et l'Occident judéo-chrétien du XIII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 29.

<sup>586</sup> WEILL Isabelle, *ibid.*, p. 27.

vont permettre à cette œuvre d'avoir une diffusion et une audience plus grandes auprès du public européen.

Autre signe d'intérêt, s'agissant de la traduction en ancien français, il convient quand même de relever la remarque d'I. Weill, qui note que la traduction de ce livre dans les langues véhiculaires européennes de l'époque dont l'ancien français, témoigne d'un certain désir de diffusion et de vulgarisation pour une œuvre non romanesque, issue d'une autre culture qui plus est. On réalise la pertinence de cette remarque quand on apprend que : « Le Coran qui a été traduit dès le XII<sup>e</sup> siècle en latin, ne sera publié pour la première fois en français qu'en 1647 par André du Ryer »<sup>587</sup> Cette traduction du Coran en français intervient près de quatre siècles après celle du *Livre de l'Échelle*, alors même que le récit de ce livre s'inspire d'un passage du Coran. Ainsi, le lecteur "francophone" de l'époque avait pu découvrir *Le livre de l'Échelle de Mahomet* avant de pouvoir prendre connaissance du Coran en français.

### ***Le livre de l'Échelle et les hommes de lettres occidentaux***

A la suite des hommes d'église, *Le livre de l'Échelle* va attirer l'attention des écrivains des textes religieux mais aussi celle des autres hommes de lettres. A ce propos, Mireille Demaules lie par exemple la traduction avec l'apparition des textes dans lesquels les auteurs témoignent de leur expérience du voyage dans l'au-delà.

« *Le Livre de l'Échelle de Mahomet*, écrit-elle, est une œuvre de nuit. Il relate en effet, à la première personne le voyage extraordinaire du Prophète, entraîné dans l'au-delà par l'ange Gabriel qui lui apparut, alors qu'il " avait commencé à dormir un peu". Conservé dans deux manuscrits latins du XIV<sup>e</sup> siècle, Le Livre de l'Échelle, s'inscrit dans la tradition des voyages allégoriques dans l'au-delà, entrepris à la faveur d'un songe et tout entiers enfermés dans ce cadre. Aussi est-il significatif qu'il ait été traduit en français à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup>, à un moment où des nombreux récits

---

<sup>587</sup> WEILL Isabelle, *ibid.*, p. 27, note 1.

autobiographiques rapportant ce type de voyage empruntent la forme du songe-cadre. »<sup>588</sup>

M. Delaumes range carrément *Le livre de l'Échelle de Mahomet* dans la veine des récits autobiographiques, ce qui ferait presque de Mahomet, l'auteur du livre, à l'exemple des pensées de Socrate connues grâce à Platon.

*Le livre de l'Échelle* a continué à intéresser et inspirer des théologiens, philosophes, poètes, parmi lesquels on peut citer le catalan Ramon Lull (1232-1316), tout à la fois philosophe, théologien mystique, auteur du *Libre del Gentil e dels tres savis* (*Le livre du gentil et trois sages*<sup>589</sup>). Cette œuvre écrite en castillan aux alentours de 1273-1275, l'a été initialement en arabe comme le rappelle Dominique de Courcelles.

« Le Livre du Gentil et des Trois Sages est la première œuvre de Raymond Lulle. Dans le prologue et l'explicit de la rédaction catalane que nous traduisons, l'auteur signale qu'il rédigea ce livre d'abord en arabe. Cette première rédaction effectuée en 1270-1271 ne nous est pas parvenue... »<sup>590</sup>

Lull maîtrisant l'arabe, l'on imagine facilement que le mystique doublé d'arabisant qu'il était, a pu prendre connaissance et a pu lire assidûment *Le livre de l'Échelle de Mahomet* qui a fait l'objet de tant discussions à l'époque, sinon en arabe, du moins en castillan. C'est pourquoi il est permis de dire que cette lecture a eu de l'influence dans l'écriture du *Libre del Gentil e dels tres savis*. Rien qu'au niveau du titre, nous notons une certaine volonté de rapprochement entre les deux œuvres ; *Le Livre du Gentil et des trois Sages* / *Le livre de l'Échelle de Mahomet*.

Abondant dans le sens de l'influence arabo-musulmane dans cette œuvre de Lull, Meddeb, quant à lui, souligne qu' :

« ...au-delà des interférences que permet la fiction, Lull lui-même concède d'emblée que son œuvre n'a pu voir le jour sans des fertiles discussions avec

<sup>588</sup> DEMAULES Mireille, « Vérité du songe », *Le livre de l'Échelle de Mahomet, op. cit.*, p. 55.

<sup>589</sup> LULLE Raymond, *Le livre du gentil et trois sages*, traduit du catalan et présenté par Dominique de Courcelles, Pars, Éditions de l'Éclat, 1992.

<sup>590</sup> DE COURCELLES Dominique, « Le Livre du Gentil et des trois Sages, parmi les autres œuvres de Raymond Lulle », in *Le livre du Gentil et des trois Sages, op. cit.*, p. 17.

les musulmans de Majorque. Nous sommes loin de l'intolérance à l'égard de l'Autre telle qu'elle sera institutionnalisée par l'Etat "classique", incapable de penser le statut du minoritaire ; nous sommes loin de l'époque qui verra les Morisques et les Juifs sommés de choisir entre la conversion et l'exil. »<sup>591</sup>

Nous pouvons souligner que, les discussions de Lull avec les musulmans sont inévitablement complétées par la lecture de leurs œuvres, qui est d'autant plus aisée pour Lull qu'il peut le faire en arabe, en plus des versions traduites. I. Heullant-Donnat et M.-A. Polo de Beaulieu abondent dans le même sens , en, pour dire sans détours, que dans le livre de Lull, on repère des rapprochements avec *Le livre de l'Échelle de Mahomet*

« Raymond Lull dans *Libre del Gentil e dels tres savis*, prête au sage musulman des descriptions du Jugement dernier et du paradis très proches de celle données dans *Le Livre de l'Échelle*, sans le citer »<sup>592</sup>

Par la suite, le contexte politique aidant, la connaissance de l'islam et la volonté de chercher à le combattre sur le terrain de la théologie seront peu à peu dépassés par la force des armes. Dans ce contexte, des œuvres comme *Le livre de l'Échelle* et l'élan de curiosité et d'altérité qu'il avait suscité vont être oubliés. Ni « le Sage » Alphonse X, ni Ramon Lull<sup>593</sup> n'auront fait des émules. Il va falloir attendre le XXe siècle, 1911 précisément, pour que l'orientaliste espagnol Don Miguel Asín Palacios (1871-1944), en redécouvrant *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, relance l'intérêt autour de ce livre. D. M. Asín Palacios dont le champ de recherche concerne la question des rapports entre l'islam et l'Occident au Moyen Âge, prend appui, dans le cadre de son travail, sur la littérature. Il va,

<sup>591</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La religion de l'Autre. Ibn 'Arabi / Ramon Lull », *Communications*, n° 43, Paris, Seuil, 1986, p. 107.

<sup>592</sup> HEUNAT-DONAT Isabelle, POLO de BEAULIEU Marie-Anne, « Histoire d'une traduction : Le Livre de l'Échelle de Mahomet », *op. cit.*, p. 24.

<sup>593</sup> Ramon Lull, fervent chrétien, amoureux de voyage, est allé en 1307 à Bougie (Algérie) à la suite de l'ouverture dans cette ville d'un consulat pour les sujets du roi de Majorque, pour prêcher la foi chrétienne. Il va être emprisonné et chassé. Il va retourner au Maghreb, à Tunis cette fois-ci, où il va séjourner de 1314 à 1316, il va même y rédiger un de ses livres. Malheureusement il va y perdre sa vie de manière tragique. Victime de l'intolérance, il va être lapidé par les musulmans de Tunis, et mourra sur le bateau qui le ramène à Majorque. Mort symbolique s'il en est, sur la mer, entre les deux rives du monde occidental et du monde arabo-musulman. Lui qui a cherché à faire dialoguer les croyances dans son *Livre du Gentil et des trois Sages*.

développer une thèse audacieuse (pour l'époque) qui est celle du rapport entre *La Divine Comédie* de Dante (1265-1321) et *Le livre de l'Échelle*. Il publie une œuvre intitulée à juste titre, *La escatalogia musulmana en la Divina Comedia*<sup>594</sup>, (*L'eschatologie musulmane dans La Divine comédie*<sup>595</sup>), dans laquelle il développe l'idée du *Livre de l'Échelle de Mahomet*, comme une des sources du chef d'œuvre du poète italien. Cet ouvrage d'Asín Palacios, tout en relançant l'intérêt sur *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, va soulever une grande polémique, car l'orientaliste jésuite "s'attaque" à un monument de la littérature occidentale pour ne pas dire mondiale afin de rester dans le cadre notre sujet. Meddeb pour qui Dante représente le "pendant occidental" d'Ibn 'Arabi<sup>596</sup>, va évoquer dans son œuvre (*La maladie de l'islam*, pages 196-197, et *Blanches traversées du passé*, page 35) cette intertextualité, signe d'interculturalité par ailleurs. Mais Meddeb va aussi regretter la polémique qui a accueilli le livre d'Asín Palacios. Parlant de « l'efficiencia islamique en milieu occidental », Meddeb, remonte à cette polémique pour illustrer son propos ;

« L'œuvre du jésuite espagnol Miguel Asín Palacios, écrit-il, fit scandale en son temps. Paraissant l'année même où on célébrait la mort de Dante, elle fut reçue comme une intolérable agression par les médiévistes et arabisants italiens. L'intuition d'un ascendant musulman sur *La Divine Comédie* était perçue comme un attentat contre celui qui symbolise non seulement la philosophie et la chrétienté, mais encore l'italianité. »<sup>597</sup>

Depuis Palacios, même si elle n'est pas totalement acquise, l'idée d'une « influence islamique » ou « soufie », de la *Divine comédie* (non seulement à travers la présence des personnages musulmans, mais à travers la construction

<sup>594</sup> PALACIOS Miguel Asín, *La escatalogia musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Maestra, 1911.

<sup>595</sup> PALACIOS Miguel Asín, *L'eschatologie musulmane dans La divine comédie*, Paris, l'Arche, 2000.

- Version anglaise abrégée: *Islam and the Divine comedy*, trad. H. Sutherland, London, 1926, (rééd. 1968).

- Version italienne : *Dante e l'islam. L'escatalogia musulmana en la Divina Comedia. Storia critica de una polemica*, traduzione di Raberto rosi testa et Younis Tawfik, Parma, Nuova pratiche Editrice, 1994, Milano, Nuova pratiche editrice, 1997.

<sup>596</sup> Nous nous référons à une phrase prononcée par Meddeb en novembre 2001 à l'Espace Ouest-France (Rennes) lors de la présentation de son livre *La maladie de l'islam*, dans laquelle il disait : « Joyce appelait Dante *il padre*, eh bien moi, je dirai *il grande padre* ».

<sup>597</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le palimpseste du bilingue, Ibn 'Arabi et Dante », *op. cit.*, p. 138.

même ; la technique de représentation de l'enfer et du paradis, le choix et le rôle de Béatrice, etc.) est de plus en plus admise. C'est ainsi, que par exemple, Jacqueline Risset, qui a traduit et écrit des ouvrages sur Dante, rappelle dans son introduction à la traduction de *L'enfer*, certains de ces emprunts :

« Les apports théoriques et iconographiques qui aident à inventer son Enfer, Dante les prend de tous côtés. Par exemple, l'idée d'un Enfer *glacé* (qui lui permet l'opposition symétrique avec la chaleur et la lumière de l'amour divin, tel qu'il apparaît au Paradis) a une origine islamique, comme beaucoup d'autres éléments, que Dante reprend au *Livre de l'Échelle*, (récit de la visite de Mahomet accompagné de l'archange Gabriel dans les trois règnes de l'au-delà). »<sup>598</sup>

Nous voyons donc la circulation de ce *Livre de l'Échelle de Mahomet*, inspiré par quelques versets du Coran relatifs au voyage nocturne suivi de l'ascension dans les cieux du prophète Mahomet. D'inspiration mystique, puisque parmi ses auteurs Meddeb mentionne le soufi Qushayrî (XI<sup>e</sup> siècle)<sup>599</sup>, ce livre renferme, nous l'avons montré, beaucoup d'éléments en rapport avec la fable et la mythologie. A l'exemple de certaines œuvres de mystiques, philosophes et poètes, l'ouvrage ne sera pas bien vu par les théologiens rigoristes de l'islam sunnite, qui vont lui reprocher d'être trop éloigné de la réalité coranique ou ce qui semble tel à leurs yeux. A ce propos, I. Heullant Donnat et M.-A. Polo de Beaulieu précisent que :

« Les récits du *mi'râj* eurent, très vite, un grand succès, bien qu'ils aient été jugés méprisables sinon hétérodoxes par la plupart des théologiens musulmans. En effet, ceux-ci considèrent le *mi'râj* comme un événement historique, un épisode attesté de la biographie du Prophète, mais ils reprochent aux récits construits à partir de lui d'intégrer un contenu légendaire dépourvu de statut historique. [...] la sourate XVII du Coran, sert de point de départ à l'élaboration de légendes dont le succès – en dépit des théologiens –, fut massif et surtout durable. »<sup>600</sup>

<sup>598</sup> DANTE, *La divine comédie : L'enfer, Inferno*, op. cit., p. 13.

<sup>599</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Le palimpseste du bilingue, Ibn 'Arabi et Dante », op. cit., p. 139.

<sup>600</sup> HEULLANT-DONAT Isabelle, POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, « Histoire d'une traduction : Le Livre de l'Échelle de Mahomet », op. cit., p. 12.

Le succès, en effet, est resté durable puisque le récit du *Livre de l'Échelle de Mahomet* a traversé les siècles comme en témoigne sa fréquentation par les orientalistes occidentaux à l'exemple d'Asin Palacios, mais aussi dans le monde arabo-musulman, en l'occurrence les milieux soufis. Aujourd'hui encore, beaucoup de confréries (telle la confrérie Tidjanniyya<sup>601</sup>) se réfèrent à ce livre pour évoquer le voyage nocturne et l'ascension du prophète Mahomet dans leurs différentes séances rituelles.

Cette œuvre qui relate "l'errance spirituelle" de Mahomet, finit par subir elle-même l'errance dans le temps et dans l'espace, ne serait-ce que parce qu'elle est portée par les errants à la recherche de Dieu, que sont les soufis, dont le vœu ardent est de pouvoir accomplir, à l'instar de Mahomet, le voyage qui va les mener à Dieu.

### **L'autre voyage nocturne dans l'islam : La Nuit du Destin**

L'autre voyage nocturne, célèbre dans l'islam, toujours en rapport avec le Prophète et qui a eu une importance tout aussi primordiale dans l'islam est celui de la « descente du Coran »<sup>602</sup>. Ce voyage s'est aussi déroulé de nuit, raison pour laquelle on appelle cet événement « la Nuit du Destin » (*Laylat al qadr*). Cette nuit pendant laquelle le Coran a été descendu du ciel vers la terre est située généralement au 27<sup>ème</sup> jour du mois de ramadan, un des mois du calendrier lunaire de l'islam ; « C'est Nous qui l'avons fait descendre dans la Nuit du destin. »<sup>603</sup>

Le Coran, qui est le livre de base de la religion musulmane, a été donc descendu en cette nuit combien importante dans cosmogonie musulmane. Cette nuit est si importante que le récit coranique dit que « la Nuit du Destin vaut mieux que mille nuits ».

---

<sup>601</sup> Une des confréries islamiques fondée en 1782 par le Cheikh algérien Abou al-Abbas ahmad at-Tidjdjan (1737-1815) dont le tombeau se trouve au Maroc à Fès. Cette confrérie est très présente au Maghreb et surtout en Afrique noire.

<sup>602</sup> *Inzâl ou tanzîl* : descente, traduction de BERQUE Jacques in *Relire le Coran*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 22.

<sup>603</sup> *Le Coran, op. cit.*, XCVII, 1, p. 689.

### La Nuit du Destin et l'influence sur la littérature

Si la « Nuit du destin » a été capitale d'un point de vue strictement religieux, elle n'en demeure pas moins importante dans l'imaginaire collectif des musulmans. Nombreux sont les musulmans qui célèbrent des cérémonies rituelles et festives autour de cette nuit qui est devenue plus que mythique.

Du point de vue littéraire, soulignons l'intertextualité existant entre le récit de la Nuit du destin et d'autres textes de fiction ancien ou modernes. Le premier qui nous vient à l'esprit est évidemment le célèbre recueil de contes *Les Mille et une Nuits* dont le rapprochement entre le mot nuit et le nombre mille est perceptible quand on compare le titre du recueil « Mille et une nuits » et le verset coranique « cette nuit vaut mieux que mille mois. »<sup>604</sup> Au-delà du simple rapprochement sémantique, on peut faire un recoupement en rapport avec le fond des textes. En effet, dans *Les Mille et une Nuits*, pour échapper à la mort qui lui était destinée, Shéhérazade a trouvé une astuce consistant à raconter des histoires jusqu'au lever du jour, sinon elle sera exécutée. Car, le roi Schahriar ayant constaté l'infidélité de sa femme, tua cette dernière, et de ce jour, « ...ordonna à son vizir de lui amener chaque nuit une fille vierge. Chaque nuit, il prenait une jeune fille vierge et lui ravissait sa virginité. Et, la nuit écoulée, il la tuait... »<sup>605</sup>. Et c'est pour échapper à ce sort funèbre que Shéhérazade propose chaque nuit de raconter une histoire au roi. Donc ces interminables histoires ne sont qu'un stratagème mis en place par Shéhérazade pour retarder - à l'infini - son exécution. Nous notons donc que Shéhérazade ne délivre ses histoires que la nuit tombée. De la même manière, le Coran a été "descendu" la nuit et son contenu transmis nuitamment au Prophète.

Plus près de nous, nous pouvons citer une autre œuvre de fiction qui emprunte explicitement son titre au récit coranique relatant la descente du Coran. Il s'agit de *La Nuit Sacrée* de T. Ben Jelloun. En effet, le titre est en quelque sorte une traduction de « La Nuit du destin ». D'ailleurs dès la page 22 du roman, le narrateur lève l'ambiguïté en reprenant textuellement le verset

---

<sup>604</sup> *Le Coran, ibid.*, xcvii, 3, p. 689.

<sup>605</sup> *Les Mille et une Nuits*, traduction de MADRUS Joseph Charles, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 10.



coranique : « Ce fut au cours de cette nuit sacrée, la vingt-septième du mois de ramadan, nuit de la descente du Livre de la communauté musulmane... »<sup>606</sup>

D'autre part, il y a la similitude quant au caractère diurne de la descente du Coran et la "révélation" que le père va faire à son enfant juste avant de mourir. Ce père qui avait tout fait pour transformer sa fille (Zahra) en Garçon (Ahmed) a décidé de lui dire la vérité avant de rendre l'âme. Comme par hasard la révélation de ce secret a lieu la nuit exactement. Nous remarquons dans le second chapitre du roman, que Ben Jelloun fait de telle sorte que le récit du père qui couvre ce chapitre du livre, dure le temps d'une nuit. D'ailleurs ce chapitre a pour titre « La Nuit du Destin ». Parfois le père s'arrête de raconter, fait un somme pour laisser la place au monologue de Zahra ; tout cela pour ralentir le rythme du récit. D'autres fois, il accélère le rythme de son récit, parle de manière elliptique. Tout est fait pour que le récit n'excède pas la durée de la nuit ; comme s'il y avait une injonction mystérieuse obligeant le père à ne livrer son secret que durant cette nuit. Ainsi il dit à son enfant : « J'ai encore quelques heures à te parler, jusqu'au lever du soleil ; après la première prière du jour, une prière courte, juste pour saluer les prémices de la lumière... »<sup>607</sup> Comme par miracle, le père sait le temps qui lui reste à vivre, donc le temps nécessaire pour livrer le secret à son enfant, ce temps se limite à la durée exacte de cette nuit qu'on vient d'évoquer. Le père semble être investi d'une mission, d'un sacerdoce, c'est celui de dire la vérité à son enfant, d'où le rapprochement que nous faisons avec la révélation coranique (qui est la Vérité divine). Le récit de cette révélation prend fin avec le lever du soleil tout comme le père va rendre l'âme à ce moment. Zahra nous dit à la fin du chapitre « La Nuit du Destin » : « Un rayon de soleil pénétra dans la chambre. Tout était fini. Je retirai difficilement ma main de la sienne. Je relevai le drap sur son visage et éteignis la bougie. »<sup>608</sup> Le récit se termine avec l'apparition du jour. Le rapprochement avec le récit coranique est d'autant plus permis que le père a toujours vu sa fille comme un garçon, et l'a toujours appelée Ahmed. Or Ahmed est la variante diatopique (maghrébine)

---

<sup>606</sup> BEN JELLOUN Tahar, *La nuit Sacrée, op. cit.*, p. 22

<sup>607</sup> BEN JELLOUN Tahar, *ibid.*, p. 26.

<sup>608</sup> BEN JELLOUN Tahar, *ibid.*, p. 32.

d'Ahmad, qui n'est autre que le nom – céleste<sup>609</sup> - du prophète de l'islam. Ainsi, on peut établir cette comparaison : le père faisant la révélation à Ahmed / Dieu transmettant la Révélation coranique à Ahmad (Mahomet).

Sans chercher à épuiser toutes les intertextualités liées à la Nuit du destin, nous avons voulu juste montrer combien cette histoire de « nuit sacrée » a été utilisée comme stratégie d'écriture ; c'est ce que Khatibi nomme le « principe de la nuit blanche » qu'il définit comme suit :

« La nuit blanche, le principe de la nuit blanche comme principe narratif, comme théorie de récit, enchantement mutuel du mourir et du raconter, du jour et de la nuit, toute cette scène est le nom d'une autre scène, l'arrière-scène de la séduction, ou plus exactement avant-derrrière la séduction. "Avant-derrrière" : par devant on est fasciné, par derrrière on meurt, une pornographie arabe. C'est également de Shéhérazade et de toutes les Shéhérazade. »<sup>610</sup>

Ainsi ces deux nuits du voyage de Mahomet et de la descente du Coran occupent une place centrale dans l'histoire de l'islam en tant que religion et civilisation, de ce fait, elles n'ont pas manqué d'influencer l'imaginaire des peuples arabo-musulmans et demeurent des sources potentielles de récits et fictions littéraires.

### **Les deux nuits de voyages verticaux**

La nuit de l'ascension et la nuit du destin sont des nuits d'errance, ce qui explique leur place dans ce sujet. Il est s'agit dans les deux cas de voyages verticaux ; le voyage nocturne du prophète est une ascension de la terre vers le ciel ; celui du Coran une descente du ciel vers la terre. Ces deux voyages sont intimement liés à Mahomet en tant prophète puisqu'il a accompli le premier et subit le second en étant le récepteur du message coranique, tout cela dans le cadre de sa mission prophétique. Aussi, ces voyages précèdent ou complètent les voyages horizontaux accomplis par Mahomet dans sa vie ordinaire et sacerdotale, ainsi que par les prophètes qui l'ont précédé. De même, ces voyages

---

<sup>609</sup> In *Le Coran, op. cit.*, LXI, 6, p. 610.

<sup>610</sup> KHATIBI Abdelkebir, *Ombres japonaises, Nuits blanches*, Montpellier, Fata Morgana, p. 19.

verticaux imitent en quelque sorte le voyage originel accompli par Adam et Eve lors de leur chute du paradis vers la terre. Nous utilisons l'adjectif originel dans l'acception biblique (adamique) du terme, en ce sens que la chute d'Adam et Eve, en tant que voyage, a instauré le pacte de l'errance chez leurs descendants (« les fils d'Adam », *Bani Âdam*), et en particuliers les descendants prophètes parmi lesquels Mahomet.

Nous clôturons cette partie réservée aux “prophètes errants” par les vers d'un grand poète mystique, ayant lui-même subi et vécu l'errance ; Jalâl-od-Dîn Rûmî, dont les vers ci-après illustrent bien notre analyse sur l'errance de ces prophètes :

« [...] Vois comme Joseph de Chanaan, ayant quitté son père / Se rendit en Egypte et là devint illustre. / Vois comme Moïse, fils de 'Imrân, s'éloignant de sa mère, / S'en alla à Madian et ainsi devint un maître. / Vois comme Jésus, Fils de Marie, dut à ses perpétuelles errances / De devenir eau de la source de vie, et “ressuscita les morts”. / Vois comme Ahmad, l'Envoyé de Dieu, abandonna la Mecque, / Y amena une armée, puis domina sur elle. / Quand il voyagea sur Burâq, la nuit du *mi'râdj* [...] »<sup>611</sup>

L'œuvre commune de ces “prophètes errants” dont la vie civile et sacerdotale a été marquée par l'errance, va aboutir à l'édification d'une religion qui sera elle aussi façonnée par l'errance.

---

<sup>611</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques, (Dîvân-e Shams-e Tabrîz)*, traduction du persan et notes par Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri, Pars, Klincksieck, 1973, ode 214, p. 131.

## **L'islam, la religion de l'exil et du voyage**

Le prophète Mahomet qui, du début à la fin de sa vie a vécu avec l'errance, va propager une religion dont les fondations sont enracinées dans l'errance. Une religion dont le calendrier a symboliquement pour point de départ l'hégire, qui est la translittération du terme arabe désignant l'exode. De ce fait, le calendrier musulman va être en constante rotation, car il est basé sur l'année lunaire ; d'où le symbolisme de la lune fréquent chez les musulmans. En effet, si l'hégire, datant de septembre 622, constitue la base du calendrier musulman, ce n'est pas exactement le jour même de l'hégire qui a été choisi comme début de la première année dudit calendrier, mais plutôt le premier jour de l'année lunaire au cours de laquelle se déroula l'hégire, c'est à dire le 16 juillet 622. D'où l'instabilité des dates des événements historiques musulmans, comme le souligne Peter Heine dans son article consacré à l'hégire :

« Etant donné que le comput musulman est basé sur l'année lunaire, le début de l'année musulmane se décale d'environ 11 jours par rapport à l'année solaire, si bien que les grandes fêtes musulmanes se déplacent de manière cyclique tout au long de l'année solaire »<sup>612</sup>.

Tous les événements marquant la vie des musulmans tels le jeûne du ramadan, le pèlerinage à la Mecque, les fêtes commémorant les événements majeurs comme la naissance du Prophète, le sacrifice d'Abraham etc., sont sans cesse décalés, à la différence, par exemple, du calendrier grégorien où les dates, commémoratives des événements religieux ou culturels, sont stables. S'exprimant sur cette errance consubstantielle de l'islam, Jean Genet écrit dans *Le captif amoureux* :

« Le vagabondage, l'errance de l'islam ou de la société islamique se déplaçant dans l'espace et dans le temps, et selon je ne sais quels courants, ce vagabondage, errance, nomadisme quotidiens et terrestres avaient leurs projections dans le nomadisme quotidien des fêtes, dans un calendrier mobile qui décalait toujours les fêtes, les prières, les jeûnes, c'est-à-dire les mois de

---

<sup>612</sup>KHOURY Adel Théodor, HAGEMANN Ludwig, HEINE Peter et al., *Dictionnaire de l'Islam : histoire, idées, grandes figures*, traduction de Joseph Langton, Bruxelles, Brepols, 1995, p. 188.

ramadan, à moins, bien sûr, que ces processions dans le calendrier ne fussent le symbole d'une errance cosmique dont nous ignorons le sens. A la fixité apparente du catholicisme, l'Islam nous imposait des figures toujours mobiles, toujours changeantes, au ciel et sur la terre. »<sup>613</sup>

Comme si cette instabilité des rites et du calendrier musulman était faite pour rappeler au musulman que son existence est une perpétuelle errance le conduisant sur le chemin de la patrie originelle de l'homme, c'est à dire le paradis. Un hadith du Prophète ne dit-il pas ? : « Sois dans ce monde comme un étranger ou comme un passant ? »<sup>614</sup>.

La vie du musulman, conduite par le Coran et les Dits du Prophète qui sont tous deux (Coran et Prophète) caractérisés par le voyage, ne peut pas être une vie linéaire, mais plutôt une vie mouvementée, une vie marquée par l'errance. En cela, elle est rythmée par des pratiques et des principes qui signalent au musulman sa nature de "passant". Cette vie est ponctuée par les cinq prières quotidiennes qui rappellent à l'homme sa nature d'exilé, en le rattachant à la Mecque. En effet, pendant les prières, les musulmans s'orientent vers une direction unique ; celle de la Mecque où se trouve la "maison de Dieu" (*bayt Allah*). On se rappelle, que cette ville, est aussi la ville d'exil d'Abraham et de sa famille, lequel Abraham aurait construit de ses mains l'édifice sacré (*kaaba*), censé représenté la maison de Dieu. Donc cette orientation vers la Mecque est aussi significative de l'errance. C'est à juste titre que M. Lings note : « L'Homme (musulman) étant exilé – de nature -, un centre spirituel symbolisera plus efficacement la patrie »<sup>615</sup>.

Une des conséquences du caractère errant de l'islam, qui est aussi une des préoccupations de Meddeb, c'est ce qu'on appelle aujourd'hui, le cosmopolitisme, l'interculturalité, et particulièrement dans ce cadre, le rapport entre le monde judéo-chrétien et le monde arabo-musulman. Ceci nous conduit à aborder la question de l'héritage par l'islam des éléments des religions qui l'ont précédé. Cet héritage spirituel constitue pour nous une forme d'errance, qui est à

---

<sup>613</sup> GENET Jean, *Le captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 215.

<sup>614</sup> LINGS Martin "Qu'est-ce que le Soufisme" [*What is Sufism* (1975)], traduction de Roger du Pasquier Paris, Seuil, 1977, p. 42.

<sup>615</sup> LINGS Martin, *ibid.*, pp. 46-47.

situer dans la circulation, la récupération et le mélange des sources. C'est pourquoi nous parlons d' "errance dans les sources"

### Errance dans les sources

L'errance consubstantielle à l'islam entraîne une prédisposition à l'hétérogène ; l'ouverture et la circulation dans les autres cultures. L'islam, récupère ou actualise beaucoup d'éléments tirés des religions précédentes en générale et des deux religions monothéistes en particulier.

### Héritage judéo-chrétien

Bien même avant l'avènement de l'islam, il y a comme des signes annonciateurs du rapport entre l'islam et le christianisme. Nous avons vu que lors d'un de ses voyages, loin de sa Mecque natale, Mahomet, alors qu'il n'était encore qu'un simple caravanier, a été reconnu par un moine chrétien comme étant le futur Prophète. Cette anecdote relayée par la tradition accrédite la thèse coranique selon laquelle Mahomet a été annoncé par Jésus lui-même, comme en témoigne ce verset :

« Lors Jésus fils de Marie dit : "Fils d'Israël, je suis l'envoyé de Dieu vers vous, venu confirmer la Torah en vigueur et faire l'annonce d'un envoyé qui viendra après moi dont le nom sera Ahmad..." »<sup>616</sup>

Il ne serait donc pas étonnant qu'un fidèle de la religion propagée par Jésus reconnaisse cet Envoyé, annoncé par Jésus selon le Coran. Il y a dans cet acte de voyance du moine chrétien Bouhaïra, une sorte de mise en abyme du message de Jésus annonçant la venue du prophète Mahomet. Le chrétien reconnaissant (voire découvrant) le futur prophète de l'islam, voilà un acte premier, symbolique du lien entre christianisme et islam.

Dans le même ordre d'idée, la pratique de la retraite à laquelle s'adonnait Mahomet avant de recevoir la révélation coranique, lui avait été inspirée par les moines chrétiens qu'il avait observés durant ses voyages de

---

<sup>616</sup> *Le Coran, op. cit.*, LXI, 6, p. 610.

commerce. Cette pratique qui est reprise par les mystiques soufis, a une importance primordiale dans l'avènement de l'islam puisque c'est au cours d'une de ces retraites que Mahomet reçut la Révélation coranique par l'intermédiaire de Gabriel, confirmant la prédiction du Chrétien Bouhaïra. Mahomet aurait peut-être pu recevoir cette révélation originelle ailleurs, mais dans l'ordre de la narration coranique, Dieu a choisi de la lui faire pendant qu'il se trouvait isolé dans la grotte. Ainsi, cet acte de retraite, qui aurait pu paraître anodin, a désormais une importance capitale. Et si on établit qu'il a été inspiré à Mahomet par les moines chrétiens, on établit du même coup, ne serait-ce qu'implicitement, le lien entre christianisme et islam.

Étant la dernière, par ordre d'apparition, des trois grandes religions monothéistes, l'islam, reconnaît le christianisme et le judaïsme, avec quelques restrictions il est vrai. Plus qu'un simple rapport, une simple reconnaissance, en scrutant les liens entre les livres sacrés de deux religions, Meddeb parle directement d'influence de la Bible sur le Coran : « Du reste dit-il, la question de l'influence ne se pose pas au Coran, tellement elle y est explicite et manifeste. »<sup>617</sup> Meddeb va plus loin, quant au rapprochement entre la Bible et le Coran, en ajoutant :

« Le Coran reste incompréhensible si l'on ne considère pas que sa mémoire est la Bible ; c'est ce que reconnaît la tradition exégétique en inventant la science des *Isrâ'iliât* pour légitimer la référence aux Écritures antérieures afin d'explicitier par le détail du récit biblique les mentions elliptiques ou lapidaires ainsi que les réminiscences coraniques, évoquant les patriarches, les prophètes et les rois. En somme le Coran est un rappel et une confirmation qui se veut rectificatrice de la Bible (ce qui n'exclut pas l'allusion à d'autres traditions saintes, arabiques, persanes, grecques, talmudiques ou apocryphes) ». <sup>618</sup>

Comme le souligne Meddeb, nombre d'histoires relatées dans le Coran trouvent leur source, du moins présentent une analogie avec les récits présents dans la Bible. Il en est ainsi des prophètes bibliques que le Coran reconnaît dans leur

---

<sup>617</sup> MEDDEB Abdelwahab, *op. cit.*, p. 135.

<sup>618</sup> MEDDEB Abdelwahab, *id.*

intégralité, puisque le Coran dit « point de différence entre les prophètes », même si, ça et là, les récits divergent, dans son principe même, « la foi en tous les prophètes de Dieu » est recommandée puisque c'est le quatrième des six piliers de la croyance musulmane.

Le mystique andalou, Ibn 'Arabi, lui aussi reconnaît la réactualisation des histoires des prophètes bibliques par le Coran quand il évoque, par exemple, l'arabisation des noms de ces prophètes en ces termes :

« Arabisés par la Révélation, les noms des prophètes peuvent donner lieu à une explication symbolique, à partir d'une racine arabe. Loth (Lût) est mis en relation avec le verbe *lâta* "coller", ce qui coïncide avec son ferme attachement à la Présence divine. Isaac (*Ishâq*) est rapproché du verbe *ashaqa* "éloigner", dont la racine comporte l'idée d'écrasement. Isaac écrase et éloigne son père, "car le fils appartient au monde de la dispersion", effet en apparence négatif qui confirme Abraham dans sa servitude »<sup>619</sup>

Même si dans ce passage, Ibn 'Arabi ne s'étend pas beaucoup sur la filiation Bible / Coran, comme il la développe dans certains de ses écrits, en particulier à propos de Jésus, il laisse quand même entendre l'inspiration de l'islam par le christianisme. Ce qui ne saurait être un jugement de valeur ou un constat de hiérarchisation, car pour l'islam, les trois monothéismes, loin d'être dans un rapport de confrontation ou de concurrence, forment un continuum dont l'islam constitue le dernier chaînon.

Meddeb, qui se considère comme l'élève spirituel d'Ibn 'Arabi, riche de sa "double généalogie", va se servir de sa connaissance des textes de deux religions pour illustrer la similitude entre certains passages de la Bible et du Coran. Evoquant le verset coranique qui se rapporte au Voyage nocturne et à l'ascension du Prophète, il fait ressortir une certaine intertextualité entre ce verset et le verset de la Genèse relatif à l'exil d'Agar, la femme d'Abraham ;

« Dans le trou vertigineux qui sépare le commencement et l'accomplissement, résonne l'hapax que partagent la Genèse et le Coran. 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

---

<sup>619</sup> IBN 'ARABI, *Le dévoilement des effets du voyage*, op. cit., p. 27.



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>620</sup>

On repère là, l'emprunt d'une expression tirée de la Genèse, qui a été transformée, enrichie ; « une portée d'arc » dans la Genèse devient « deux portées d'arc ou plus près » dans le Coran. Aussi, il aurait fallu bien connaître la Bible et le Coran, afin de pouvoir déceler cette intertextualité, et l'expliquer au besoin :

« De livre en livre, d'une langue à une autre, dans la traversée du temps et la reconquête de la mémoire, l'emploi unique d'une métaphore pour apprécier la distance aura lié la promesse et la réalisation à travers les premiers pas de l'exilé ponant dans le désert la semence d'un peuple et la vision extrême accordée comme privilège au dernier des prophètes. »<sup>621</sup>

De la même manière, Meddeb explique comment dans le Coran, le fils qu'Abraham voulait sacrifier, et qui est Isaac dans la Bible, devient Ismaël dans le Coran, par ailleurs considéré par la tradition comme « l'ancêtre des Arabes ». Autrement dit, bien qu'il s'inspire de la Bible, le Coran ne serait pas qu'une pâle copie de cette dernière, comme il ressort de ce passage dans *Phantasia* :

« Quand même la conscience judéo-chrétienne diffuse en Arabie aurait reconnu en Mohammad le second Moïse qu'elle attendait, quand même le messager de l'islam aurait participé à une scénographie qui est celle dont furent acteurs les prophètes d'Israël, l'inspiration coranique ne suit pas à la lettre le canon scripturaire de l'ancienne et de la nouvelle alliance. Elle propose un verbe qui trace, en aval et en amont ses propres perspectives. Comme elle n'abolit pas l'héritage monothéiste, elle s'en imprègne dans l'affranchissement de sa lettre. Le Coran se situe à côté de la Bible. Il est comme la Bible. Il répète un discours ressemblant dans une autre langue. Il fonde le monothéisme en arabe. »<sup>622</sup>

---

<sup>620</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, op. cit., p. 30.

<sup>621</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid*, p. 31.

<sup>622</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., pp. 46-48.

Ainsi, même s'il y a eu des emprunts, il n'en reste pas moins que ce legs a été parfois développé par l'islam ; à l'exemple du travail d'écrivain. La comparaison n'est pas si osée que ça, quand on se fie au personnage narrateur de *Phantasia* qui voit dans cette opération de récupération/renouvellement, presque un travail de fiction. Il dit à ce propos : « L'islam invente son Livre après répétition de l'orphelinage et de l'exil, dans la personne de Mohammad. Nul mérite à ce que cette vérité ait à fournir sa preuve dans l'authenticité de l'histoire. »<sup>623</sup> S'agissant de « la répétition de l'exil » Khatibi dit à peu près la même chose que son ami, auteur de *Phantasia* :

« Ce qu'on appelle l'Hégire (qui est le départ du prophète Muhammad pour Médine) écrit Khatibi, est une surimposition sur un autre exode, celui des Hébreux hors de l'Égypte. Par là même, le détour, cette fuite de Muhammad qui fonde un Nouveau Nouveau Testament [...]. On crée le récit d'une religion à partir d'une fuite, d'une fable, d'un mythe. »<sup>624</sup>

L'héritage biblique est donc un fait, reconnu et amplement démontré par le narrateur.

### La première hégire ou l'hospitalité chrétienne

Le rapport entre l'islam et le christianisme ne se limite pas uniquement au texte, mais se traduit aussi dans les actes. Un des actes symboliques de cette relation a eu lieu au tout début de l'islam, alors même que les nouveaux convertis n'atteignaient pas cent personnes. Quand les menaces des Mecquois sont devenues de plus en plus dangereuses pour la vie des fidèles musulmans, le prophète Mahomet a conseillé à ses compagnons de se réfugier en Abyssinie où règne un roi « juste ». La « justesse » de ce roi, le Prophète la situait sûrement dans sa foi chrétienne, qui fait de lui un membre de la communauté des « Gens de l'écriture » (*Ahl al-Koutoub*)<sup>625</sup>, comme le Coran désigne les Chrétiens et les

<sup>623</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid*, p. 45.

<sup>624</sup> KHATIBI Abdelkebir, « Ultime dissidence de Genet », in *Figure de l'étranger dans la littérature française, op. cit.*, p. 184.

<sup>625</sup> Expression généralement traduite par « Gens du Livre », Meddeb propose « Gens de l'écriture ».

Juifs. En effet, c'est un symbole très fort que les musulmans persécutés à la Mecque au début de l'islam, se soient réfugiés en Abyssinie. Il y a bien sûr le fossé géographique car l'on passe de l'Arabie en Afrique, mais il y a surtout le fossé religieux, l'Abyssinie étant un puissant et vieil empire chrétien à ce moment-là. Malgré cela, les musulmans ont pu bénéficier de la protection du Négus et ont vécu plusieurs années en Abyssinie avant de regagner leur patrie. Cet événement marque la capacité des musulmans à cohabiter avec les non musulmans, en particulier avec les Gens de l'écriture, et paraît en contradiction avec les comportements intolérants des fondamentalistes musulmans contemporains qui veulent, vivre en "autarcie". En tous les cas, cet exode des premiers musulmans, est un exemple édifiant de l'errance comme un catalyseur de l'hétérogène. Grâce à cette hospitalité en terre chrétienne, l'islam naissant a pu être sauvé de la disparition. Par la suite, le Prophète lui-même est contraint de s'exiler de la Mecque vers Médine. C'est de la terre d'exil qu'il va s'atteler à l'édification de son pouvoir. Cette errance du Prophète qui succède à celle de ses compagnons en Abyssinie, a été l'élément fondateur grâce auquel Mahomet a pu organiser et consolider cette religion naissante. Adel Théodor Khoury, Ludwig Hagemann, Peter Heine et *al* abondent dans le même sens quand ils évoquent le rôle primordial joué par l'hégire dans la construction de l'islam :

« L'Hégire fut l'indispensable déclat qui transforma en religion universelle un conventicule de membres issus de groupes qui occupaient une position marginale au sein d'une grande ville commerçante »<sup>626</sup>.

Cette hégire constitutive de l'islam a pu avoir lieu grâce à l'errance des compagnons du Prophète qui ont pu bénéficier de la bienveillance du Négus, sinon, sans ses compagnons de première heure, le prophète Mahomet n'aurait peut-être pas pu entreprendre l'organisation ayant permis à l'islam de s'imposer comme nouvelle religion.

Cependant l'errance ne peut être vécue ni subie sans interaction, ni mélange ; l'errant acquiert des choses tout comme il en donne à l'Autre, de ce

---

<sup>626</sup>KHOURY Adel Théodor, HAGEMANN Ludwig, HEINE Peter et *al.*, *Dictionnaire de l'Islam, histoire, idées, grandes figures, op. cit.*, p. 188.

point de vue, l'errance est un vrai catalyseur de l'interculturel, c'est ce que soutient le narrateur de *Phantasia* : « L'exil provoque le brassage des ethnies et des langues... »<sup>627</sup> Nous avons montré comment ce brassage culturel apparaît dans l'œuvre de Meddeb, en particulier dans *Phantasia* dont le récit apparaît comme un hymne à l'hétérogène.

Pour ce qui est du Coran, dans certains passages, la diversité, le partage, sont honorés, particulièrement dans ce verset :

« Humains, Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle. Si nous avons fait de vous des peuples et des tribus ; c'est en vue de votre connaissance mutuelle. Le plus digne de vous au regard de Dieu, c'est celui qui se prémunit »<sup>628</sup>.

Ce verset coranique, parmi tous les autres, est peut-être, celui qui symbolise le plus notre problématique car il est fait mention de la diversité (des peuples et tribus) en même temps qu'il est énoncé la « connaissance mutuelle » qui préfigure l'interculturel.

### **Héritage du panthéon paganiste**

Au-delà des textes monothéistes, l'islam, dans son élan hétérogène, va intégrer aussi des textes et pratiques issus d'autres religions, en l'occurrence ceux relatifs aux pratiques antéislamiques prévalant dans l'Arabie. A l'instar des réactualisations des récits bibliques, certains rites païens ont été intégrés dans l'islam. Meddeb montre dans *Phantasia*, que le rite du pèlerinage à la Mecque institué par le Prophète, est un rite qui a été récupéré du culte paganiste pratiqué par les Quraychites et les membres d'autres tribus mecquoises. Il faut rappeler qu'avant l'avènement de l'islam, la Kaaba abritait en son sein beaucoup de divinités qui faisaient l'objet d'adoration de la part des adeptes de différentes croyances. Parmi les principales divinités, on peut citer : Wadd, Soua', Yaghout,

---

<sup>627</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 51.

<sup>628</sup> *Le Coran*, op. cit., XLIX, 13, p. 561.

Ya'ouq, Nasr, Al-Lat, al-'Ozza, Manât, Taghoût, Jibt et Hobal<sup>629</sup>. Les plus connues de ces divinités sont les trois citées dans le Coran c'est-à-dire Al-Lat, Manât et al-'Ozza<sup>630</sup>. Le verset coranique relatif à ces divinités païennes est repris tel quel par le narrateur de *Aya dans les villes*<sup>631</sup>. Nous avons vu que Meddeb, dans son élan "œcuménique", fait référence à ces idoles. En plus de ces trois divinités, il faut mentionner Hobal, sans doute la plus importante divinité, puisque Hobal serait le patron des caravaniers (patron des "errants"), et quand on connaît l'importance des caravaniers dans cette Arabie centrale et en particulier pour la ville de la Mecque qui est un carrefour commerçant, on comprend que le dieu lié à cette activité ne peut qu'être important. Le saint patron des caravaniers, Hobal, serait aussi le père de plusieurs idoles logées dans le temple de la Mecque.

Les adeptes de ces religions venaient en pèlerinage pour célébrer le culte de leurs dieux, entre autre, en tournant autour de la kaaba. Le pèlerinage antéislamique se déroulait chaque année au mois de *rajab*. Il consiste dans la visite du sanctuaire de la kaaba, et la participation aux divers rassemblements et manifestations qui ont lieu autour du site sacrés, du puits de Zam zam, et autres endroits environnants. Le pèlerinage est suivi d'autres activités profanes, notamment des foires commerçantes. Pour le déroulement de cette cérémonie, l'on imagine que différentes dispositions ont pu exister pour faciliter le séjour des pèlerins. Tous les détails des rites pratiqués pendant ce pèlerinage ne sont peut-être pas connus, mais en comparant les deux pèlerinages, on remarque que Mahomet a maintenu l'essentiel des dispositions du pèlerinage pratiqué avant l'arrivée de l'islam. En effet, par disposition à l'hétérogène, par diplomatie, nous remarquons la tactique de la nouvelle religion consistant à récupérer certains rites des religions animistes qui existaient dans la région d'Arabie. Cette stratégie de récupération et de diplomatie va plus loin, car lorsque le prophète Mahomet rentre triomphalement à la Mecque, en l'an 630, il ne demande guère à ses

<sup>629</sup> CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystiques et civilisations*, op. cit., p. 322.

<sup>630</sup> « Ainsi, vous auriez vu allât et al-'Uzzâ et Manât, cette autre troisième ?... » in *Le Coran*, op. cit., LIII, 19-20, p. 575.

<sup>631</sup> MEDDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, Montpellier, Fata Morgana, 1999, p. 18.

compagnons de brusquer les adeptes des religions païennes qui s'y trouvaient, mais plutôt d'aller progressivement dans l'investissement du sanctuaire de la Kaaba et l'instauration du nouveau pèlerinage. Ainsi, en cette année de la prise de la Mecque, les musulmans font le pèlerinage en compagnie des païens, chacun faisant son office comme lui recommande sa religion. Ce n'est qu'en 632, peu avant sa mort, que Mahomet effectue en personne le pèlerinage (appelé le « pèlerinage de l'Adieu »), au cours duquel il prononce ce qui apparaît comme son testament spirituel. C'est à partir de ce moment-là que les païens vont être progressivement exclus de la cérémonie. Le Prophète détruit ensuite toutes les idoles qui se trouvaient sur le sanctuaire de la Kaaba ; à partir de ce geste du Prophète, la Kaaba est (re)devenue *la* Maison de Dieu (le Dieu de cette nouvelle religion monothéiste) *Bayt Allah*, bâtie par Abraham. Le Prophète effectue ensuite les différentes parties du rituel, constituant pour l'essentiel le pèlerinage effectué par les musulmans depuis lors jusqu'à nos jours.

Cependant, malgré ce "rejet" du paganisme, à bien y regarder de près, nous remarquons qu'il y a eu des transpositions des pratiques antéislamiques dans les rites du pèlerinage musulman. En effet, la Kaaba est décrétée maison de Dieu, de la même manière qu'elle était *la* maison des dieux des religions païennes. La pratique de la circumambulation autour de la Kaaba, n'est-elle pas une reprise, du moins une réminiscence de ces mêmes pratiques qui ont été dénoncées et combattues par le Prophète et ses compagnons ? Ce qui peut s'inscrire dans une stratégie de diplomatie et de pédagogie, de la part du Prophète envers les adeptes des anciennes religions afin de ne pas trop les heurter dans leurs convictions. Cette tactique d'approche pourrait expliquer l'avantage accordé aux hommes dans de nombreux domaines, dans le texte coranique, en référence au système patriarcal en vigueur dans ces sociétés de l'Arabie centrale, berceau de l'islam. Le prophète Mahomet cherchait à adopter le mieux possible le discours législatif aux codes sociaux locaux ; nous voyons là le pragmatisme du Prophète et sa capacité à savoir puiser dans les croyances précédentes. Ce qui est à mille lieues de la vision arrogante, belliqueuse et irrédentiste brandie par les intégristes islamistes de nos jours, se réclamant pourtant du même Prophète.

Ainsi, le pèlerinage qui est la cinquième des obligations fondamentales de l'islam, a aussi des origines païennes, signe de la disposition à l'hétérogène qui habitait cet islam premier.

Dans le même registre d'emprunt et de détournement des sources, nous pouvons citer le rite d'immolation, consécutif au pèlerinage, et perpétuant le geste premier d'Abraham. En substituant un mouton à la place de son fils qu'il était prêt à égorger, Dieu a voulu signifier à Abraham l'interdiction formelle de tout sacrifice humain, comme cela était courant dans les rites païens. Très souvent, dans l'histoire de l'islam, l'on ne voit et n'explique le geste d'Abraham que dans le sens de la soumission absolue à l'ordre divin, alors qu'il faut aussi rappeler cet autre symbole, et non des moindres, de l'acte d'Abraham, qui est l'interdiction totale du sacrifice humain. Cependant, cette interdiction a été instituée de manière habile : le veau est remplacé par l'enfant. Donc, l'acte d'immoler demeure, seul l'objet de cet acte est remplacé. Pour rester dans le contexte coranique, s'agissant du remplacement de la bête par l'homme, plus qu'une simple substitution, Meddeb parle de rachat :

« Le sujet d'islam célèbre chaque année la sacrifice d'Abraham, fondé sur une opération de substitution où Dieu rachète le fils par la bête. Ainsi, dans le texte même du Coran se trouve situé le lien entre le rachat et le sacrifice. Et nous retrouvons la même racine *dh.b.h.*, impliquée par le verbe "immoler" et par "la victime destinée au sacrifice"; elle a pour premier sens "fendre, déchirer, rompre", d'où "trancher la gorge", tuer en égorgeant une pièce de bétail, et par le même procédé, immoler une victime ou tuer sans pitié un homme. »<sup>632</sup>

Meddeb insiste donc sur le rachat du sacrifice humain par celui de la bête. Par la même occasion, il rappelle dans son livre écrit à la suite des horribles attentats du 11 septembre 2001, l'ineptie des intégristes islamistes et leur littéralisme aussi simpliste qu'absurde. En se penchant sur la notion du martyr et son avatar, le sacrifice humain – sacrifice des martyres et surtout sacrifice des victimes dont certaines par égorgement -, Meddeb explique que, finalement, les intégriste

---

<sup>632</sup> MEDDEB Abdelwahab, *La maladie de l'islam, op. cit.*, p. 182.

finissent par “chosifier” et “animaliser” l’homme, puisqu’ils appliquent sur lui un acte que Dieu a interdit à l’égard des hommes, il note :

« L’islam ne connaît pas le sacrifice humain. Pour mener leurs actions terroristes, les intégristes contemporains ont réorienté cette notion de sacrifice et l’ont acclimatée à l’imaginaire islamique par une série de manipulations. »<sup>633</sup>

Nous voyons une fois de plus, qu’un acte important des rites musulmans, puisqu’il intervient durant la grande fête commémorant le sacrifice d’Abraham, tire son origine des pratiques paganistes.

Un autre cas que l’on peut rappeler est celui concernant l’idée de l’islam comme continuation des autres religions monothéistes et par voie de conséquence, comme le recommencement de la religion originelle. Ce postulat entraîne de *facto* la reconnaissance par l’islam des prophètes antérieurs et fait de Mahomet le dernier chaînon de la prophétie. Pour Meddeb qui s’appuie sur un article de Ignatz Goldziher, ce double postulat tire ses racines dans la Perse antique, car, répondant à une question de Marc Petit, Meddeb dit :

« Pour tempérer les ardeurs des adeptes ignorants de l’islam et de ses détracteurs malveillants, il me suffit de rappeler que ces deux idées de base qui semblent structurer l’islam (retour à la religion première et sceau de la Révélation), ne sont pas d’invention muhammadienne. L’idée d’une religion qui renoue avec le commencement et clôt le processus prophétique a été exprimée dans la tradition perse d’une manière séparée, la reprise du commencement étant une prétention zoroastrienne et la revendication du sceau constituant une ambition manichéenne. »<sup>634</sup>

L’islam a donc assimilé des apports venus d’autres horizons culturels et géographiques, en plus du panthéon antéislamique arabe. C’est par exemple le cas de certains éléments introduits par les mystiques soufis, comme le chapelet, qui est l’instrument rituel le plus partagé. Même si l’usage diffère d’une religion à l’autre, on trouve le chapelet chez les adeptes de beaucoup de croyances ; bouddhistes, chamanes, chrétiens, hindouistes, musulmans. Chez les

---

<sup>633</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 182.

<sup>634</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l’islam, op. cit.*, p. 139.



musulmans, l'utilisation de ce rosaire est une pratique mnémotechnique servant à favoriser la concentration et donner le rythme dans la récitation des litanies. Cependant, chez les mystiques soufis, le chapelet est entouré de tout un symbolisme ésotérique. Ainsi, les quatre vingt dix neuf (99) grains qui forment généralement le chapelet, représentent les quatre vingt dix neuf « beaux noms de Dieux » (*asma'-Allah al-housna*). Puisque le chapelet est un objet de culte qui existe dans les religions antérieures à l'islam, il ne fait pas de doute que son introduction dans cette religion est le fruit d'un héritage issu de ces croyances. L'anthropologue Malek Chebel avance l'idée selon laquelle on doit l'apport du chapelet aux soufis, il écrit à ce propos :

« On ne connaît pas exactement l'origine de chapelet, mais il est probable que ce soient les courants de la mystique soufie des deux premiers siècles de l'islam, inspirés des lointaines origines indo-iraniennes qui en introduisent l'usage. Les longues séances de méditation (*zikr*) impliquent en effet des oraisons qui requièrent l'usage du chapelet. Le chapelet est devenu une réalité visible de la cité islamique. Certains croyants ne s'en séparent jamais »<sup>635</sup>

Voilà entre autres, quelques exemples qui illustrent tout ce que l'islam, en tant que religion et civilisation, a pu hériter des religions antérieures, païennes ou monothéistes. Ceci montre combien l'islam a pu s'accommoder de tout ce qui ne relevait pas *a priori* de sa sphère culturelle et religieuse. Autrement dit, l'interculturalité a pu avoir lieu et a pu s'exprimer dans l'islam. Ce qui va à l'encontre des théories stériles et nihilistes des intégristes islamistes qui, des siècles après, rejettent toute ouverture et s'accrochent à une – hypothétique – authenticité se suffisant à elle-même. L'islam, est donc une religion qui a, dans son essence même, un rapport étroit avec l'errance. En cela, au-delà de l'aspect religieux, les références récurrentes de Meddeb vis à vis de cette religion doivent être, d'après nous, regardées dans cette perspective.

Cette errance dans les textes, qui a largement influencé l'islam, ne va pas sans influencer les adeptes de cette nouvelle religion dans leurs pratiques culturelles et culturelles. Ces adeptes ayant eux-mêmes, il faut le rappeler,

---

<sup>635</sup> CHEBEL Malek, *Les symboles de l'islam*, op. cit., p. 102.

pratiqué ou subi l'errance par le biais du commerce, de l'exil, des conquêtes, etc. Ainsi à leur retour triomphal à la Mecque, les compagnons du Prophète avaient à leur côté des fidèles convertis issus d'autres pays, d'autres cultures. Plus tard, l'empire arabo-musulman a été à son apogée sous le règne des Abbassides, lesquels ont été plus ouverts, par rapport aux Omeyyades, envers ceux qu'on appelait les sujets de seconde zone, c'est à dire les convertis d'origine non-arabe ; Perses, Kurdes, Turks, Mongols, Berbères ont été associés à la gestion de l'État. Ce qui a permis aussi une grande ouverture culturelle, et notamment la traduction des œuvres philosophiques et scientifiques des auteurs grecs. Cette ouverture a beaucoup aidé les penseurs et philosophes locaux. Parmi ces penseurs, nous avons les soufis, les adeptes de la mystique musulmane qui vont puiser aussi bien dans le christianisme, le zoroastrisme que dans la philosophie grecque.

Il n'est donc guère étonnant que ce soit sous le règne abbasside caractérisé par l'ouverture aux arts et aux sciences occidentales que se développe aussi la philosophie soufie, avec beaucoup de maîtres d'origine iranienne dans ses rangs. Essayons de voir de près ce courant mystique dont les plus grands noms doivent beaucoup à l'ouverture culturelle intervenue dans l'empire arabo-musulman.

## L'errance et le soufisme

Ainsi se décline dans l'indécision du sens l'étymologie du mot *soufi*, lequel vacille tantôt entre la sagesse grecque (*sophia*) et la référence aux Compagnons de la véranda (*soffa*) - ces pauvres qui hantaient la véranda sur laquelle ouvrait la maison du Prophète à Médine et qui étaient promus héros fondateurs par les premières générations soufies -, tantôt entre la laine de la bure (*souf*) ou de la tignasse (*soufa*) et la quête de la pureté (*safa*).<sup>636</sup>

La faculté à assimiler les apports extérieurs, due à l'errance, dont nous venons de montrer le mécanisme, va permettre à l'islam d'errer dans les autres cultures et d'y puiser certains éléments. Que ce soit des nouveaux convertis étrangers à l'Arabie centrale tels les Perses, anciens adeptes du zoroastrisme, ou plus tard les Andalous, les Berbères ou encore les Noirs Africains. Chez ces derniers, le système confrérique soufi n'aura pas de mal à s'installer eu égard à certains points communs qu'il partage avec le système féodal, l'entretien avec les morts, le culte des saints, en vigueur dans la plupart de ces régions.

Les apports peuvent aussi venir de la lecture des textes philosophiques qui ont été accessibles grâce à la traduction. Bien entendu nous parlons ici du cas de la mystique musulmane désignée généralement par le vocable de soufisme. Il faut souligner que cette mystique doit beaucoup à cette tradition ou cette expérience islamique d'errance et d'absorption d'éléments hétérogènes. Elle doit surtout à certains de ses promoteurs d'avoir eu cette capacité à concilier beaucoup d'apports dans leurs pratiques. C'est dans ce sens, toujours sous le prisme de l'errance que nous essaierons de voir en quoi le soufisme, à travers quelques unes de ses principales figures, s'inscrit dans cette poétique de l'errance chère à Meddeb, comme facteur d'interculturalité.

### La tradition mystique soufie

Il y aurait à exhumer les vestiges qui forgeraient généalogie à cette ambition, rencontre de l'islam d'avec la pensée et le signe d'Inde, de Chine. Pour qu'eût pu se réaliser la vocation de l'islam, réputé avoir rassemblé en sa maison "la communauté du milieu", tantôt orientale, tantôt occidentale, dans ses cas fameux, intermédiaire, entre les deux extrêmes.

MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, p. 69.

---

<sup>636</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé, op. cit.*, p. 16.

Le soufisme, comme nous l'avons indiqué, compte beaucoup dans l'œuvre de Meddeb, comme source d'inspiration, et aussi comme objet d'écriture :

« ...dans le fonds culturel arabe, écrit Meddeb, ce qui fait le plus écho en moi, c'est le soufisme, le corpus soufi, et c'est utilisable comme scène autant que des peintures, des architectures, des espaces, qu'il s'agisse d'espaces écrits ou modelés...J'essaie de parler du sujet, en essayant de dédramatiser à l'extrême la question de l'identité, et de travailler sur un fonds culturel qui s'inscrit dans une universalité. »<sup>637</sup>

Le Soufisme qui est une doctrine à la fois religieuse puisque musulmane, mystique et philosophique, est le courant le plus marquant et aussi le plus controversé de l'islam. Il est sans doute aussi celui qui s'est beaucoup inspiré de la culture occidentale, et notamment de la philosophie grecque, ce qui expliquerait peut-être en partie le succès des poètes et philosophes soufis auprès du public occidental

En tant que mystique religieuse, le soufisme est « la recherche de Dieu et la communion avec l'Être suprême ». Dans ce cas aussi, la mystique musulmane a hérité des religions et croyances précédentes. Le principe de la retraite (*khalwa*) a des similitudes avec la pratique des adeptes de la vie érémitique chrétienne en Orient ou du monachisme bouddhique très vivant en Asie centrale au début de l'islam, et que les Soufis vont rencontrer au cours de leurs pérégrinations.

Cette retraite peut aussi être considérée comme la célébration (rappel) de la retraite du Prophète pendant laquelle il a reçu la révélation coranique de la part de l'archange Gabriel. Ainsi le soufi qui est la « recherche de Dieu », en imitant le geste du prophète Mahomet, chercherait en quelque sorte à se mettre en contact avec Dieu (cf. Ibn 'Arabi qui a vécu l'expérience du Voyage nocturne). Ce courant mystique a eu des représentants charismatiques qui ont marqué la pensée islamique par leur audace et leur originalité. Mais, avant d'en arriver aux

---

<sup>637</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Entre l'expression française et l'identité arabe », *Französisch heute*, numéro spécial, *Langue et pluralité au Maghreb*, Francfort, Diesterweg Éditions, 1984, p. 258.

grandes figures du soufisme que nous avons choisies de présenter, voyons ce qu'est le soufisme.

## Le soufisme

« Qui sont ces soufis, s'interroge E. de Vitray-Meyerovitch, qui pratiquent le *tasawuf*, et dont l'appellation vient de la laine, *sûf*, dont ils se vêtaient par humilité ? Ils se sont toujours défendus de donner une explication rationnelle de la Voie, puisque, aussi bien, la science (*marifa*) dont ils sont en quête est à l'opposé d'un savoir (*'ilm*) et qu'elle ne s'obtient, la grâce aidant, qu'au terme d'une ascèse »<sup>638</sup>

Même si ces explications étymologiques du mot nous donnent une idée d'ensemble sur le soufisme, nous retenons la définition qui conclut le traité concernant les saints et adeptes spirituels :

«Soufi est un nom que l'on donne, et qui a été donné, jadis, aux saints et aux adeptes spirituels. L'un des Maîtres a dit : "Celui qui est purifié par l'amour est pur, et celui qui est absorbé dans le Bien-Aimé et a renoncé à tout le reste est un soufi." »<sup>639</sup>

Pour nous, les soufis, sont les "errants sur le chemin de Dieu". Aussi, pour avoir une idée plus précise du soufisme, nous reprenons un certain nombre de définitions données par les maîtres soufis eux-mêmes et rapportées par E. de Vitray-Meyerovitch :

« Dhu'l-Nûn l'Égyptien a dit : "Le soufi est celui dont le langage, quand il parle, reflète la réalité de son état, c'est-à-dire qu'il ne dit rien qu'il n'est pas, et quand il est silencieux sa conduite explique son état, et son état proclame qu'il a brisé tous les liens de ce monde." [...] Abu'l-Hasan Nûrî a dit aussi : "Le soufi est celui qui n'a rien en sa possession et qui n'est lui-même possédé par rien." Ceci désigne l'essence de l'annihilation (*fanâ*) [...] Ibn al-Jallâ a dit : "Le soufisme est une essence sans forme", [...] Shiblî a dit : "Le soufi est celui qui ne voit dans les deux mondes rien d'autre que Dieu." Et 'Ali b. Bundâr as-Sayrafi de Nishâpûr a dit : "Le soufisme consiste en ce que le soufi ne

---

<sup>638</sup> DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmi et le soufisme*, Paris, Seuil, 2005, p. 82.

<sup>639</sup> De Vitray-Meyerovitch Eva, *id.*

considère pas son propre extérieur et intérieur, mais regarde tout comme appartenant à Dieu." »<sup>640</sup>

De toutes ces définitions, il ressort que l'essentiel dans le soufisme, c'est de vivre l'expérience de l'unité absolue. Les chemins pour parvenir à cet état d'extinction de l'individu sont nombreux. Cependant, les principaux vecteurs communs aux soufis sont la mémoration de Dieu (*Dhikr*) qui consiste à prier au-delà des prières obligatoires, à pratiquer le chant rythmé par la répétition des noms d'Allah afin d'obtenir l'annihilation de soi et jouir de l'extase en tant que fidèle et ami de Dieu. Jalâl-od Dîn Rûmî dans son traité le *Mathnawi* recommande au disciple d'invoquer Dieu jusqu'à devenir soi-même prière. Le *dhikr* est donc le pivot du soufisme, même si les manières de le pratiquer changent d'une confrérie (*tariqa*) à l'autre. Les méthodes vont du *dhikr* ordinaire, à celui accompagné de musique ou de danse comme c'est le cas dans la confrérie des Derviches tourneurs, héritière de l'enseignement du maître Jalâl-od-Dîn Rûmî. Cette mémoration peut être suivie de la retraite appelée *khalwa*, dans un endroit isolé, à l'abri de toute distraction pour être seul face à Dieu, disposé à vivre l'expérience divine. Ainsi, la prière, le *dhikr* et l'appartenance à une *tariqa* constituent les principaux points communs aux soufis. Un autre des points communs aux soufis est indiscutablement l'errance en Dieu (l'errance verticale ; spirituelle et transcendante) et aussi l'errance en quête du savoir et d'expérience pour parvenir à l'union avec Dieu (l'errance horizontale ; terrestre, intellectuelle). Alors, voyons en quoi consiste le rapport entre l'errance et le soufisme.

### **Les soufis : des mystiques errants**

Dans son ouvrage consacré au voyage, le maître andalou, Ibn 'Arabi, note :

« Les voyages sont de trois sortes et il n'y en a pas quatre. Tels ceux que Dieu reconnaît : le voyage venant de Lui, le voyage vers Lui et le voyage en Lui. Ce dernier est le voyage de l'errance. »<sup>641</sup>

---

<sup>640</sup> DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmi et le soufisme, op. cit.*, p. 83.

Les deux derniers voyages sont ceux qu'affectionnent les Soufis. Le voyage vers Dieu est la première étape de la recherche de Dieu. Quant au voyage en Dieu, c'est celui qui intervient quand le soufi a atteint l'état d'extinction (*fana'*) et trouvé Dieu avec qui il ne fait plus qu'une seule entité; c'est le voyage ultime. Ainsi, le soufisme est aussi une mystique de l'errance, errance en quête de Dieu, à l'exemple de l'errance inaugurale vécue par Mahomet lors de son Voyage nocturne.

Cependant, l'errance soufie, ne se limite pas uniquement à une errance verticale, les adeptes de la mystique musulmane, pratiquent une errance horizontale. Les Soufis que nous avons nommés des "errants sur le chemin de Dieu", sont des grands voyageurs, en quête de connaissance et d'expérience, Bistami, Hallâj, Suhrawardi, Rûmî, Ibn 'Arabi, ont beaucoup voyagé, souvent bien loin de leur terre natale. Ce statut de voyageur est si associé à l'image du soufi, que ces mystiques sont communément appelés les « errants » comme il ressort dans cette communication de Meddeb :

« Dans son traité célèbre, *Ta'arrûf*, Kalâbâdhi (Xe s.), définit les soufis ainsi : comme ils sont expatriés, on les appelle les étrangers ; comme ils ont tant voyagé, on les appelle les errants. Et ceux qui résident dans les cités, on les appelle gens de la grotte et de la caverne. Étrangers, errants : le commentaire ne s'impose pas »<sup>642</sup>

Ces incessantes errances vont beaucoup influencer les soufis, et devenir même parfois, la source de leurs œuvres. Tel Ibn 'Arabi qui écrit un traité sur le voyage, *Le dévoilement des effets du voyage*, avec bien sûr en perspective, le voyage vers Dieu qui est le voyage par excellence pour le soufi.

Meddeb qui reconnaît être influencé par le soufisme en général et par Ibn 'Arabi en particulier, rattache à cette errance soufie, sa stratégie d'écriture basée sur le voyage, la déambulation, prélude de l'hétérogène. Il s'en explique à propos de ce procédé comme métaphore d'écriture :

---

<sup>641</sup> IBN 'ARABI, *Le dévoilement des effets du voyage*, op. cit., p. 3.

<sup>642</sup> MEDDEB Abdelwahab, « A bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb », op. cit., p. 18.

« S'il y a un corpus qui nourrit mon travail, dit-il, ce serait plutôt celui des errants soufis, ceux qui ont vécu ou théorisé le déplacement comme instabilité de l'être, comme quête. Je pense à Ibn 'Arabie, partant d'Andalousie, en passant par Fez, Bougie, Tunis, Le Caire pour aller jusqu'à Konya, en séjournant à la Mecque et Damas. Je pense à la théorisation de l'errance, de la *Siyâha* par Avicenne et Sohrawardi. »<sup>643</sup>

Parmi les soufis qui ont parlé de l'errance avec une grande profondeur poétique, nous pouvons mentionner Rûmî qui, dans ses *Odes mystiques*, fait l'éloge de l'errance :

« Si l'arbre pouvait se déplacer d'un lieu à un autre, / Il n'aurait à craindre ni morsure de scie, ni coup du malheur. / Ni le soleil ni la lune ne répandraient leur lumière, / S'ils demeuraient immobiles comme un rocher. / L'Euphrate, le Tigre et le Djihoun, comme ils seraient amers ! / L'air qui stagne dans un puits devient empoisonné. / Vois, comme l'air est altéré à cause de son intensité ! / Quand l'eau de l'océan se déplace voyage vers les nuages des hauteurs, / Elle échappe à l'amertume, elle acquiert la douceur / Quand le feu demeure sans lancer des flammes, / Il se transforme en cendres, mort et anéanti »<sup>644</sup>

Nous relevons qu'ils ont en commun d'être des grands voyageurs, certains d'entre eux tels Hallâj, sont partis jusqu'en Inde. Ils ont donc franchi – au sens littéral du terme – beaucoup de frontières, aussi bien géographiques que culturelles. Ils sont influencés par ces voyages au cours desquels ils découvrent des expériences et des pratiques dont les marques sont visibles dans leurs œuvres écrites et leurs pratiques cultuelles. L'activité de l'errance elle-même ne serait-elle pas à rapprocher de celle des moines errants ?

D'autre part, la majorité de ces maîtres soufis, ceux du début en tout cas, est d'origine iranienne. Certains ayant même produit des œuvres en persan, il n'est guère étonnant qu'il y ait eu des apports du zoroastrisme dans leur pratique ésotérique. Ainsi, la boucle est bouclée, car l'errance physique est complétée par l'errance mentale, imaginative. "L'errance intellectuelle" des

<sup>643</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Récit de l'errance », *Algérie Actualité*, n° 891, 11-17 novembre 1982, Alger.

<sup>644</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques*, (*Dîvân-e Shams-e Tabrîz*), op. cit., ode 214, p. 131.



soufis dont nous parlons, c'est celle qui les voit fréquenter les textes de la philosophie (*falsafa*) grecque et enrichir leurs pensées et leurs enseignements. Voyons donc ce qu'il en est du lien entre le soufisme et la philosophie.

### **Le Soufisme et la philosophie**

Si nous évoquons la philosophie grecque dans cette partie consacrée au soufisme, c'est aussi pour illustrer le rapport islam / Occident, qui a eu lieu à travers la circulation des concepts et des textes. Parlant de cette disposition à l'hétérogène de l'islam qui va plus tard permettre l'ouverture dont sera porteur le soufisme, le narrateur de *Phantasia* dit :

« Cette minimale reconnaissance de l'autre antérieur dans la lettre coranique autorise l'ésotérisme islamique d'acclimater en arabe le legs plotinien qui constate l'équivalence des croyances. Cela fournit une lecture ouverte des traditions antiques. L'histoire n'est pas un drame moral, où les héros triomphent des méchants. Tous les rôles sont positifs et nécessaires pour que s'accomplisse le drame. Les exégètes de l'islam puisent dans le fonds ancien bien que leur religion se soit constituée après une tierce rupture, ponctuée par Abraham, Ismaël, Mohammad. »<sup>645</sup>

Les voyages ne sont pas uniquement physiques, il y a aussi l'errance à travers les écrits, les livres venus d'ailleurs. Il faut noter principalement l'errance dans la philosophie grecque. Cette errance concerne essentiellement les soufis qui, à partir du IX<sup>e</sup> siècle, ont pu avoir accès aux textes de la philosophie grecque grâce à l'idée du calife al-Ma'mûn, qui a entrepris un vaste projet culturel ayant consisté en l'édification de ce que l'on appellera la Maison de la sagesse (*bayt al-hikma*), sans doute en référence à la sagesse (*Sophia*) dont est porteuse la philosophie grecque. D'ailleurs on peut noter l'étonnant rapprochement phonique entre *sophia* (sagesse grecque) et *sufiyya* (soufisme).

### **La Maison de la sagesse ou l'importance de la traduction**

---

<sup>645</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 48.

La Maison de la sagesse est, en même temps, bibliothèque, académie, et surtout office de traduction. D'éminents traducteurs, bien choyés par le calife, ont été mis à contribution, pour traduire en syriaque et en arabe un grand nombre de livres persans, indiens, et surtout grecs, pour mettre à la disposition des Arabes l'essentiel de la science et de la philosophie, helléniques en l'occurrence. Toutes ces œuvres traduites vont faire partie de l'immense bibliothèque voulue par le calife al-Ma'mûn. Meddeb, connaissant bien le rôle et la valeur de la traduction, ayant lui même traduit des textes arabes en français, ne manque pas de souligner le rôle primordial joué par ce calife éclairé, dans ce Bagdad de la première moitié du IXe siècle et qui a été un tournant dans l'histoire culturelle de l'empire arabo-musulman.

« Ce qu'il convient de retenir de cette période souligne t-il, c'est le rôle joué par le calife al-Ma'Mûn pour acclimater le legs grec en langue arabe. Ce calife, nous dit la tradition, rêvait d'Aristote qui lui suggérait d'aider à ce que ses livres soient traduits en arabe. C'était comme si tout processus conduisant aux Lumières s'enclenchait dans l'amour des Grecs et la restauration de leur manière de penser et de sentir. Le même al-Ma'mûn encourage la confrontation des idées au sein de la cité en organisant des controverses entre sectateurs des diverses croyances et entre théologiens musulmans de multiples tendances. »<sup>646</sup>

Les Soufis de cette époque ont pu bénéficier d'un environnement assez propice au développement de l'activité intellectuelle. Ceux d'entre eux qui avaient déjà développé des pratiques et des enseignements mystiques empreints des apports du Christianisme, du bouddhisme ou du zoroastrisme, pourront avoir désormais le privilège, s'ils le désirent, d'entrer en contact avec les textes de l'antiquité grecque et de pouvoir y voyager. Ainsi, pour la première fois, ils vont pouvoir lire des textes écrits dans une autre langue que le persan ou l'arabe. Et ça, c'est toute la magie du phénomène de la traduction qui reste un des éléments majeurs de l'interculturalité, ayant sauvé tant d'œuvres qui seraient restées dans l'anonymat et l'oubli. Tout comme elle a rendu accessible des œuvres qui, jusque-là, leur étaient totalement inaccessibles. Ainsi, à propos de la

---

<sup>646</sup> MEDDEB Abdelwahab, *La maladie de l'islam*, op. cit., pp. 25-26.

traduction par Antoine Galland des *Mille et Une Nuits*, Meddeb montre comment ce travail salutaire de Galland a rendu "universel" ce chef-d'œuvre, qui fait désormais partie intégrante de la littérature mondiale<sup>647</sup>. S'attardant sur le phénomène de la traduction, Meddeb explique combien la traduction a été avantageuse pour les Arabes sur le plan culturel et scientifique.

« Sans le phénomène de la traduction, note –t-il, les Arabes seraient restés cantonnés dans la pénurie du désert. Leur authenticité poétique ne les aurait pas élevés à la gloire. A cause des livres traduits, les Arabes ont bénéficié des progrès de l'esprit, consignés dans les langues étrangères. »<sup>648</sup>

Grâce à cette traduction donc, les soufis vont avoir à leur disposition le corpus philosophique grec qui ne laissera pas indifférents ses lecteurs.

En effet, au-delà des prières et autres actes rituels, le soufisme est aussi une activité hautement intellectuelle puisqu'il convoque la méditation, la réflexion, l'imagination. La part de l'imagination est d'autant plus importante chez le mystique musulman quand on sait que l'islam interdit toute représentation de Dieu et de toute image, contrairement, par exemple, au christianisme qui a développé une immense iconographie autour de Jésus et de Marie. Dieu étant invisible, irréprésentable, le musulman ne peut l'approcher que par le biais de l'imagination. L'islam, interdisant la représentation, ne reste au musulman que la force de l'imagination pour créer et se représenter ce que Meddeb nomme « l'icône mentale » qui serait une sorte de milieu entre l'interdiction judaïque de figuration et le culte iconographique développé par le christianisme. Dans *Phantasia*, Meddeb fait dire au personnage narrateur du roman :

« ...Tandis que la vérité islamique est confrontée au paradoxe, Par sa situation chronologique, elle concilie des traditions opposées. Elle est à la croisée de la loi mosaïque, qui proclame l'interdit de figurer, et de la légitimité christique, qui glorifie l'icône. [...] celui qui vit d'islam trouve l'issue en se procurant

---

<sup>647</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La sagesse des Orientaux », *Les paroles remarquables, les bons mots, et les maximes des Orientaux*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

<sup>648</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La clôture de l'intraduisible, Jâhiz / Aristote / Averroès », *Troisième assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 67.

l'icône en imagination. [...] L'imagination est le support de l'irreprésentable. En elle, adore dieu comme si tu le voyais. Dévisage dieu en ton espace mental. Par simulacre, tu allèges le paradoxe. Si tu apprenais à fréquenter dieu dans le semblant d'une image mentale, tu Le reconnaîtrais quand Il se présenterait à toi, en vrai, le jour du jugement. Ta disponibilité esthétique ici-bas t'exerce à la vision promise dans l'au-delà. »<sup>649</sup>

Ainsi, cette interdiction de représentation va favoriser un recours accru à l'imagination pour pouvoir (se) représenter cet être informe et irreprésentable qu'est le Dieu de l'islam. D'où la grande importance de l'imagination chez les soufis, qui cherchent le contact avec Dieu.

### **Importance de l'imagination dans le soufisme**

Au sein de l'islam, ceux qui vont avoir le plus recours à la force de l'imagination, sont sans doute les soufis dont le but ultime est l'union avec cet Être invisible. En effet, comment vivre l'expérience de l'unicité, si cette même entité avec laquelle l'on veut être uni est totalement insaisissable, sinon de convoquer l'imagination ? C'est à juste titre que le théosophe andalou, Ibn 'Arabi, consacre une section spéciale à l'imagination dans son œuvre *Les illuminations mecquoises*. Cela n'a pas échappé au fils spirituel d'Ibn 'Arabi, Meddeb, qui a écrit, à propos de l'importance accordée par ce dernier à l'imagination dans l'acte de croyance, ceci :

« Ibn 'Arabi considère que, sans le soutien d'une théorie sophistiquée, la croyance demeure insuffisante. Or c'est par l'imagination, que l'impossible devient possible. C'est ainsi qu'on voit Dieu, qui est invisible, qu'on le pare de forme, lui qui excède toute forme. C'est par l'imagination que l'on peut faire se déployer les récits et les fictions qui essaient dans les Écritures. [...] La tâche du soufi, c'est de fonder la théorie des fictions, religieuses – ce que fait Ibn 'Arabi. D'où son assimilation de l'imagination absolue à la Nuée dans laquelle résidait le dieu solitaire et esseulé d'avant la création. »<sup>650</sup>

---

<sup>649</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 29.

<sup>650</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Ibn 'Arabi : de l'imagination à l'altérité », *Lettre internationale*, n°19, hiver 88/99, pp. 91-92.

Nous voyons donc la place centrale qu'occupe l'imagination dans l'islam en général et dans le soufisme en particulier. L'interprétation de cette faculté imaginative va plus loin que la recherche ou la rencontre avec Dieu, car l'exégèse théosophique et philosophique pousse l'interprétation jusqu'à la définition même de Dieu, c'est-à-dire jusqu'à son "invention" en tant qu'Être suprême créateur. Meddeb reprend les analyses de Farabi (xe siècle) et d'Avicenne (xie siècle) qui vont jusqu'à « ...situer les séances angéliques - pendant lesquelles Mahomet recevait les révélations - sur la scène de l'imagination, où se réalise chez le Prophète la conjonction avec l'intellect. »<sup>651</sup> L'analyse approfondie du rôle de l'imagination peut remonter jusqu'à la révélation de la parole divine et pourrait être appliquée à ce que le langage religieux désigne par le vocable songe (*wahi*). Pour donner un caractère surnaturel voire divin, la théologie musulmane place les séances de rencontre entre le prophète Mahomet et Gabriel (préludes aux transmissions de versets coraniques) ou encore les scènes du voyage nocturne, non pas sur le champ du rêve, mais sur celui du songe, qui est un état intermédiaire entre le sommeil et la veille. Si la révélation coranique se passait dans ces conditions, cela confirme le miracle de la transmission de la parole divine à Mahomet qui n'est qu'un simple relais. Dans ce cas de figure, le personnage de Mahomet est passif, il sert juste d'écho à la parole de Dieu transmise telle quelle. Le personnage du prophète ne devient acteur que dans la propagation du message. C'est à partir de ce schéma qu'est bâtie aussi la thèse faisant de Mahomet un analphabète. Or la part de l'imagination du Prophète dans la naissance de l'islam est grande selon certains philosophes et mystiques musulmans, auxquels se joint Meddeb. Ainsi, nous allons regarder de près les tenants et les aboutissants de cet "analphabétisme" de Mahomet et sa déconstruction par Meddeb. Cette démarche est importante car elle s'inscrit dans une démarche plus globale de Meddeb visant la relecture de l'islam et de certaines idées reçues, dans le but de ne pas trop occulter la part de l'intelligence – humaine - existant dans la religion mahométane souvent désignée comme un ensemble de dogmes dictés par Dieu, donc ne se prêtant à aucune lecture historique, le message de Dieu étant éternel. Ce que Meddeb cherche à faire

---

<sup>651</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam, op. cit.*, p. 141.

entendre, c'est qu'il ne faut pas se focaliser exclusivement sur les rites et les cultes, ne pas accorder une importance outre mesure à l'eschatologie, chercher aussi à mettre en avant la culture qui peut favoriser l'hétérogène. Toute chose qui appelle l'intelligence et la responsabilité de l'homme. C'est ce qui permet à Meddeb d'affirmer : « Il s'agit pour moi, de constituer un lieu de parole viable. De la trace islamique qui empreint mon esprit et mon corps, je ne garderai que ce qui résiste à la confrontation culturelle. »<sup>652</sup>

C'est dans ce cadre que Meddeb s'inscrit en faux contre l'idée de l'analphabétisme de Mahomet telle qu'elle est véhiculée par la tradition. Pour ce faire, il se sert de la philologie, de l'histoire, de l'archéologie, pour battre en brèche cette thèse concernant "l'illettrisme" de celui qui propage l'islam, soutenue par l'ignorance généralisée qui aurait précédé la prédication de cette religion.

### **De "l'analphabétisme" de Mahomet**

Loin d'accréditer la thèse de ceux qui tiennent Mahomet pour un imposteur illuminé qui a plagié la Bible pour écrire un livre apocryphe, ces analyses que nous venons d'évoquer, mettent au devant le rôle de la faculté imaginative de Mahomet dans la "création" de l'islam. Cette idée à laquelle adhère Meddeb, va à l'encontre de la croyance dominante certes, dans l'islam sunnite orthodoxe, qui veut que Mahomet fût un analphabète n'ayant fait que transmettre passivement la Parole de Dieu communiquée par Gabriel et ce, pour démentir ceux qui tenaient Mahomet pour l'auteur de ce qu'il prétendait avoir reçu de Dieu. L'idée de l'analphabétisme de Mahomet est en partie basée sur une traduction restrictive du mot *ummi* (associé au prophète Mahomet dans le Coran « *nabi ummi* ») par le mot analphabète. Or signification du mot *ummi* ne pas être réduite uniquement à cette acception. C'est ce que laisse entendre Michel Chodkiewicz, dans son livre consacré à Ibn 'Arabi :

« Mais pour Ibn 'Arabi, [...] on peut être *ummi*, sans être analphabète dès lors que l'intellect est capable de suspendre ses opérations. [...] A l'exemple du

---

<sup>652</sup> MEDDEB Abdelwahab, « un exil intérieur », *op. cit.*, p. 26.

Prophète, récepteur virginal de la Révélation, l'être doit s'ouvrir tout entier aux lumières de la grâce. Cela n'implique pas que toute activité intellectuelle doit être proscrite comme contradictoire à cette disposition à accueillir une illumination surnaturelle :

Abd al-Karim al-Jîlî, [...], insiste au contraire sur l'importance des livres comme supports de la baraka et comme instrument de perfectionnement spirituel et Nâbulûsi, dans un traité inédit, défend le même point de vue. »<sup>653</sup>

A bien consulter l'acception du mot *ummi*, l'on peut relativiser l'idée reçue sur l'illettrisme de Mahomet. Meddeb, lui, préfère tout simplement traduire le mot *ummi* par « gentil » au sens étymologique du terme (étrangers, païens)<sup>654</sup> tel que l'utilise Ramon Lull « sans connaissance de Dieu »<sup>655</sup>, entendu Dieu du monothéisme. Cette distinction, si elle manque d'altérité religieuse vis-à-vis du païen, elle ne lui conteste pas totalement toute forme de culture en faisant de lui l'ignorant intégral.

La thèse de l'analphabétisme de Mahomet est si établie qu'elle est connue des théologiens et mystiques non musulmans, bref tous ceux qui ont cherché d'une manière ou d'une autre à connaître l'islam. C'est par exemple le cas du castillan Ramon Lull qui, selon Meddeb, fait preuve d'altérité en donnant la parole, dans l'un de ses livres, lui le chrétien, à ceux qui ne partagent pas sa croyance, c'est-à-dire le juif et le musulman. En effet, dans *Le Livre du Gentil et des trois Sages*, R. Lull, fait dire au personnage musulman qui parle du Coran ce qui suit :

« Le sarrasin dit au gentil : - Mahomet était un homme laïc qui ne savait pas ses lettres et Dieu a révélé le Coran qui est un livre dicté qui se puisse être. Car tous les hommes qui existent, les anges et les démons ne pourraient faire un aussi beau livre dicté, comme est le Coran qui est notre loi. Or, comme c'est la coutume des hommes qui en raison de leur science sont orgueilleux et vaniteux de mépriser ceux qui ne sont pas des savants, ainsi la sagesse de

---

<sup>653</sup> CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivage : Ibn 'Arabi, le Livre et la Loi*, op. cit., p. 54.

<sup>654</sup> « Nom que les Juifs et les chrétiens donnaient aux païens », Cf. *Le Petit Robert*, Dictionnaire Le Robert-VUEF, Paris, 2003, p. 1177.

<sup>655</sup> LULLE Raymond, *Le Livre du Gentil et des trois Sages*, op. cit., p. 16.

Dieu a voulu illuminer Mahomet qui a eu une si grande sagesse qu'il a su révéler le Coran, qui est la parole de Dieu. »<sup>656</sup>

Ce discours du musulman rapporté par Ramon Lull est le discours dominant dans l'islam à propos de Mahomet et de la Révélation. "L'illettrisme" de Mahomet est un gage d'authentification de la parole divine ; Mahomet n'a été qu'un vecteur de transmission et en aucun cas, il n'aurait pu intervenir ou influencer d'une manière ou d'une autre le texte coranique. A force de vouloir combattre les allégations faisant de Mahomet un imposteur, l'orthodoxie musulmane a fini par imposer l'idée d'un Mahomet analphabète voire inculte, issue d'une société elle-même dominée par les codes de la *Jahiliyya* qu'on a vite traduit par ignorance, incivilité, inculture. C'est cette situation qui expliquerait l'intervention de Dieu à travers la révélation transmise à Mahomet pour rétablir l'ordre. Or, un coup d'œil sur les chroniques de l'époque, infirme cette vision un peu simpliste et réductrice de l'histoire. Se basant sur les écrits du chroniqueur Tabari, Meddeb relève que Mahomet n'est pas cet être inculte présentée par la théologie officielle, de même que son environnement ne baignait pas dans la grande ignorance.

« Quand on lit la Chronique de Tabari, écrit Meddeb, on se rend compte que les Arabes n'étaient pas ce peuple en guenille délaissé dans son ère d'ignorance, dans son infâme antiquité (*jahiliyya*), comme cherche à le prouver la mythologie islamique. [...] L'Arabie aussi était traversée par le monothéisme, dans sa forme judaïque comme dans ses interprétations chrétiennes ; il y a avait même des judéo-chrétiennes qui attendaient un second Moïse, dans lequel il y aurait à reconnaître Mohammed. Lequel fut un homme de grande culture, de grande intelligence. Il sentait son peuple prompt à déborder, prêt pour la conquête. »<sup>657</sup>

Meddeb réfute cette prétendue inculture de Mahomet et essaie de l'expliquer par la volonté des musulmans d'authentifier la parole divine pour laquelle le Prophète n'a servi que de "caisse de résonance". Ainsi Meddeb explique :

---

<sup>656</sup> LULLE Raymond, *ibid.*, p. 190.

<sup>657</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La grande porte de l'histoire », in *L'islam en questions*, Luc Berbulesco, Philippe Cardinal, Paris, Grasset, 1986, p. 268.



« Mohammed était homme de culture, dis-je. Pourquoi en a-t-on fait un illettré et un analphabète ? pour donner plus de crédit à la légitimité transcendante du message qu'il transmettait. Un discours savant proféré par un ignorant ne peut que dépasser celui qui l'émet et être d'origine divine. »<sup>658</sup>

Dans le même sens, Maurice Gloton, dans sa présentation de l'œuvre d'Ibn 'Arabi, *L'Interprète des désirs ardents*, rappelle la richesse économique, culturelle et artistique qui prévalait dans la Mecque d'avant l'islam :

« Avant la venue de l'Islam, pendant les trêves des mois sacrés, tout conflit guerrier cessait afin de permettre une fois par an l'accomplissement du pèlerinage à La Mekke, la Maison de Dieu; la foire annuelle d'Ukhâz réunissait les chefs de tribus, les marchands et les poètes. [...]. C'est sous une riche tente qu'un aréopage composé des poètes arabes les plus renommés, semble-t-il, sélectionnait les meilleurs poèmes que les concurrents déclamaient tour à tour. Le chef-d'œuvre que ce jury avait retenu était ensuite calligraphié en lettres d'or sur des matériaux de qualité et "suspendu" (*mu'al-laqa*) dans le Temple de la Ka'ba, [...]. Ces poésies, [...] témoignent d'une culture, d'une agilité mentale, d'une finesse d'esprit et des dons artistiques exceptionnels. »<sup>659</sup>

On comprend pourquoi les orthodoxes musulmans sont si hostiles aux célèbres *mu'al-laqât*, ces poèmes antéislamiques, car ils infirment le mythe de la *jahiliyya* ou période de grande ignorance avant l'islam.

Meddeb quant à lui, ne s'appuie pas uniquement sur des textes historiques pour contredire cette idée de grande ignorance et d'inculture de l'Arabie antéislamique. Il recourt aux monuments, lui le féru d'art, en scrutant les sites qui abritent des riches patrimoines archéologiques dans différents pays arabo-musulmans ayant été en leur temps les foyers des brillantes civilisations. Meddeb revient une fois de plus sur l'idée selon laquelle avant la prédication de l'islam, la péninsule arabique était plongée dans la grande ignorance. Cette fois-ci, il se sert de la fiction pour évoquer ce problème. En effet, nous trouvons cette

---

<sup>658</sup> MEDDEB Abdelwahab, *id.*

<sup>659</sup> IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents, Tujumân al-Ashwâq*, traduit de l'arabe, présenté et annoté par Maurice Gloton, avant-propos de Pierre Lory, Paris, Albin Michel, 1996, p. 15

préoccupation dans la bouche du narrateur de *Aya dans les villes*, qui, au détour d'une visite de l'impressionnant site de Petra, admiratif des ruines, dit :

« Il est des durées que le dogmatisme le plus vif n'efface pas. Des éléments d'arabité témoignent d'une sortie qui précède l'islam et d'une confrontation réussie avec la civilisation. La langue vernaculaire ne périt pas en célébrant la langue véhiculaire. L'arabité, dès l'époque antique s'était frottée à l'Hellénisme, elle s'en était déclarée l'émule, elle avait assimilé ses idiomes ; [...]. Ces pensées, qui sont miennes depuis longtemps, recueillent l'incarnation qui les authentifie. [...]. Au risque d'anticiper, j'affirme dès à présent, que le paganisme arabe n'est pas une *jahiliyya* : il ne se confond pas avec l'ère de l'ignorance et de la pénurie. »<sup>660</sup>

On reconnaît le discours de Meddeb derrière celui de ce personnage, son double, qui parle de « mythe » à propos de la *Jahiliyya* entendue comme ère de grande ignorance.

Ainsi, cette idée d'une société mecquoise plongée dans l'ignorance totale, de même que celle d'un Mahomet inculte est contredite par cette démarche déconstructiviste, dans l'acception Derridienne du terme, qu'entreprend Meddeb. A propos de Mahomet, faut-il rappeler qu'il est issu d'une des plus grandes tribus mecquoises de notables et d'aristocrates dont une grande partie s'était opposée à la nouvelle religion que le Prophète essayait de propager, puisqu'elle allait à l'encontre de ses privilèges. Même s'il a été orphelin, Mahomet a bénéficié des bienveillantes hospitalités de son grand-père et de son oncle paternels, tous deux, riches notables mecquois. C'est dire que Mahomet a grandi dans un environnement assez favorable où il avait pu échapper à l'analphabétisme total dont le pare la tradition.

Cela nous permet de noter l'importance réservée à l'imagination dans l'islam. C'est cette importance qui va permettre l'éclosion et le développement du soufisme ainsi que l'ouverture de celui-ci à la philosophie. Nous situons cette ouverture dans le cadre de l'errance intellectuelle. Parmi les philosophes, celui dont la théorie attire le plus l'attention des soufis en général, est Platon.

---

<sup>660</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 16.

### Le soufisme et Platon

Ayant pour activité de base la méditation et la réflexion, les soufis vont être assez sensibles à la philosophie, en particulier la philosophie grecque dont une partie a été traduite sous le règne du calife al-Ma'mûn. Parmi les philosophes grecs, celui qui retient l'attention des soufis, c'est Platon. Qu'ils le critiquent ou qu'ils l'approuvent, beaucoup d'entre les soufis feront référence à l'œuvre de Platon. Rappelons avec Stéphane Ruspoli que :

« L'islam qui a recueilli précieusement l'héritage de la pensée grecque par l'intermédiaire des *falâsifa*, (les philosophes hellénisant), l'enseignement de Platon, à l'instar de celui d'Hermès, Empédocle ou Pythagore procède, en tant que "sagesse", de la "Niche aux lumières de la prophétie" (cf. Qoran, 24. 35) qui est la source de la Révélation qorânique »<sup>661</sup>

Concernant le soufisme et la philosophie platonicienne, il convient de rappeler que le surnom des soufis « gens de la caverne » n'est pas sans rappeler la caverne de Platon, même si Meddeb voit la référence première dans le Coran :

« Gens de la caverne : ce mot prononcé en arabe (*kahf*) n'évoque pas d'entrée la caverne de Platon. Il s'agit plutôt d'une référence coranique qui réemploie un mythe chrétien d'Orient, d'Asie Mineure. Ce sont les gens de la caverne : sept sages qui se sont endormis (avec leur chien) deux siècles et qui, un jour, se sont réveillés : ils retournent à leur ville ; ils ne reconnaissent ni les lieux, ni les personnes, [...]. Ils sont donc dans une étrangeté radicale. Après ce retrait dans l'espace, la référence à ce mythe évoque le retrait dans le temps ; il faut savoir être anachronique, intempestif, savoir être étranger au temps du monde, [...] »<sup>662</sup>

Meddeb repère la référence à la caverne dans la sourate coranique qui relate l'histoire des « sept endormis », mais comme le Coran lui-même s'est inspiré des mythes antérieurs, il n'est pas exclu que ces mythes fussent eux-mêmes inspirés du mythe platonicien de la caverne, car l'analogie du fond du récit coranique avec la théorie platonicienne de la caverne est frappante. Ainsi ne serait-ce qu'indirectement, en appelant les soufis « gens de la caverne » on établit

<sup>661</sup> IBN 'ARABI Mohyddin, *L'alchimie du bonheur parfait*, op. cit., 1981, p. 9.

<sup>662</sup> MEDDEB Abdelwahab, « A bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb », op. cit., p. 18.

un rapport entre eux et Platon. L'influence de ce dernier sur la littérature soufie est facilement décelable à la lecture de certaines métaphores qu'affectionnent ces mystiques. Evoquant la filiation entre cette doctrine musulmane et l'enseignement du célèbre philosophe grec, Titus Burckhardt note :

« Ceux d'entre les maîtres soufis qui avaient une culture philosophique, ne pouvaient ignorer la validité des enseignements de Platon, et le Platonisme qu'on leur attribue est du même ordre que celui des Pères Grecs, dont la doctrine demeure pourtant essentiellement apostolique»<sup>663</sup>.

T. Burckhardt revient sur cette filiation dans son commentaire de l'ouvrage d'Ibn 'Arabi, en rappelant : « En tant qu'ils adoptent la théorie des archétypes, tous les soufis sont nécessairement platoniciens »<sup>664</sup>.

Quant à Ibn 'Arabi, il consacre dans son œuvre majeure, un long chapitre à la philosophie. A cet effet, analysant le rapport d'Ibn 'Arabi avec la philosophie, Claude Addas note : « À l'égard de falsafa, Ibn 'Arabi adopte la même position qu'à l'égard du Kalam: "La science du philosophe, écrit-il, n'est pas totalement vaine" (*al-faylasuf laysa kullu 'ilmihî bâtilan*) »<sup>665</sup> Claude Addas montre qu'Ibn 'Arabi avait, par le biais de la traduction ou des ouvrages de certains philosophes musulmans, une certaine connaissance des grands philosophes grecs. Il faut préciser cependant qu'Ibn 'Arabi a une vision un peu particulière de la philosophie ; il n'apprécie pas beaucoup la spéculation, il fait une classification assez ambiguë des philosophes en distinguant le philosophe croyant du philosophe mécréant, etc. Malgré tout cela, un philosophe trouve grâce à ses yeux, c'est Platon, qu'Ibn 'Arabi place parmi les Sages et qu'il va jusqu'à appeler « le divin » ;

« Et si certains d'entre eux (les philosophes) expérimentent les états spirituels, tel Platon le Sage, cela est extrêmement rare; ceux-là sont semblables aux hommes du dévoilement et de la contemplation. Le seul véritable philosophe, celui qui mérite le nom de "sage" (*hâkim* devient ici synonyme de '*ârîf*,

<sup>663</sup> BURCKHARDT Titus, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*, Paris, Éditions Devry, 1996 (3<sup>ème</sup> ed.), p. 19.

<sup>664</sup> IBN 'ARABI Muhyi-d-din, *La sagesse des prophètes*, traduction et notes de Titus Burckhardt, Paris, Albin Michel, 1995, p. 45.

<sup>665</sup> ADDAS Claude, *Ibn 'Arabi ou la quête du souffre rouge*, Paris, Gallimard, 1989, p. 134.

“gnostique”) est donc, aux yeux d'Ibn 'Arabi, celui qui cherche à parfaire sa connaissance au moyen de la contemplation et de l'expérience spirituelle. Le modèle en est celui que le Shaykh al-Akbar nomme dans le même passage le “divin Platon” (*Aflatûn al-ilâhî*)<sup>666</sup>.

Le « divin Platon » occupe une place de choix dans la taxinomie philosophique d'Ibn 'Arabi et reste donc un cas exceptionnel. Platon est si important pour le maître andalou que les disciples de ce dernier l'ont surnommé le :

« “fils de Platon” (*Ibn Aflâtûn*), non seulement pour rendre hommage à la noblesse de sa métaphysique et en attester la haute filiation spirituelle, mais parce qu'ils avaient le sentiment de retrouver en sa doctrine l'expression idéale d'une “philosophie prophétique” apparentée à la “sagesse inspirée” de Platon. »<sup>667</sup>

Au-delà d'Ibn 'Arabi et de ses disciples, la renommée et l'influence de Platon se repèrent chez d'autres soufis. Par exemple E. de Vitray-Meyerovitch nous apprend qu'Aflaâki, l'hagiographe des derviches de Konya rapporte qu'il y avait chez le maître Rûmî, un couvent nommé « couvent de Platon »<sup>668</sup>.

Bien sûr ce ne sont pas les seuls rapports entre le soufisme et la philosophie, l'influence de Platon chez les soufis n'est qu'un exemple parmi d'autres, mais ce qu'il convient de noter, c'est l'errance intellectuelle qui a permis l'association d'un concept philosophique grec avec une pensée religieuse. Nous nous sommes limité à souligner les exemples qui nous ont paru les plus symboliques, et ceux relatifs aux maîtres soufis dont nous avons choisi de parler, en l'occurrence celui que Meddeb cite le plus et qu'il considère comme son père spirituel, Ibn 'Arabi.

Nous venons de voir qu'au-delà de leurs pratiques rituelles, et c'est ce qu'il convient de noter comme originalité, les soufis se sont intéressés à la philosophie. Rapport assez logique à la littérature pour ces mystiques

---

<sup>666</sup> ADDAS Claude, *ibid*, p. 135.

<sup>667</sup> IBN 'ARABI Mohyddin, *L'alchimie du bonheur parfait*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>668</sup> DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmi et le soufisme*, *op. cit.*, p. 65.

musulmans, adeptes donc d'une religion basée sur « *le Livre* » dont le tout premier verset : « Lis ! au nom de ton seigneur qui créa. Créa l'homme d'une adhérence. 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>669</sup> ...renvoie symboliquement à travers cette injonction inaugurale faite au Prophète, à la lecture bien sûr mais aussi, par la présence du calame, à l'écriture, à la littérature, toutes choses qui convoquent l'intellect.

### **Soufisme et poésie**

Beaucoup des grands noms du soufisme ont été en plus de leur ascétisme, de grands poètes, chantres de l'amour divin. A cet effet, ils ont laissé une riche littérature qui va des traités théosophiques aux poèmes mystiques. Les traités les plus anciens datent du XI<sup>e</sup> siècle et sont attribués à Harawî, Hujwirî (en persan), Sarradj et Qushayri (en arabe). C'est dans cette littérature que résident les poèmes extatiques d'Hallâj, ceux sublimes de Rûmî ou encore les denses traités théosophiques d'Ibn 'Arabi.

A travers leurs rapports au savoir et à la culture, en plaçant le texte au centre de leur mystique, les soufis ont donné peut-être tout son sens au concept de « religion du Livre » en allant voir dans les autres livres pour nourrir leurs expériences et leurs enseignements.

Après avoir abordé ces points qui permettent d'avoir une idée sur le soufisme, nous allons nous pencher sur quelques unes des grandes figures de cette mystique. Qui sont donc, ces errants spirituels et en quoi leur ésotérisme participe-t-il de l'interculturel ?

### **Les Soufis errants**

Nous avons vu quelques grands traits caractéristiques de la mystique musulmane. Notre recherche étant axée sur l'errance, il nous a paru nécessaire de compléter ce travail sur le soufisme par l'évocation de quelques-unes des

---

<sup>669</sup> *Le Coran, op. cit.*, XCVI, 1-5, p. 687.

grandes figures de ce mouvement mystique qui, de part leur personnalité et leur œuvres, illustrent, à bien des égards, notre acception du mot errance. Ces soufis que nous avons choisis sont comme nous allons le voir, non seulement des noms incontournables du soufisme, mais aussi, ils ont été des grands voyageurs, des errants (d'où le titre de cette partie), des écrivains, poètes, théoriciens, qui n'ont pas hésité à nourrir leurs œuvres de tous les apports dont ils ont pu bénéficier. Enfin, le choix de ces soufis est dicté par le fait qu'ils sont constamment cités dans l'œuvre de Meddeb qui a traduit des écrits de deux d'entre eux<sup>670</sup>, et a consacré un recueil poétique à Ibn 'Arabi<sup>671</sup> qui est son principal inspirateur comme il l'a dit et écrit à maintes reprises.

### **Bistami, le précurseur de la transgression**

Abû Yazîd Tayfûr ibn 'Îsa al-Bistami, ce soufi iranien qui est né et a vécu à Bistam (Perse) d'où il tire son nom, fait partie des mystiques de la première période abbasside et compte parmi les soufis les plus importants de cette période. Bistami a théorisé et enseigné un soufisme extatique, qui a été considéré comme une des branches les plus dangereuses de la mystique par l'orthodoxie musulmane. Ses formules audacieuses, dans la droite ligne de la fusion entre l'être et Dieu inaugurée par Râbi'a al-Adawiyya, font la louange de cet être qui, par le biais du dépouillement de son moi (*fana'a*) peut atteindre une fusion totale avec Dieu au point de pouvoir dire le verbe divin. Ces propos prononcés sous l'emprise de l'extase, quand le soufi par l'extinction, atteint la plénitude, sont désignés en arabe par le mot *shath* (pl. *shatahât*). Dans le soufisme, c'est Bistâmî qui est considéré comme l'inventeur de ce procédé grâce à ses paraphrases des expressions réservées exclusivement à Dieu. C'est ce stratagème qui lui a permis d'énoncer quelques formules extatiques, souvent jugées blasphématoires et dont la plus connue d'entre elles, puisque sans doute la plus "choquante" aux yeux des juristes rigoristes musulmans, est celle dans laquelle il dit « louange à moi ». Elle est rapportée par Meddeb dans *Phantasia* en ces termes : « Comme Bistamî

---

<sup>670</sup> - MEDDEB Abdelwahab, *Récit de l'exil occidental*, op. cit.

- MEDDEB Abdelwahab, *Les dits de Bistami*, Paris Fayard, 1989.

<sup>671</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Tombeau d'Ibn 'Arabi*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.

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>672</sup> Cette formule de Bistami a fait date dans l'histoire du soufisme et classe ce dernier parmi les précurseurs, sinon les novateurs de la mystique en islam. Pour certains soufis, Bistami est un saint, à cause de la force de ses formules extatiques. E. de Vitray-Meyerovitch raconte cette anecdote survenue entre Rûmî et celui qui allait devenir son maître spirituel, Shams de Tabrîz, qui a été déterminante dans la formation mystique de Rûmî :

« Selon l'un des ses historiographes, Rûmî sortait de son collège des Cotonniers et se dirigeait, à dos de Mulet, vers le bazar. Ses étudiants le suivaient à pied. Soudain, Shams courut à sa rencontre, saisit la bride du mulet et lui demanda : "Qui était le plus grand, Bâyezid ou Muhammad ?" Mawlana répondit que c'était là une étrange question, étant donné que Muhammad était le sceau des prophètes. "Que veut dire, en ce cas, répliqua Shams, ce que le Prophète a dit à Dieu : 'je ne T'ai pas connu comme il fallait te connaître', alors que Bayazid a dit : 'Gloire à moi ! Que ma dignité est haute !' " Mawlâna s'évanouit. »<sup>673</sup>

A travers ce questionnement, Shams de Tabriz voulait montrer l'importance de Bistamî dans le soufisme et la sainteté qui entoure sa personnalité. Autrement dit, il faut avoir la force spirituelle nécessaire et atteindre un haut degré de sainteté avant de pouvoir accéder au niveau permettant de prononcer de telles phrases théophatiques. Meddeb a trouvé la démarche et l'œuvre de Bistami si intéressante qu'il a traduit un recueil des propos du maître de Bistam sous le titre *Les Dits de Bistami*. Cette riche œuvre du saint de Bistam a survécu grâce à ses disciples qui ont minutieusement recueilli ses maximes, mais surtout grâce à l'entreprise salutaire d'un autre grand soufi de Bagdad, Junayd qui a pris la peine de traduire les maximes du maître de Bistam, du persan à l'arabe. Ainsi, en traduisant en français ces maximes, Meddeb n'a fait que perpétuer cette tradition qui a commencé au Xe siècle.

---

<sup>672</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 28.

<sup>673</sup> DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmi et le soufisme*, op. cit., p. 15.



D'autre part, Meddeb voit en Bistami, l'exemple type de ce que nous nommons un "mystique errant", symbole de la poétique de l'hétérogène. Dans un entretien accordé au journaliste et écrivain algérien Tahar Djaout, Meddeb insiste sur l'environnement cosmopolite dans lequel Bistami a évolué, et qui a, sans nul doute, influencé son mysticisme. Il confie à Tahar Djaout :

« ... Bistami, en son retrait, aura été façonné par les mouvements humains de son époque. Bistam, sa ville natale, est un bourg agricole isolé, loin des voies de passage, marginal. Pourtant il y a été initié à la doctrine de l'Union par un indien ; son voisin était arabe, la petite ville était divisée en deux quartiers, un quartier mage et un quartier musulman ; les deux communautés vivaient en bonne intelligence ; les Iraniens eux-mêmes étaient partagés entre leur ancienne croyance et la nouvelle croyance des colons arabes ; l'arabe et le persan étaient les deux langues véhiculaires de cet établissement humain. »<sup>674</sup>

Nous voyons dans cette réponse de Meddeb, la mise en évidence de l'hétérogène qu'il aime et que les intégristes islamistes, « les fascistes de l'islam », partisans de la pureté linguistique et raciale, abhorrent. Dans toute son œuvre, Meddeb, célèbre l'éloge de l'étranger, l'autre, qui loin d'affaiblir, aide par son apport. C'est ainsi qu'il dit dans son entretien avec Djaout :

« L'étranger, n'est pas seulement maléfique, il est aussi fécondant. C'est bon de rappeler ces évidences au moment où certains zélés ignorants veulent nous enfermer dans un isolement mortel »<sup>675</sup>

Phrase prémonitoire qui prend tout son sens avec le recul, d'autant plus qu'elle a été confiée à un intellectuel qui sera la cible de « ces zélés ignorants » dont lui parlait Meddeb, Tahar Djaout ayant été assassiné par les intégristes islamistes à Alger trois ans après cet entretien. Alors que quelques siècles avant, au cœur de la capitale de l'empire arabo-musulman, au cœur de la mystique musulmane, il y a eu des hommes assez intelligents, assez curieux, ouverts, qui ont su s'accommoder de l'hétérogène et mettre à profit la richesse qu'il procure. C'est ce que Meddeb veut faire ressortir. Et c'est aussi ce qu'a représenté le

---

<sup>674</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Bistami est un aventurier de l'être », entretien avec Abdelwahab Meddeb, in *Algérie Actualité*, n° 1261, 4-10 janvier 1990, p. 4.

<sup>675</sup> MEDDEB Abdelwahab, *id.*

soufisme, un mouvement cosmopolite, de par les origines des hommes et leurs théories qui sont souvent le fruit de plusieurs cultures. C'est en cela à notre avis qu'il intéresse aussi Meddeb.

Bistami représente aussi pour Meddeb, la démesure, à la façon de Nietzsche, dans le comportement et le verbe. C'est un « mystique romantique », dit Meddeb de Bistami, il ajoute :

« Je crois que toute culture a ses représentants classiques et ses représentants romantiques. Dans la culture islamique, Bistami se rangerait parmi ces derniers. D'une certaine façon, il est le frère d'un Rousseau, par sa radicalité, par les grandes et sublimes choses qui sortent quelquefois de son délire, par l'éclat de ce qui est consigné dans le registre de ses rêves, lui le fiévreux. "L'œstre poétique et musical" auquel se livre Rousseau n'est-il pas proche du *shath* auquel s'adonne Bistami ? ». <sup>676</sup>

Enfin, pour Meddeb, Bistami incarne, par la force de son verbe, par l'audace de ses formules, incarne, l'exemple de la subversion, celui de l'empêcheur de tourner en rond, qui va avoir une influence dans l'exercice d'écriture meddébienne. Se livrant à une analyse de la formule de Bistami « Louange à moi », Meddeb démontre comment cette expression, au-delà des apparences, est un travail minutieux qui entraîne un renversement sémantique :

« Reprenons la *shatha* la plus célèbre de Bistami, le fameux *Subhâni*, ("Louange à moi"). L'expression est très choquante en langue arabe. Exclusivement consacrée à Dieu, le mot *Subhân* est abondamment utilisé dans le langage courant. [...]. Ce mot revient 41 fois dans le Coran : il y est directement associé à Dieu (*Subhân Allah*), soit à une action divine (*subhân al-Ladhî asra bi-abdihi laylan*), "Louange à celui qui a fait voyager de nuit son serviteur", XVII, 1), soit à Dieu représenté par le pronom de la deuxième personne (*Subhânaka*) ou de la troisième personne (*Subhânahu*). Et c'est en ces variantes que les hommes ont brodé leurs expressions figées en tout état au Grand Autre.

« Que fait Bistami ? Il fomenté un coup dans la langue en accordant ce mot à la première personne : *Subhâni* devient ainsi une expression en son étrangeté juste à proximité des expressions figées *Subhâna Allâh*, *Subhânaka*, *Subhânahu*. Ainsi détourne-t-il un mot exclusivement propriété du Grand Autre. Par une

---

<sup>676</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, p. 3.

infime intervention langagière, qui consiste en un changement d'un pronom possessif, Bistami ouvre des perspectives sur les chemins de l'identification : ou il substitue au Grand Autre ; ou il le destitue ; ou il le remplace ou il l'annule. Dans l'un et l'autre cas, la subversion brouille les frontières du sens établi et instaure l'expérience au cœur de la béance. »<sup>677</sup>

Donc, la traduction en français des maximes de Bistami par Meddeb et les références à la figure et à l'enseignement du soufi de Bistam dans son œuvre se justifient.

### **Hallâj<sup>678</sup> (858 – 922), "l'amoureux extatique"**

Abû l-Mughîth al-Husayn ibn Mansûr al-Hallâj, est un des grands mystiques musulmans que la mise à mort par les autorités califales de Bagdad a rendu célèbre. Comme Bistami, il fait partie des soufis qui ont mis en avant la pratique individuelle de la recherche de l'extase conduisant à l'union mystique. Ces soufis du début du xe siècle ont bousculé les pratiques habituelles et ont été considérés par les uns comme des novateurs et par d'autres comme des hétérodoxes. Hallâj, illustre pour nous le soufi errant, car durant sa vie, il n'a pas cessé de voyager physiquement et spirituellement.

### **L'errance d'Hallâj**

Evoquant l'errance d'Hallâj, Meddeb dit dans sa communication à l'université de Padoue : « Un autre de ses compagnons confirma l'errance du Maître, ses pérégrinations. Il aimait à voyager par mer, par terre, il alla en Inde... »<sup>679</sup> Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre quant à eux, dans leur présentation du *Livre des Tawassines*, écrivent ceci à propos de la grande errance d'Hallâj :

---

<sup>677</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, pp. 2-3.

<sup>678</sup> Nous retenons cette graphie du nom communément utilisée même si selon les auteurs, on peut rencontrer « Al-Hallâj ». De même son prénom est transcrit « Hussein Mansour » ou « Hussayn Mansour » selon les auteurs. Ainsi, s'agissant des références des documents, nous respectons évidemment, le choix des auteurs desdits documents quant aux différentes versions orthographiques du nom de Hallâj.

<sup>679</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Hallâj revisité », *Actes du Congrès mondial des littératures de langue française*, Padova, Université de Padova éditions, 1984, p. 389.

« Al Hallâj, mystique musulman, missionnaire errant [...] ce n'est pas seulement son pays d'origine, la Perse, ni Bagdad et l'Irak qu'Hallâj voulut atteindre et convaincre, c'est la Turquie, l'Inde, la Chine qu'on le vit sillonner, vêtu de haillons et animé de la même foi ardente. »<sup>680</sup>

Né dans une famille de zoroastriens dans un petit village du Sud de la Perse, il passe une partie de son enfance et ses premières études en Iraq où il habite Bassora. Ce séjour dans *la* ville de Rabi'a al-Adawiyya, a sans doute eu de l'influence quant aux enseignements de la sainte de Bassora dont on retrouve des similitudes avec la future pratique de la recherche d'extase hallâjienne. Hallâj se marie à Bassora, puis part habiter à Bagdad où ses idées iconoclastes lui attirent la foudre de certains soufis de la capitale. En effet, Hallâj dérange par ses pratiques originales qui bousculent certaines règles bien établies. Ses sermons qu'il voulait populaires étaient prêchés sur les places publiques, les marchés, pour toutes sortes de gens. Il cherchait à divulguer la doctrine de l'amour divin à tout le monde et ne voulait pas se limiter à un public réduit d'initiés, comme cela se faisait. C'est de cette période qu'il acquiert son surnom *Hallâj* (cardeur – du cœur) car il prétendait connaître le cœur de chacun.

Par la suite, pendant cinq ans, il fait une sorte de retour au pays natal, se rendant dans différentes villes perses : Khorasan, Fars entre autres. Ces voyages lui donnent l'occasion de mettre une pierre de plus dans l'édifice de son anticonformisme, puisque désormais il abandonne la fameuse tenue de laine blanche, spécifique des soufis, pour adopter un mode vestimentaire (robe rapiécée) qui se rapproche de celui des ascètes et autres moines errants. Cet habillement, en le rendant anonyme, va aussi lui permettre de mieux se rapprocher du peuple, pour divulguer son enseignement.

Hallâj quitte la Perse pour revenir à Bagdad, puis cédant à l'appel de l'errance, il repart en inde en 905, allant jusqu'aux confins de la Chine. Il retourne enfin à Bagdad où la mort le fixera. Hallâj a donc été un infatigable voyageur qui, toute sa vie, a toujours voulu connaître et découvrir d'autres

---

<sup>680</sup> HALLÂJ, *Le livre des Tawassines*, suivie de *Le jardin du savoir*, traduit de l'arabe par Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Paris, Édition du Rocher, 1994, pp. 7, 9.

horizons, d'autres cultures, d'autres croyances, dans le souci de trouver de nouveaux éléments pour enrichir sa pratique mystique.

### La poésie extatique

À l'instar de Bistami, Hallâj développe une théorie mystique qui consiste en la fusion de l'âme humaine avec la divinité. Autrement dit, le soufi peut parvenir par le biais de l'extase à l'union avec Dieu pour ne plus former qu'un seul être. Hallâj a traduit cette théorie dans des poèmes d'une intensité rarement vue dans la littérature soufie, tels ces vers :

« j'ai vu mon dieu avec l'œil du cœur. J'ai dit : "qui es-tu ?" Il a dit : "Toi". Le où n'est pas pour toi un où. Là où Tu es n'est pas un où. L'éternité n'a pas sur Toi d'illusion et ne peut dire où Tu es. Toi qui a dépassé le où pour aller vers le non-où, où es-Tu donc ? »<sup>681</sup>

« Ta place dans mon cœur est tout mon cœur  
Nulle place pour une créature à Ta place  
Mon âme T'a placé entre ma peau et mes os  
comment ferai-je si je te perdais »<sup>682</sup>

« Entre moi et Toi, il traîne un "c'est moi" qui me tourmente. Ah, enlève, par Ton "c'est Moi" mon "c'est moi" (*inniyî*) hors d'entre nous deux. »<sup>683</sup>

Ces poèmes extatiques illustrent le talent littéraire d'Hallâj qui lui permet de créer toutes ces métaphores et ces paraboles ésotériques. Cherchant à exprimer le désir et l'amour divin, Hallâj n'a pas manqué d'aller jusqu'aux limites de l'expression humaine pour essayer de dire l'indicible. Ainsi, Hallâj use dans ses poèmes des locutions théopatiques (*shatahat*) pour exprimer son désir et son amour pour Dieu. Parmi ses nombreuses locutions extatiques, une d'entre elles (*Je suis le Vrai*) fait scandale. En effet, dans un passage où Hallâj se figure en train de débattre avec Lucifer et Pharaon, il leur dit : « Et moi j'ai dit : "Si vous ne

<sup>681</sup> HALLÂJ, *Le livre des Tawassines*, op. cit., pp. 42-43

<sup>682</sup> AL-HALLÂJ Hussein Mansour, *Poèmes mystiques*, calligraphie, traduction de l'arabe et présentation de Sami Ali, Paris, Sindbad, 1985 (édition originale), Albin Michel, 1988 (éditions au format de poche), p. 83.

<sup>683</sup> HALLÂJ Hussayn Mansour, *Dîwan*, traduit de l'arabe et présenté par Louis Massignon, Paris, Seuil, 1981 (1<sup>ère</sup> éd., © Louis Massignon, 1955), p. 31.

Le connaissez pas, connaissez donc Sa trace. Moi, je suis cette trace, moi je suis Al Haq<sup>684</sup> car je suis à jamais par Al Haq un Haq.<sup>685</sup> » A cause de sa complexité et de son ambiguïté, cette formule a connu une postérité semblable à celle de Bistami (*Louange à moi*) et a soulevé une polémique de la même ampleur. Les juristes orthodoxes, prenant à la lettre les paraboles hallâjiennes, ne pardonnent pas à Hallâj tout comme ils n'avaient pas pardonné à Bistami, son audace langagière. Ainsi, ce n'est pas un hasard si dans *Phantasia*, les formules incriminées de Bistami et d'Hallâj apparaissent dans le même passage :

« Comme Bistamî 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.

Comme Hallâj qui assimile son identité avec le Tout Autre qui en lui séjourne : Je suis le Vrai. N'étant pas historiquement circonscrite par l'islam, impensée, laissée en friche, l'incarnation prend le risque de devenir universelle. Sur la voie de la transgression, elle est à la portée de chaque prétendant. En ayant l'ambition d'être toi-même dieu, tu détaches la douleur de ton corps, lequel se sent prêt à subir l'ordalie et à contempler son propre sacrifice comme une représentation. »<sup>686</sup>

Bien avant Meddeb, Jalâl-od-Dîn Rûmî, initié à l'herméneutique soufie, reconnaît la profondeur des formules hallâdjennes. Loin de tomber dans le piège de la lecture littéraliste, Rûmî relève le sens hautement mystique de la formule d'Hallâj qui a fait couler tant d'encres et de salives, en la décortiquant :

« Dans cette parole : "*Anâ'l-Haqq*", (je suis la Vérité divine), les gens croient qu'il s'agit d'une grande prétention. Or "*Anâ'l-Haqq*" révèle une grande modestie, car ceux qui disent : "Je suis le serviteur de Dieu", attestent deux existences ; l'une pour soi, l'autre pour Dieu. Mais celui qui dit "*Anâ'l-Haqq*", s'annihile. Il dit "*Anâ'l-Haqq*", c'est-à-dire : je ne suis pas, tout est Lui, excepté

---

<sup>684</sup> *Al Haq* (Le Vrai, Le Véridique, la Vérité divine...) est un des attributs canoniques de Dieu dans l'islam.

<sup>685</sup> HALLÂJ, *Le livre des Tawassines*, op. cit., p. 59.

<sup>686</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 28.

Dieu il n'y a d'existence pour personne. Je suis un pur néant, je ne suis rien." »<sup>687</sup>

Plus loin, expliquant la théophanie qui permet de voir à l'homme (parfait) de s'identifier à la représentation de Dieu, Rûmî revient sur la célèbre et controversée locution théophasique, il écrit :

« Ainsi, lorsque l'amour de Mansûr pour Dieu fut sans limites, il devint son propre ennemi et anéantit son moi. Il dit "*Ana'l Haqq*", Je suis Dieu : "Je suis devenu anéanti, Dieu seul reste." Ce serait prétention et orgueil que de dire : "Tu es Dieu, et je suis Ton serviteur." Par là, tu affirmes ta propre existence et tu instaures la dualité. De même si tu dis : "*Hûwâ'l Haqq*", " Il est Dieu", tu fondes une dualité. Car tant que "Je" n'est pas, "Lui" n'est pas non plus. C'est pourquoi Dieu a dit : "Je suis Dieu", étant donné qu'un autre que Lui n'existait pas, et que Mansûr était anéanti. Ces paroles, étaient les paroles de Dieu. »<sup>688</sup>

L'on remarque la subtilité exégétique de Rûmî qui renverse la tendance, en "banalisant" le langage extatique et en "marginalisant" le langage de la doxa.

Néanmoins, cette formule d'Hallâj, restée célèbre dans l'histoire de la mystique musulmane, translittérée à la page 33 de *Talismano*, (*anâ al-Haqq*) « je suis le Vrai », a fini par rompre le mince fil qui maintenait encore le lien entre Hallâj et les juristes orthodoxes. Pour eux, Hallâj, par sa théorie de l'union mystique, se rapproche de l'incarnationnisme chrétien et remet donc – symboliquement- en cause, un des dogmes fondateurs du monothéisme islamique, qui est le Dieu incréé résumé entre autres dans la sourate CXII :

« Dis : "Il est Dieu, Il est Un  
Dieu de plénitude  
qui n'engendre ni ne fut engendré  
et de qui n'est l'égal pas un" »<sup>689</sup>

<sup>687</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le livre du dedans (Fihi-ma-fihi)*, traduit du persan par Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Sindbad, 1976, p. 72.

<sup>688</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *ibid.*, p. 245.

<sup>689</sup> *Le Coran, op. cit.*, CXII, 1-2-3-4, p. 705.

Dans le même ordre d'idées, en énonçant l'universalité de la quête divine, Hallâj va à l'encontre des théologiens orthodoxes qui ont une conception figée de l'islam. Pour eux, cette religion ne doit pas ni ressembler ni emprunter aux autres formes de croyances desquelles elle doit rester éloignée. Or pour Hallâj, tous les chemins mènent à Dieu, peu importe les rites et les pratiques, la finalité étant de parvenir à l'unicité. Dans une parole prononcée dans un souk à Bagdad, le maître dit :

« Ô mon fils, toutes les religions sont faites pour Allah le très glorieux. Il a, par elles établi Son pouvoir sur les communautés [...] Celui qui blâme l'autre, l'accusant d'être dans le faux, celui-là juge comme s'il s'agissait de libre choix. Tel est le sens de la doctrine des fatalistes qui sont les "mages de cette nation". Sache que judaïsme, christianisme et islam, comme les autres religions, ne sont que dénomination et appellation. Le but recherché à travers elles jamais ne varie. »<sup>690</sup>

Plus tard, Ibn 'Arabi approfondira cette analogie des religions, allant jusqu'à établir une équivalence entre elles.

Les juristes orthodoxes voient en Hallâj, un mystique dangereux qui, s'il fait des émules, sèmera le trouble dans l'ordre de croyance et de foi bien établi. Il est donc urgent de chercher à le contrôler. Cependant Hallâj, reste sourd aux avertissements et aux appels à l'ordre lancés par les *Oulémas* de Bagdad, il continue dans ce qui va être perçu comme de la provocation, et pire, de l'hérésie. Lui qui est sunnite, se permet d'enseigner dans les milieux chiites, et va jusqu'à soutenir la cause des Chiïtes quand ceux-ci seront confrontés à l'autorité centrale de Bagdad. Cette incursion dans la politique ajoutée aux "provocations" de ses formules et poèmes, est la goutte d'eau qui va faire déborder le vase de l'interdit. Ce sera l'occasion pour les détracteurs d'Hallâj pour l'accuser de tous les maux. Ils vont surtout chercher à l'accuser du plus fort des délits, afin qu'il ne puisse échapper à la sentence suprême. Et ce ne seront pas les "preuves" qui vont manquer, car si l'on fouille dans l'œuvre de grand poète, en prenant telles quelles certaines de ses formules extatiques, il va être facile de l'accuser de porter

---

<sup>690</sup> HALLÂJ, *Le livre de la parole*, textes traduits de l'arabe par Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Paris, Éditions du Rocher, p.55.



atteinte à la croyance musulmane. Parmi les phrases et poèmes qui ont scandalisé les juristes orthodoxes, on peut relever ces vers aussi mystérieux que captivants :

« J'ai renié la religion de Dieu, le reniement  
Est un devoir pour moi, un péché pour les musulmans »<sup>691</sup>

Ces vers sont à situer sur le même plan que la parabole de Râbi'a qui disait vouloir supprimer le paradis et l'enfer, afin de vouer un culte dénué de tout calcul à Dieu. De même, Hallâj refuse cette pratique d'une religion qui n'est pas une fin en soi, mais, est pratiquée avant tout par peur de l'enfer et en vue de la récompense par le paradis. La vraie religion pour Hallâj est uniquement celle qui a pour but l'union, la fusion avec Dieu. Cette religion de l'union est donc une affaire entre l'être et Dieu, elle n'a pas à s'encombrer des lourdeurs de certaines obligations. Dans cette optique, Hallâj va développer ce qui va servir de principale pièce à conviction à ses détracteurs le jour de son jugement. En effet, toujours dans son langage inspiré de l'extase, Hallâj énonce - ô grand scandale - que pour accomplir le pèlerinage, il n'est pas nécessaire de se rendre à la Mecque. L'on peut faire le pèlerinage partout où on se trouve ; autrement dit, la présence physique n'est pas indispensable pour celui qui peut se sentir spirituellement proche de Dieu. Hallâj écrit :

« O toi qui me blâme pour Son amour, comme tu me blâmes !  
Tu ne m'aurais pas blâmé si de Lui tu avais su ce dont je souffre  
D'aucuns vont au pèlerinage, le mien est là où j'habite  
On sacrifie le bétail et moi, mon âme et mon sang  
Ceux qui, sans l'aide des sens, tournent autour de la ka'aba,  
Tournent autour de Dieu, Lequel dispense du Lieu Saint. »<sup>692</sup>

Rappelons toutefois, à propos de pèlerinage, qu'Hallâj a eu à effectuer trois fois le pèlerinage à la Mecque.

S'agissant de l'idée de la non obligation d'une présence physique à la Mecque pour l'accomplissement du pèlerinage, il convient de faire le lien avec le

---

<sup>691</sup> HALLÂJ Hussayn Mansour, *Dîwan, op. cit.*, p. 134.

<sup>692</sup> AL-HALLÂJ Hussein Mansour, *Poèmes mystiques, op. cit.*, p. 107.

séjour du jeune Mansour à Bassora et une inévitable influence de Râbi'a sur ce dernier. Car, nous voyons dans cette inspiration d'Hallâj, qui dispense le pèlerin du séjour à la Mecque, une probable réminiscence de la légende selon laquelle quand Râbi'a a voulu accomplir le pèlerinage, la Kaaba se serait elle-même déplacée pour venir à sa rencontre. Cette anecdote est une allégorie par anticipation de l'inspiration transgressive d'Hallâj (cf. p. 250). Il n'est point étonnant que cette "trouvaille" ait été très mal accueillie par ceux qui considéraient déjà qu'Hallâj avait franchi les limites de la loi. Et cette fois-ci ils ne lui pardonneront pas son outrage qui bouscule une fois de plus, un des dogmes de l'islam le pèlerinage à la Mecque. L'affront est trop grand, les provocations ont atteint les limites. Ainsi, Meddeb rappelle la colère des oulémas bagdadiens.

« Le conseil des docteurs, écrit Meddeb, ne put tolérer la manipulation de Loi par Hallâj. Comme cette inspiration qui exhorte à privatiser le Pèlerinage, à édifier sa propre ca'ba, là où l'on séjourne, individualiser le temple, le soustraire du pacte communautaire, le multiplier, le fragmenter, le disséminer, à purifier comme parcelle sanctifiée, et s'acquitter ainsi des circumambulations canoniques. Blasphème, fantaisie, s'écrièrent les docteurs. D'où te vient l'audace d'une telle réforme ? lui dit-on encore. »<sup>693</sup>

### **Le procès de la mort**

Au motif d'imposture et de blasphème, Hallâj est mis aux arrêts par les législateurs musulmans qui vont lui intenter un procès, dont les annales des juridictions islamiques en seront marquées. Massignon écrit à propos de ce procès et de l'ambiance qui prévalait :

« Bagdad, écrit Massignon, était alors, probablement la plus grande métropole du monde civilisé, et c'est là sur le théâtre surexhaussé, comme pour Jeanne d'Arc, que le procès de l'amour divin fut plaidé dans le décor fastueux de la cour abbasside »<sup>694</sup>

---

<sup>693</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Hallâj revisité », *op. cit.*, p. 390.

<sup>694</sup> HALLÂJ Hussayn Mansour, *Dîwan*, *op. cit.*, p. 23.

Ce procès retentissant, au lieu de faire taire Hallâj, va contribuer à asseoir sa légende, puisqu'il sera long ; il dure sept mois, sept longs mois durant lesquels les juges vont chercher un motif leur permettant de justifier une condamnation à mort, seul moyen pour faire taire cet agitateur d'esprit. Après des discussions houleuses, argument contre argument, Hallâj a tenu jusqu'au bout face à ses accusateurs. Jusqu'au moment où, voulant en finir avec ce procès interminable, les juges formulèrent l'acte d'accusation final, quant à la déclaration de l'inutilité du pèlerinage à la Mecque lorsqu'on rencontrait Dieu en son cœur. Accusation imparable puisqu'en l'état, la formule d'Hallâj remet en cause un des cinq piliers de l'islam, le pèlerinage à la Mecque, ce qui correspond aux yeux des juristes orthodoxes à l'apostasie, laquelle est passible de la peine capitale selon leur code. La sentence est implacable ; Hallâj doit être exécuté, de la manière la plus atroce ; on lui fait subir les pires sévices, en véritable martyr du soufisme. Il a été d'abord accroché à un gibet puis décapité. Racontant la passion, au sens christique du terme, qu'a vécue Hallâj, Meddeb dit :

« Et on le crucifia vivant au ponant, puis au levant de la ville avant de l'emmener sur la Place du pont. [...] Le chef de la police demanda au bourreau d'exécuter la sentence. Celui-ci frappait et Hallâj ne gémit pas [...] Et il reçut les mille fouets sans que plainte s'entende. Et on lui coupa pieds et mains. Et on le décolla. Et on exhiba sa tête sur le pont. Et l'on brûla le reste du corps. Et on dispersa ses cendres dans le Tigre qui, le lendemain déborda, crue mémorable. Et on demanda aux libraires de ne point acheter ni vendre ses livres. Puis on promena sa tête dans le pays pour contraindre au silence ses disciples. »<sup>695</sup>

Ainsi mourut en 922, celui qui a marqué de son empreinte le soufisme en particulier et la mystique de façon générale. Ainsi, en ont décidé les juristes bien pensants, pour réduire au silence ce "fou de Dieu" au verbe transgresseur. Cependant, Hallâj ne s'est pas tu, n'ayant point peur de la mort puisque c'est l'occasion pour lui de retrouver son Compagnon. Sur le gibet il narguait ses bourreaux en ces termes rapportés par la bouche du narrateur de *Talismano* :

---

<sup>695</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Hallâj revisité », *op. cit.*, pp. 391-392.

« [...] Hallâj sanglote éperdu à rire : *Tuez-moi, féaux camarades, c'est dans ma mort que je retrouve vie.* »<sup>696</sup>

La mort spectaculaire d'Hallâj, précédée de ce procès haletant, loin de jeter Hallâj dans l'oubli a contribué à entretenir mythes et légendes sur sa personne en qui, beaucoup voient un saint parmi les saints. Un saint qui a même pu prédire les conditions de sa mort dans ces vers prémonitoires :

« Et qu'on me tue, qu'on me crucifie ou qu'on me coupe les mains et les jambes, je ne renoncerai pas à mon message. »<sup>697</sup>

« Oui va-t'en prévenir mes amis que je me suis embarqué par la haute mer, et que ma barque se brise !  
c'est dans l'instance suprême de la Croix que je mourrai ! je ne veux plus aller ni à la Mecque ni à Médine. »<sup>698</sup>

Certains adeptes du mystique ont interprété sa mise à mort par crucifixion comme la réalisation de sa vision traduite dans les vers ci-haut cités. L'islamologue Louis Massignon, qui a fait connaître Hallâj en Occident, voit dans ces mots, une allusion au christianisme. Massignon souligne que le mot *safîna* « barque » renforce cette interprétation christique, puisque sa valeur onirocritique équivaut à celle de la « croix ». On comprend alors toute la portée du titre du livre que Massignon a consacré à Hallâj : « *La Passion de Hallâj* »<sup>699</sup>. Cela ne fait que conforter ceux qui ont vu dans ces vers une prédiction d'Hallâj témoignant de sa qualité de saint. Le fait est qu'Hallâj est devenu un classique dans l'histoire du soufisme et de la mystique universelle. Ce mystique a marqué nombre de soufis ainsi que d'intellectuels, artistes, philosophes, écrivains. C'est le cas de Meddeb qui ne manque pas de faire des références et des éloges au « cardeur du cœur » dans la plupart de son œuvre comme en témoignent ces extraits de différents livres de Meddeb :

« Pigeons rappelant la tribu comorienne venue une nuit de pleine lune du côté des nuages de Magellan pour veiller sur la tombe mésopotamienne de

<sup>696</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 58.

<sup>697</sup> HALLÂJ, *Le livre des Tawassines*, op. cit., p. 59.

<sup>698</sup> HALLÂJ Hussayn Mansour, *Dîwan*, op. cit., p. 115.

<sup>699</sup> MASSIGNON Louis, *La passion de Hallâj*, Paris, Gallimard, 1922.

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>700</sup>

« Il se lève le corps meurtri le cou rompu  
le dos brisé le canal des nerfs en feu  
imprégné par les mots d'Hallâj ou du diable »<sup>701</sup>

« Il fut arrêté emprisonné jugé  
crucifié brûlé cendres éparpillées  
de ses vices il lègue une haute cime »<sup>702</sup>

Telle fut la vie tumultueuse et passionnante dans tous les sens du terme, du plus grand des mystiques musulmans, et sans doute un des grands mystiques de tous les temps.

### **Suhrawardi<sup>703</sup> (1153-55 – 1191), “le chantre de l’intertextualité”**

Shihâb al-dîn Yahia al-Suhrawardi, appelé *al-maqtûl*, « celui qui fut mis à mort », est un mystique d'origine perse comme Bistami et Hallâj. Comme Bistami, il tire son nom de son lieu de naissance : Suhraward Jibal (Perse). Comme Bistami et Hallâj, Suhrawardi voyage beaucoup. Il suit d'abord des études de droit et de philosophie à Maragha et Ispahan (Perse), la philosophie va avoir une grande influence sur ses écrits. A la faveur de ses déplacements, Suhrawardî rencontre différentes communautés soufies, et il prend connaissance des idées hétérodoxes de certaines sectes chiites extrémistes. Il fera ensuite des séjours en haute Mésopotamie et à Alep.

### **La poésie intertextuelle / interculturelle**

---

<sup>700</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 33.

<sup>701</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 satations de Yale*, op. cit., stance 79.

<sup>702</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, stance 84.

<sup>703</sup> Parfois orthographié Suhrawardi, Sohrawardi, Sohrawardî, selon les spécialistes et les traducteurs.

Parmi ses œuvres, la plus importante est *Le livre de la Sagesse orientale*<sup>704</sup> (*Kitâb Hikmat al-Ishrâq*), qui lui donne son surnom dans le milieu mystique, *Shaykh al-Ishrâq* « le Maître de l'illumination ». Dans cette œuvre dense, Suhrawardi développe sa théorie de la sagesse comme tradition mystique. Cette sagesse consiste en ce que le mystique doit atteindre l'illumination de l'âme par Dieu en dépassant le classique stade d'annihilation pour parvenir à la fusion, un peu à l'exemple de la théorie d'Hallâj. En effet, la filiation avec Hallâj est manifeste dans les écrits de Suhrawardi, ainsi on retrouve l'équivalent du « Je suis le Vrai » *Ana'l Haqq* d'Hallâj dans la déclinaison « Je suis le soleil » *Ana'l shams*<sup>705</sup>, qui convoque les éléments de la Nature, sans doute en référence aux croyances animistes. A propos de cette influence d'Hallâj sur Suhrawardî, Henry Corbin note :

« La fréquence des textes hallâjiens qui se trouvent enchâssés dans l'œuvre de Suhrawardî, nous atteste que lui-même avait conscience du rapport qui unissait le cas de Hallâj et le sien propre ; hors de ce rapport, ni la figure, ni l'œuvre de Suhrawardî ne seraient comprises dans leur intégrité... »<sup>706</sup>

Pour Suhrawardi, on peut non seulement être habité par Dieu mais aussi habiter Dieu, et cela ne peut advenir qu'une fois le stade de l'illumination atteinte. Ce stade se situe au niveau du lieu semblable à celui qu'Hallâj a essayé de décrire dans le vers dans lequel il dit « là où tu es, n'est pas un où » (Cf. citation d'Hallâj p. 213). Suhrawardî va désigner cet endroit par un terme persan ; *Nâ Khôdjâ abâd*, c'est-à-dire « le pays du Non-où, l'espace non spatialisé »<sup>707</sup>. « Blasphème », « hérésie » crieront les juristes orthodoxes, pour qualifier les théories développées par Suhrawardi. A l'instar d'Hallâj, l'histoire semble se répéter et la malédiction tomber sur les soufis les plus entreprenants, comme pour freiner l'élan de liberté, et de tolérance et d'hétérogène, que cette

<sup>704</sup> SOHRAVARI Shihâboddîn Yahya, *Le livre de la sagesse orientale*, commentaires de Qotbodîn Shîrâzî et Môlla Sadrâ Shîrâzî, traduction et notes par Henry Corbin, établies et introduites par Christian Jambet, Paris, Gallimard, 2004, (rééd.)

Ce livre a paru précédemment sous les titres « Le livre de la théosophie orientale » ou encore « Le livre de la sagesse illuminative ».

<sup>705</sup> CORBIN Henry, *Suhrawardî d'Alep*, Montpellier, Fata Morgana, 2001, p. 63.

<sup>706</sup> CORBIN Henry, *ibid.*, p. 57.

<sup>707</sup> CORBIN Henry, *ibid.*, p. 59.

mystique était en train d'instaurer dans le cercle spirituel islamique. Car au-delà de l'islam, Suhrawardî intègre dans sa réflexion et son écriture les sagesses antiques tant perse<sup>708</sup> que gréco-latine, arabe, indienne etc., comme nous pouvons le constater dans ces passages extraits de son livre, où tour à tour, dans son argumentation, Suhrawardî fait appel aux philosophes grecs quand il parle de « la Sagesse dans le monde de la lumière » :

« Il n'est point de visionnaire ni d'extatique qui n'ait fait l'aveu de pareille chose. La plupart des allusions des Prophètes et des Piliers de la Sagesse y réfèrent. Platon et Socrate avant lui, par exemple, et antérieurement encore Hermès, Agathodaïmôn et Empédocle, tous ont vu cette vision. La plupart d'entre eux ont déclaré explicitement que c'est dans le monde de la lumière qu'ils l'ont contemplée. »<sup>709</sup>

De même, Suhrawardî évoque Zoroastre et les sages perses :

« [...] Peut-être alors arrivera-t-il à quelqu'un, écrit Suhrawardi, en une extase, de voir la Lumière qui effuse dans le monde du *Jabarût*, et verra-t-il les anges du *Malakût* et les Lumières qu'ont contemplé hermès et Platon, les flamboiements célestes, sources de la Lumière de Gloire. C'est d'elles que nous informe Zoroastre. C'est vers elles qu'une extase entraîna le souverain véridique, le bienheureux Kay Khosraw, qui en eut alors la vision directe. Les Sages de la Perse sont unanimes sur ce point, si bien que, selon eux, l'eau a un ange dans le *Malakût* ; ils l'appelaient "*khordâd*" »<sup>710</sup>

Enfin, le natif de Suhraward fait référence à Bouddha, quand il évoque la question de la transmigration :

« Le Bouddha (*bûdhâsaf*) déclare ceci, et avant lui certains Orientaux : le Seuil des Seuils, où la vie de toutes les citadelles [des cors] élémentaires est la citadelle humaine quel que soit le comportement qui prédomine en la Lumière-Espahad, quelle que soit la modalité ténébreuse qui s'implante en elle et avec qui elle se confie. »<sup>711</sup>

<sup>708</sup> « Sohrawardi qui récupère le fonds zoroastrien », in MEDDEB Abdelwahab, *La maladie de l'islam, op. cit.*, p. 32.

<sup>709</sup> SOHRAVARÎ Shihâboddîn Yahya, *Le livre de la sagesse orientale, op. cit.*, p. 150.

<sup>710</sup> SOHRAVARÎ Shihâboddîn Yahya, *ibid.*, p. 151.

<sup>711</sup> SOHRAVARÎ Shihâboddîn Yahya, *ibid.*, p. 204.

Au-delà de leur hermétisme ésotérique, nous relevons dans ces exemples, la connaissance que le *Shaykh al-Ishrâq* avait de la philosophie, de la mystique ainsi que des sagesses des autres croyances et combien il les mettait à profit afin d'approfondir sa connaissance du Coran et sa quête de Dieu. Pour Suhrawardî, l'approfondissement de la connaissance de l'islam et la quête de Dieu, ne sont pas antinomiques avec la connaissance des sagesses grecque, perse, indienne... Bien au contraire, les sagesses sont complémentaires, elles permettent de mieux appréhender certains questionnements métaphysiques. Ce livre où Sohrawardi fait appel à toutes les sagesses donne l'impression d'embrasser toutes les connaissances au point où Christian Jambet, dans son introduction, n'a pas hésité à le placer aux côtés des chefs d'œuvres des deux grands philosophes occidentaux, Nietzsche et Spinoza ;

« Si la comparaison n'était forcée, note Jambet, on songerait ici à deux chefs-d'œuvre de la littérature philosophique occidentale, au *Zarathoustra* de Nietzsche, qui se voulut aussi "un livre qui rendrait inutile tous les autres livres", à *L'éthique* de Spinoza qui est aussi, à sa façon, un livre de l'origine et du retour. »<sup>712</sup>

Ainsi, quand l'on se penche sur ses textes qui font appel à plusieurs sources, Suhrawardî apparaît comme un chantre de l'interculturalité. C'est ce que confirme H. Corbin :

« En somme, souligne-t-il, ses vrais compagnons étaient à la fois derrière lui : la chaîne (*isnâd*) des sages et des prophètes de l'Iran et de la Grèce où voisinent Zoroastre et Platon, et en avant de lui, prolongeant la lignée inaugurée par le mystique Hallâj qu'il appelle "son frère", ceux à qui il s'adresse au seuil de chacun de ses livres en les saluant du titre de : Frère de la fidélité ! Frères de l'Esseulement !... »<sup>713</sup>

De la même manière, nous pouvons noter l'éclectisme hétérogène qui nourrit l'œuvre de Suhrawardî en nous reportant sur cette remarque de Corbin :

<sup>712</sup> SOHRAVARÎ Shihâboddîn Yahya, *ibid.*, p. 58.

<sup>713</sup> CORBIN Henry, *Suhrawardî d'Alep, op. cit.*, p. 25.



« Un commentaire parfait de l'œuvre de Suhrawardî dans son ensemble, supposerait donc non seulement la connaissance des œuvres grecques, et leur transmission aux Arabes par l'intermédiaire des traductions syriaques, mais aussi celle de la littérature awestique en général, et de la littérature pehlevie tardive ; un tel commentaire devrait aussi tenir compte de ce que nous savons de la théologie et de la liturgie astrale des Sabéens, certains hymnes [...] »<sup>714</sup>

### **L'accusation et la mise à mort**

Un esprit si ouvert, mélangeant les sources dont il se nourrit, ne peut que heurter la sensibilité des théologiens et politiques qui l'ont sermonné à maintes reprises. Puisque Suhrawardî n'a pas arrêté de "récidiver" aux yeux de ses détracteurs, il va être mis aux arrêts, seul moyen de freiner la montée du « danger » qu'il représente. Ainsi, sur instigation personnelle de Saladin qui trouve les doctrines de Suhrawardî très subversives et voit en leur auteur une menace à l'ordre politique de l'État, le mystique va être arrêté et jugé. Le principal chef d'accusation repose sur l'hérésie et le blasphème ; Suhrawardi est accusé d'avoir nié publiquement la fin de la prophétie. Cette accusation se base sur l'interprétation de l'explication d'un passage sur l'omnipotence de Dieu dans laquelle Suhrawardî a dit que Dieu pourrait, s'il le voulait, susciter un autre prophète après Mahomet. Cette hypothèse remet en cause évidemment le statut du prophète de l'islam reconnu comme sceau de la prophétie ainsi qu'édicte dans le Coran.

Le jugement de Suhrawardî, source d'une énorme controverse publique, va se terminer par la condamnation de ce dernier comme hétérodoxe (*zindîq* en arabe). Il convient de rappeler qu'au départ, *zindîq*, qu'on peut traduire par « impie, hérétique », désignait le converti musulman ayant, malgré son islamisation, conservé des convictions antérieures, et qui donc, aux yeux des rigoristes musulmans, n'approuve pas totalement l'islam et peut même le trahir. Par la suite, le mot *zindîq*, a fini par prendre une acception plus générale pour désigner les philosophes, les poètes, dont les idées dérangeantes, étaient considérées comme hétérodoxes. A l'exemple des poètes al-Ma'arri ou Abu

---

<sup>714</sup> CORBIN Henry, *ibid.*, p. 29

Nuwas pour citer les plus connus. Ce mot *zindîq*, va donc servir à dénoncer, à décourager, et à condamner toute ouverture. Aussi, intervenant dans le cas de Suhrawardi, qui est d'origine de la Perse, où l'islam a été fortement influencé par le zoroastrisme, voire le chamanisme turco-mongol tout proche, cette accusation peut avoir un double sens. On le voit bien, le terme *zindîq*, exploité à outrance, peut aussi être synonyme de fermeture, de refus de l'hétérogène. C'est à ce refus que va être confronté le *Shaykh al-Ishrâq*. Sur ordre de Saladin, Suhrawardi, âgé de trente six ou trente huit ans, va être exécuté le 29 juillet 1191 puisque à l'instar de son « frère » Hallâj, il ne nie pas sa doctrine comme le rapporte le narrateur de *Talismano* : « Suhrawardi récidive : Rien ne peut me vaincre. Je suis vainqueur des ténèbres par la Lumière, et vainqueur des lumières par ma Lumière. Je ne me repens pas de ce que j'ai fait. Je ne me suis pas réveillé après un songe. Je ne suis pas de ceux qui changent. »<sup>715</sup>

Parce que condamné pour hétérodoxie et donc mort en apostat aux yeux de ses bourreaux, Suhrawardi va subir l'humiliation posthume, puisqu'on ne lui reconnaît même pas le statut de martyr, d'où le surnom « celui qui fut mis à mort » (*al-maqtûl*) qui lui est attribué après cette mort injuste. Meddeb dénonce dans deux de ses œuvres, cette injustice *post mortem*, en des termes qui dénotent sa désolation. Dans *L'autre exil occidental*, il écrit : « L'assassiné, le maqtûl, à qui l'orthodoxie refuse la qualité de shahîd (martyr)... »<sup>716</sup> De même que dans *Talismano*, le narrateur déplore cet aveuglement qui a coûté la vie à ce jeune mystique :

« Maqtûl, assassiné et non shahîd, martyr, sang versé pour arroser la terre, narguer l'aveuglement politique et régénérer : archaïque sacrifice aux ondes panthéistes, infiltré liquide en roche, élargissement de l'être vers ce qui échappe à l'homme mais qui n'est pas dieu. »<sup>717</sup>

### L'influence de Suhrawardi sur Meddeb

<sup>715</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 58.

<sup>716</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, op. cit., p. 39.

<sup>717</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 58.

Si *La sagesse illuminative* est connue comme la principale œuvre de Suhrawardi, c'est le bref récit symbolique intitulé *Récit de l'exil occidental* (*Qissat alghorbat al-gharbîya*), qui va attirer l'attention de Meddeb. Ce court récit du *Shaykh al-Ishrâq* intéresse Meddeb non seulement parce qu'il traite de l'exil mais aussi parce qu'il mêle les références coraniques dont se joue Suhrawardî, avec d'autres symboles, perses, grecs entre autres. Ainsi, l'errance physique, géographique, qui est le thème même du *Récit de l'exil occidental*, est soutenue, par l'errance "intellectuelle" advenant par le biais de ces références hétérogènes, constituant la charpente du récit. Donc, on comprend aussi pourquoi ce récit a tant intéressé Meddeb. Abordant la délicate question du dialogue des civilisations, Meddeb, se réfère à cette œuvre de Suhrawardî en disant :

« C'est l'actualisation de *Récit de l'exil occidental* écrit par Suhrawardi qui nous aide à vivre à la fois la solidarité de l'ancien et du neuf et celle de l'Orient et de l'Occident. [...] Au-delà de la solidarité qui lie nos points cardinaux, ce récit illustre aussi bien la tension entre l'ancien et le neuf : d'abord l'écriture de Suhrawardi procède de cette tension : ne nourrit-il pas un récit inouï en s'inspirant et en combinant des multiples références antérieures, prises dans les traditions zoroastrienne, platonicienne et coranique ? »<sup>718</sup>

Cette œuvre de Suhrawardi qui parle d'errance physique, intellectuelle et spirituelle, a marqué Meddeb au point qu'il n'a pas résisté au "désir ardent" de la traduire en français, comme il l'a fait à propos des *Dits de Bistami*, alors même qu'Henry Corbin avait déjà traduit ce récit dans l'imposant livre consacré à Suhrawardi, *L'archange empourpré*<sup>719</sup>. Ce texte lui est apparu comme une mise en abyme de sa situation à lui, l' "exilé" en Occident. Il s'en explique dans l'incipit de *L'autre exil occidental*,

« Quand j'ai lu, il y a quinze ans, pour la première fois, "le récit de l'exil occidental" (qui venait de paraître dans la traduction d'Henry Corbin), j'ai eu le sentiment que ce texte m'était personnellement adressé. Je n'ai pas différé mon identification au protagoniste du récit en attendant de prendre

---

<sup>718</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam, op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>719</sup> CORBIN Henry, *L'archange empourpré*, Paris, Fayard, 1976.

connaissance de l'original arabe. Dès le titre, l'expression d'exil occidental cristallisant mon expérience. »<sup>720</sup>

Plus qu'une simple traduction annotée et commentée, Meddeb a ajouté au récit de Suhrawardi, son propre récit, d'où le titre *L'autre exil occidental*. « Autre » parce qu'il s'agit bien sûr de la propre expérience meddébienne de l'exil, et aussi parce que cette fois-ci il y a un changement géographique dans le sens (orientation) de l'exil ; l'exil de Meddeb a lieu en Occident tel qu'on l'entend d'Europe, alors que dans le cas de Suhrawardi, l'Occident c'était le Maghreb. Ainsi le récit de l'exil de Meddeb s'inscrit comme sous l'effet du miroir par rapport à celui de Suhrawardi. Le narrateur dit :

« Par la règle du jeu qu'instaure le choc de l'hétérogène, j'ai décelé concordances et échos entre le récit de Sohrawardi et ma propre expérience. Cette confrontation ne suppose pas qu'il faille réduire l'entretien sur l'exil occidental aux seuls porteurs de noms orientaux. Cette notion, on ne cesse de le clamer, n'est ni géographique, ni ethnique : elle est spirituelle, métaphysique. Elle est active dans chaque actualisation platonicienne. Nombreux sont les Occidentaux qui ont été calcinés dans la parcelle enténébrée de l'exil occidental. »<sup>721</sup>

Intéressante analogie et pourrions-nous dire mise en abyme de la notion d'exil qui nous interpelle en tant que déclinaison de l'errance.

Ainsi, jusqu'à la mort, le destin de ce soufi étincelant ressemble au destin de celui qu'il a appelé « mon frère », Hallâj. « Martyrs de l'islam » comme le dirait Massignon, victimes de leur intelligence, de leur tolérance, de leur audace aussi. Mais victimes avant tout, de l'intégrisme (déjà !) qui n'a pas hésité à verser leur sang, qui se va se mêler au sang d'autres victimes du fanatisme. Sang qui a coulé et continue malheureusement de couler par la faute de cette catégorie de législateurs qui étouffent les élans créateurs de certains individus hors du commun. Ces individus, en avance sur leur temps, n'ont pas échappé à la tyrannie de la doxa, à la bêtise de l'intolérance. A ce propos, Henry Corbin

---

<sup>720</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, op. cit., p. 29.

<sup>721</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, pp. 39-40.

commence le texte de son livre consacré à Suhrawardî, *Suhrawardî d'Alep* par ces mots

« Le texte ici réédité est une méditation sur la courbe de vie de Suhrawardî, qui la compare étroitement à celle de Hallâj, à celle de Ayn al-Qodât al Hamdhâni, aux destins de tous ceux qui, en islam, ont payé de leur sang le témoignage de l'unicité divine, transgressant l'interprétation littéraliste et légalitaire de la Révélation. »<sup>722</sup>

Meddeb finit le sien (*L'autre exil occidental*), par des mots qui rejoignent ceux de Corbin :

« Le 29 juillet 1991, le hasard a voulu que je m'approche d'Alep. J'ignorais que c'était jour pour le huitième centenaire de la mort de Shihaboddîn Yahya Sohrawardi exécuté dans cette ville [...] Ce météore éclaire la cohorte des hérésiarques, poètes, penseurs, exilés, étrangers, affrontant le désastre pour naître. Ce sont eux qui avaient entretenu les brasiers de l'esprit continuant de luire en langue arabe. Par-delà son amnésie et sa propension à mépriser l'ailleurs et l'ancien, le siècle s'illuminerait en empruntant parfois son feu à leur inextinguible foyer. »<sup>723</sup>

### Rûmî (1207-1273), "le maître-artiste"

Même s'il n'occupe pas la même place dans l'œuvre de Meddeb, que les autres soufis cités, de par sa stature, de par l'importance de son œuvre poétique et théorique et l'envergure prise par la confrérie qu'il a fondée, toutes choses qui font de lui une figure incontournable du soufisme, il nous a paru nécessaire d'évoquer Rûmî dans cette partie réservée aux mystiques errants.

### L'errance de Jalâl-od-Dîn<sup>724</sup>

<sup>722</sup> CORBIN Henry, *Suhrawardî d'Alep*, op. cit., p. 10.

<sup>723</sup> MEDDEB Abdelwahab, *L'autre exil occidental*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>724</sup> Comme dans le cas du nom de Hallâj, le nom de Rûmî est écrit différemment selon la prononciation persane (Jalâl-od-Dîn) ou arabe (Jalâl-ud-dîn ou encore Jalâl-ad-Dîn). Par exemple, Eva de Vitray-Meyrovitch, a traduit deux livres de Rûmî, avec deux transcriptions différentes du prénom de Rûmî. Dans la traduction des *Odes mystiques (Dîvân-e Shams-e Tabrîz)*, (Paris,

La mystique et l'errance, Rûmî les a vécues et théorisées toute sa vie durant. Il naît dans une maison faisant office d'école au sein de laquelle son père dispensait son enseignement de la théologie. Très vite, sa famille est contrainte de quitter sa ville natale. Dès lors, le décor de l'errance est planté.

De son nom complet, Ibn Bahâ-ad-Dîn Sultân al-'ulamâ' Walad ibn al-Husayn Jalâl od-Dîn, Rûmî naquit à Balkh au Khorassan (ancienne province perse<sup>725</sup>) le 30 septembre 1270. Les conditions et la situation dans lesquelles il naît le prédisposent, si l'on peut dire, à sa future vocation de mystique errant. Son père, Baha ud-Dîn Walad, était un théologien et un prédicateur réputé, un soufi dont le savoir et le charisme étaient reconnus au point où il a été surnommé « *sultân ul-'Ulamâ* », c'est-à-dire « le sultan des savants ». C'est dans l'ombre de ce maître paternel que grandit le jeune Jalâl-od-Dîn, nourri par les enseignements de son théologien de père qui aura une grande influence sur lui et devient de fait, son premier maître spirituel.

Cependant, l'enfance de Rûmî est bouleversée par l'invasion de son pays natal par les Mongoles, qui oblige sa famille à fuir le pays, à émigrer de ville en ville pour finalement s'installer à Konya, en Anatolie, qui devient par la suite, le siège de la future confrérie fondée par Rûmî. En Anatolie où règne un souverain seldjoukide amoureux des sciences et des arts, le père de Rûmî, théologien respecté, va être accueilli à bras ouverts et se voir confier la direction d'une medersa où il pourra dispenser son enseignement. C'est dans cette médersa que le jeune Rûmî fait ses premiers pas sur le chemin de Dieu. A la mort de son père, il va être le disciple assidu du maître qui prend la tête de la medersa.

Rûmî avait manifesté très tôt une vive intelligence, dans laquelle son père a vu une sainteté précoce ; c'est pourquoi, il a commencé par l'appeler « *Mevlana* » (en arabe « *Mawlana* ») qui signifie « notre maître ». Ce surnom va

---

Klincksieck, 1973) le prénom du Rûmî est orthographié Djalâl-od-Dîn. Alors que *Le livre du dedans (Fihî-ma-fihî)*, (Paris, Sindbad, 1976) c'est la graphie Djalâl-ud-Dîn qui est choisie.

<sup>725</sup> L'ancienne province perse du Khorassan incluait des territoires situés aujourd'hui en Iran, Afghanistan, Tadjikistan, Turkménistan et en Ouzbékistan. Plusieurs des principales villes historiques de Perse sont situées dans l'ancien Khorassan : **Nishapur** (aujourd'hui en Iran), **Merv** et **Sanjan** (aujourd'hui au Turkménistan), **Samarcande** et **Boukhara** (aujourd'hui en Ouzbékistan), **Herat** et **Balkh** (aujourd'hui en Afghanistan).

donner le nom à l'ordre confrérique fondé Rûmî ; l'ordre des *Mevlevi* (*Maṭlawi* en arabe) ou la *Mevleviyya* (*Maṭlawiyya*) plus connu en Occident sous le nom de l'ordre des Derviches tourneurs

Après Konya, commence le cycle de l'errance du Rûmî adulte. Il va se rendre à Alep pour approfondir ses connaissances en théologie. Ensuite il va à Damas où ses hagiographes, disent qu'il a pu rencontrer un autre maître soufi, que l'errance a fait échouer à Damas, le maître andalou Ibn 'Arabi. Ce qui est sûr, c'est que Rûmî a été au contact de l'immense œuvre du maître andalou à laquelle il se réfère dans son écriture comme nous allons le voir plus loin. Après Damas, Rûmî revient à Konya et prend la « chaire » de théologie (*Fiqh* et *Shari'a*) qu'assurait son père.

### **La rencontre déterminante avec le derviche errant Shams de Tabrîz**

Nous disons plus haut que la vie de Rûmî était marquée par l'errance, en effet, l'événement qui va s'avérer fondamental pour la vie spirituelle et littéraire de Rûmî est étroitement lié à l'errance, puisqu'il s'agit de sa mystérieuse rencontre avec un derviche errant, Shams-od-Dîn, appelé aussi Shams de Tabrîz. Cette rencontre survenue en 1244 va constituer un événement majeur dans la vie de Rûmî ; elle va profondément influencer sa perception et sa pratique de la mystique, de même que la création "artistique" et littéraire du maître de Konya. D'abord, pendant quarante jours, Rûmî et Shams de Tabrîz s'isolent complètement afin de méditer et de débattre des questions de théologie et de mystique. Ensuite, pendant trois ans, Rûmî, devient l'élève fervent qui va s'abreuver des leçons du maître Shams de Tabrîz. Quand il évoque sa rencontre avec Shams de Tabrîz, Rûmî en parle avec une certaine émotion, il dit que cette expérience tient en trois termes : « J'étais cru, j'ai été cuit, je suis brûlé »<sup>726</sup>

Ainsi, Rûmî et Shams de Tabrîz ont vécu cette relation passionnelle pendant trois ans, car à partir de 1247, Shams de Tabrîz disparaît aussi mystérieusement qu'il est apparu pour la première fois. Les hagiographes de Rûmî avancent l'hypothèse de l'assassinat de Shams de Tabrîz par les disciples

---

<sup>726</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le livre du dedans*, op. cit., p. 13.

de Rûmî qui voyaient d'un mauvais œil l'influence de Shams de Tabrîz sur leur maître.

### **La catharsis par l'art (écriture, musique, danse), en rapport avec la création de l'Ordre des Derviches tourneurs**

La disparition de Shams de Tabrîz provoque douleur et mélancolie chez Rûmî. Cependant, et c'est là où se situe l'importance de la rencontre avec Shams de Tabrîz pour la future confrérie, Rûmî va sublimer cette douleur par le recours à l'écriture, à la danse et au chant, qui vont être caractéristiques de l'ordre des Derviches tourneurs. En effet, Rûmî va coucher sur le papier toute la douleur qu'il ressent. Le résultat est cette œuvre lyrique d'une grande beauté, dédiée au maître disparu, comme son nom l'indique : « *Dîvân-e Dhams-e Tabrîz* », (*Le Divan de Shams de Tabrîz*). Eva de Vitray-Meyerovitch, une des spécialistes de Rûmî qui a traduit en français la plupart de ses œuvres et publié des livres sur le soufisme et sur le maître de Konya, décrit ainsi le *Divan de Shams de Tabrîz* :

« La nostalgie du divin a rarement emprunté de tels accents que ces "chants d'amour et de deuil" dédiés par l'un des plus hauts génies mystiques de tous les temps, à la mémoire d'un derviche inconnu. Au sein même du soufisme, dont Djalâl-od-Dîn Rûmî, fondateur, au XIII<sup>e</sup> siècle, de l'ordre des Derviches tourneurs fut l'un des grands maîtres spirituels, d'autres poètes, avant lui, ont chanté la douleur et la joie de l'âme. Dans toute la littérature universelle, cependant, il n'est point d'exemple d'une œuvre immense toute entière consacrées à un amour, terrestre en apparence, et qui est en réalité une hypostase de l'amour divin. »<sup>727</sup>

C'est pourquoi, nous allons nous attarder sur cette œuvre, pour avoir un aperçu de la charge lyrique et essayer de comprendre une partie de la mystique de Rûmî. Dans ces odes dédiées au maître disparu, Rûmî fait part de son immense chagrin et de la nostalgie de l'ami tant aimé, il écrit ainsi :

« Comment serais-je de bonne humeur sans voir ton visage, ô ma beauté ? / Sans toi, je suis comme l'hiver ; les gens s'affligent à cause de moi. / Avec toi, je suis pareil à la roseraie, mon humeur est printanière. / Sans toi, je suis

---

<sup>727</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques, (Dîvân-e Shams-e Tabrîz)*, op. cit., p. 7.



privé de raison, je suis troublé, tout ce que je dis n'a pas de sens. / Je suis confus devant la raison, et la raison est confuse devant la lumière de ton visage. »<sup>728</sup>

Mais loin d'être uniquement un chant de deuil, les odes de Rûmî témoignent d'un infini chant d'amour :

« La coupe de Shams-od-Dîn nous a rendus ivres. O échanton ! N'apporte pas de vin ! / Nous avons embaumé notre âme du parfum de Shams-od-Dîn : / Que nous importe l'odeur de l'encens, de l'ambre, du musc de Tartarie ? / [...] Que nos âmes soient présentes, que Shams-od-Dîn soit dans mes bras. / Shams-od-Dîn m'est plus cher que la vie; Shams-od-Dîn est la suavité même; / Shams-od-Dîn est le vin et la friandise, Shams-od-Dîn est le luth et le rebâb. / [...] Ô toi guide des amants ! Ô toi envoyé des amoureux ! / »<sup>729</sup>

Ce livre est aussi la célébration de la grandeur et de la sainteté de Shams de Tabrîz. Celui-ci y est couvert des louanges qui frisent l'idolâtrie, d'ailleurs n'est-il pas l'image de Dieu sur terre ? Nous pouvons citer quelques vers de cette ode où nous retrouvons Shams de Tabrîz dans une posture panthéiste.

« La beauté des Houris, c'est Shams-od-Dîn, le jardin du Paradis, c'est Shams-od-Dîn. / L'Homme par excellence, c'est Shams-od-Dîn, et il est la gloire des grands. / Le jour éclatant, c'est Shams-od-Dîn; la roue céleste, c'est Shams-od-Dîn; / Le joyau de la mine, c'est Shams-od-Dîn; Shams-od-Dîn est la nuit et le jour. / Sahms-od-Dîn est la coupe de Djam ; Shams-od-Dîn est l'océan sans bord ; / Shams-od-Dîn possède le souffle de Jésus, Shams-od-Dîn a le visage de Joseph. [...] / Shams-od-Dîn est le vin et l'ivresse. »<sup>730</sup>

On retrouve condensé dans ces vers, les tons de Rabi'a, Hallâj, Suhrawardî et Ibn 'Arabi à la fois.

En plus de sa beauté poétique et sa profondeur mystique, ce livre consacré à Sahms de Tabrîz va avoir une grande importance dans certaines confréries et communautés religieuses qui n'ont pas manqué de sanctifier Shams de Tabrîz, car E. de Vitray-Meyerovitch note qu'« Un mystère plane autour du

<sup>728</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *ibid.*, ode 1073, p. 313.

<sup>729</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *ibid.*, ode 1081, pp. 319-320.

<sup>730</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *id.*

personnage de Shams, et des nombreuses légendes se sont créées à son sujet, chez les Ahl-e Haqq, les Bektachis, les Druses, et aussi les Ismaéliens... »<sup>731</sup>

### **L'institution de l'*oratorio* spirituel ou l'art (chant et danse) intégré dans le rite**

C'est à la suite de la tristesse causée par la disparition de Shams de Tabrîz que Rûmî inaugure le *samâ'* (audition en arabe) qui est cette réunion rituelle pendant laquelle les derviches, accompagnés des sons des instruments de musique, s'adonnent à leur célèbre danse giratoire. Cette danse sacrée se pratique avec des costumes et des gestes ayant chacun un symbole : le derviche est vêtu d'une longue tunique blanche, couleur du deuil, et d'une toque cylindrique en poil de chameau, symbole de la pierre tombale. La main droite levée vers le ciel est censée recueillir la grâce divine qui est transmise à la terre par la main gauche tournée vers le sol. Le derviche, qui est donc l'intersection entre le ciel et la terre, pivote sur le pied gauche en traçant un cercle au tour de la piste, jusqu'à ce qu'il entre en transe, signe de communion avec le divin. A l'instar de l'écriture, cette danse, expression de douleur et d'émotion, a été un moyen pour exorciser le désespoir d'avoir perdu son compagnon. Rûmî s'enivre donc de cette musique et de cette danse jusqu'à l'extase, comme en témoigne son fils :

« Jour et nuit, dit Sultân Valad (fils de Rûmî), il était dans le *sama'*. – Il tournoyait sur la terre comme la roue du ciel. – Ses cris et ses gémissements montaient jusqu'au plus haut du firmament. – Il ne demeurait pas un seul instant sans *sama'* et sans danse – Jour et nuit, il n'était pas un seul moment en repos. »<sup>732</sup>

Cette musique et cette danse d'apparence profanes ne sont pas pour autant dénuées de symbole et de signification ésotériques. En effet, E. de Vitray-Meyerovitch explique que ce rite à base de musique et de danse vise en réalité la quête de Dieu.

---

<sup>731</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *ibid.*, p. 8.

<sup>732</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *ibid.*, p. 9.

« Cet "oratorio spirituel", note E. de Vitray-Meyerovitch, véritable office liturgique, comporte tout un symbolisme [...]. Se fondant sur la "correspondance" du microcosme et du macrocosme, il représente, d'une part, la quête du Soi suprême par les âmes séparées. Le chant de la flûte, le ney, qui prélude aux séances de *samâ'*, exprime la nostalgie de cet exil de l'être loin de la patrie spirituelle qui est son origine et sa fin. »<sup>733</sup>

Pour ce qui est du recours au cercle et à la rotation (les *Mawlawis* forment un cercle et tournent autour d'eux-mêmes) on peut y voir la reproduction de la rotation des planètes autour du soleil qui symbolise la lumière divine, la vérité suprême, c'est-à-dire Dieu ; le centre de toute chose. Ainsi, concernant la métaphore de la giration, E. de Vitray-Meyerovitch souligne que :

« Cette danse, qui symbolise le tournoiement des atomes autour de leur centre, n'a pas seulement une signification cosmique. Au-delà des limites du temps et de l'espace, elle figure la recherche par l'homme de son véritable "Moi", Soleil divin. Dès lors, le visible n'est plus que le signe de l'invisible, signe de la sérénité d'une âme parvenue, par sa plus fine pointe, à l'union mystique. »<sup>734</sup>

On voit là tout le génie de Rûmî qui peut dérouter facilement ceux qui ne perçoivent les choses que dans leur sens apparent (le *zâhir*) et oublie bien souvent ou ne font pas d'effort pour chercher le sens caché (le *bâtin*), Le *zahir* et le *bâtin* qui, dans le soufisme constituent les deux faces d'une même pièce, à l'exemple du *yin* et du *yang*. Faire de la danse une forme de prière permettant de retrouver Dieu témoigne de l'originalité et de l'audace de Rûmî. Sans se soucier des réactions des théologiens rigoristes, lui qui est bien au courant des sorts réservés à des soufis avant-gardistes comme Hallâj ou Bistami, a osé dire : « Plusieurs chemins mènent à Dieu, j'ai choisi celui de la danse et de la musique. »<sup>735</sup> Le mot *sama'* (audition) ne renvoie-t-il pas au-delà de la musique, à l'audition de la parole divine ? Autrement dit, on peut percevoir le divin dans la musique et la danse qui permettent de s'élever jusqu'à l'extase. A ce moment-là, le derviche réalise l'expérience de l'unicité.

<sup>733</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le livre du dedans*, op. cit., p. 14.

<sup>734</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques*, op. cit., p. 16.

<sup>735</sup> DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmi et le soufisme*, op. cit., p. 41.

Du point de vue de l'interculturel, on peut faire un rapprochement, concernant l'utilisation de la musique et du chant, avec la célébration de certains offices chrétiens, mais surtout bouddhistes, qui auraient pu inspiré Rûmî. Ces références bouddhiques, Rûmî a pu les rencontrer dans les textes, et aussi lors de sa longue errance. Il faut signaler par exemple que l'Afghanistan<sup>736</sup>, pays voisin de la Perse, en l'occurrence de la région natale de Rûmî, a été un grand centre bouddhiste avant la conquête musulmane qui n'a été réalisée qu'au XI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, à l'instar du zoroastrisme en Perse, il n'est pas étonnant de retrouver des survivances du bouddhisme, qui sont récupérées telles quelles ou intégrées de manière synchrétique par les musulmans de cette région. Donc, le recours de Rûmî, à la musique pour célébrer des rites pourrait être un héritage des résidus de cette vieille présence bouddhiste.

### **L'héritage "artistique" de Rûmî**

Dans des pays comme l'Afghanistan, le Pakistan, la Turquie ainsi que les pays de l'ex-URSS ayant une forte population musulmane, il existe une grande tradition de musiques et de chansons soufies qui est vivace. Certains chanteurs de musique soufie, tels le turc Kudsi Erguner ou le pakistanais Faiz Ali Faiz, sont des véritables vedettes de la chanson, dans leur pays au même titre que les chanteurs classiques.

Au-delà de ces pays, la musique soufie, est devenue une musique à part entière, sortant parfois des arcanes de la pratique rituelle, elle a même ses festivals, tels le festival de la musique soufie de Sousse, le festival de la musique sacrée de Fèz, sans oublier le festival d'Essaouira qui a rendu célèbre la musique

---

<sup>736</sup> Le bouddhisme a pénétré cette zone qui comprend les pays comme l'Afghanistan, le Pakistan et certains pays de l'ex URSS. Ainsi, l'Afghanistan est le pays qui a le patrimoine le plus important du monde en statues bouddhiques. Le musée de Kaboul renferme environ 6000 pièces d'art bouddhique et la vallée de Bamiyan, dans le centre du pays, abrite les deux célèbres bouddhas géants [55 et 38 mètres de haut], les plus grands du monde, sculptés dans des falaises dont les deux monumentales statues, excavées dans la paroi d'une falaise de la ville de Bamiyan. Ces deux statues qui datent du V-VI<sup>e</sup> siècle, ont été malheureusement détruites par les Talibans en 2001.

Pour plus d'informations, voir les Url : - <[http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=18277&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=18277&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>  
- <<http://www.droitshumains.org/Racisme/Bouddha/bouddha.htm>>

des Gnaoua au Maghreb. Cette musique gnaoua est un symbole fort de l'interculturel, car elle est issue d'une confrérie qui mélange l'héritage culturel négro-africain (les Gnaoua sont les descendants d'esclaves issus du Soudan, Sénégal ou Guinée – d'où leur noms *Gnaoua* qui signifient guinéens en arabe dialectal maghrébin) et les rites mystiques venus avec les conquérants musulmans. Par exemple, les rythmes parfois frénétiques qui préludent à la transe, le recours aux esprits, (*djinns*, *mlouk*) dans leurs cérémonies rituelles nocturnes, sont pour beaucoup, issus de l'héritage des religions noires africaines. Meddeb qui dénonce ce qu'il nomme la « mort anthropologique » ou la « perte du dionysiaque assimilé à l'archaïsme représenté par la scène populaire dont nous sommes désormais coupés » dans son pays natal, évoque cet apport de l'Afrique noire dans les rites soufis maghrébins en ces termes :

« J'ai connu la scène qui accueille le dionysiaque pendant mon enfance ; c'était un théâtre fréquenté par les femmes, on y mettait en scène la transe à travers la célébration des saints, rémanence du culte dionysiaque tel qu'il apparaît dans la tragédie d'Euripide *Les Bacchantes* ; dans certaines sectes, le théâtre de la transe est le produit d'une opération analogique à celle du vaudou : dans le cas maghrébin, l'islam s'adapte à l'influence du chamanisme d'Afrique subsaharienne, véhiculé par les communautés noires qui ont été déplacées vers le nord, vers l'Afrique blanche dans les siècles où prospérait l'esclavage [...] »<sup>737</sup>

A propos des *Gnaoua*, nous pouvons signaler un lien indirect avec la littérature maghrébine, opéré par le biais du fils de Kateb Yacine, Amazigh. Celui-ci, après un long séjour dans le Sud algérien (peuplé majoritairement de Noirs) qui lui a permis de s'imprégner ("s'initier") de la culture *gnaoua*, a fondé le groupe musical Gnaoua Diffusion. Ce groupe a contribué à populariser la musique gnaoua, notamment en France. Cette démarche d'Amazigh est fidèle à la philosophie de son père, qui a toujours prêché la diversité culturelle, mais surtout, n'a cessé de rappeler la part africaine de l'Algérie et partant, du Maghreb. Cette perspective nous intéresse car la "résurgence" au Maghreb ou la réminiscence de cette part de l'Afrique noire par le biais du soufisme, en

---

<sup>737</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam*, op. cit., p. 35.

l'occurrence du "maraboutisme", revient régulièrement sous la plume de Meddeb<sup>738</sup> qui a notamment écrit à propos de cet héritage dans un article publié dans *Du Maghreb* :

« Dépense l'être souverain surpris en notre domaine comme mirettes exorbitées en séance maraboutique, sang, feu, plus qu'écriture : corps agi par un rituel nous jetant dans les bras du vide, musique suivie selon l'obsédant appel négritique, infiltré par traite historique, manière de fabuler la présence africaine et noire sur le balancement distant des palmes, à travers le balbutiement virginal des sources, contre les flancs minéraux des gisements inexplorés. »<sup>739</sup>

Revenons à Rûmî pour remarquer que la tradition du *sama'* a survécu. Qu'elle soit déclinée sous forme de *madih*, de déclamation des *qassa'id*, ou de *qawwal*, selon le pays et la confrérie, en Asie, en Europe ou en Afrique, toutes ces séances sont plus ou moins liées à Rûmî dont les textes sont régulièrement repris dans les séances de prières soufies. La plupart des confréries qui utilisent la danse, la musique ou le chant dans leurs pratiques rituelles, reconnaissent leur affiliation à Rûmî. De même que l'usage du ney, cette flûte de roseau, même en dehors du soufisme, fait penser à Rûmî tant il en a parlé de manière profonde dans ses écrits.

Cette utilisation de l'art, dans le cadre rituel, ne peut qu'intéresser un amoureux l'art comme Meddeb. L'archéologie, la peinture, la sculpture, la musique, sont omniprésents dans l'œuvre de Meddeb,

### **Rûmî, le génie poétique**

La danse rituelle instituée par Rûmî qui est devenue le principal signe distinctif des derviches tourneurs, fut au départ l'expression du deuil de Shams de Tabrîz. Ainsi, le *sama'* est directement lié à la personne de cet initiateur de Rûmî. Nous avons vu que le *sama'* est un moyen de réaliser la quête de Dieu, or

---

<sup>738</sup> En particulier dans *Talismano* où sont décrites des scènes de processions qui mélangent rites animistes et eschatologie musulmanes ou encore des scènes dignes de *L'enfer* de Dante. Nous ne reviendrons pas sur ce thème qui a été largement traité par El Alami et Jegham dans leurs thèses.

<sup>739</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Lieux/Dits, *Les Temps Modernes, Du Maghreb*, n° 375 bis, octobre 1977, p. 38.

cela a été institué suite à la disparition de son maître, donc, cette quête est aussi la quête du derviche disparu. Le syllogisme nous permet de dire que Shams de Tabrîz et Dieu forment la même entité. Le "dédoublément" peut aussi apparaître dans le prénom même de Shams (soleil en arabe) qui peut connoter la lumière divine. Il ne s'agit pas d'incarnation, mais plutôt de la théophanie dont nous avons parlé dans les cas de Bistamî, d'Hallâj et dans l'exemple des poèmes d'Ibn 'Arabi. L'amour divin est transféré sur un amour humain, encore faut-il que l'être chez qui ce transfert se réalise soit un être parfait (*insân kâmil*), un saint (*wali*) digne de ce transfert. Rûmî écrit dans ses *Odes mystiques* :

« L'amour pour un être humain [...] aboutit enfin à l'amour de Dieu après avoir passé par des épreuves... »<sup>740</sup>

Rappelons que pour Ibn 'Arabi, Nizâm incarnait la beauté divine. De même, Rûmî, qui perçoit dans toute chose belle, sublime, telle la fleur ou la musique, la manifestation de Dieu, voit en Shams de Tabrîz. Ce qui a poussé Rûmî à émettre des locutions théophatiques proches de celles célèbres d'Hallâj ou de Bitamî, telles celles-ci : « J'ai vu Dieu dans mon Maître spirituel, je ne l'ai vu nulle part ailleurs. »<sup>741</sup>, « O mon Shams, ô mon Dieu ! »<sup>742</sup> A la lecture de ces formules, l'on comprend pourquoi Rûmî n'a pas été choqué par les *shatahât* d'Hallâj, mais qu'au contraire, il les a commentés et cités à maintes reprises.

Rûmî est connu comme le fondateur de l'ordre des Derviches tourneurs, mais il est aussi pour les familiers de la littérature soufie, un des plus grands auteurs, poète et théoricien à la fois. En dehors des *Odes mystiques*, Rûmî est aussi l'auteur d'œuvres lyriques, d'autres en prose composées des correspondances (*Maktûbât*), et des opuscules dont le plus important est « *Fîhi-mâ-fîhi* », *Le livre du dedans*. Le titre de cet opuscule est selon E. de Vitray-Meyerovitch, un clin d'œil à Ibn 'Arabi<sup>743</sup>, puisque ces mots du titre sont tirés d'un des quatrains de l'œuvre d'Ibn 'Arabi (*Le livre des conquêtes mecquoises*). Dans *Le livre du dedans*, Rûmî, propose sous forme d'anecdotes, son

<sup>740</sup> RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques, op. cit.*, ode 27, p. 41.

<sup>741</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le livre du dedans, op. cit.*, p. 13.

<sup>742</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *id.*

<sup>743</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *ibid.*, p. 10.

enseignement spirituel. Mais la principale œuvre de Rûmî, qui est lue et commentée sans arrêt depuis des siècles dans beaucoup de pays musulmans, est sans doute l'immense *Mesnevi* (*Mathnawî* en arabe), poème constitué d'environ 25 000 distiques, qui contiennent la morale, la philosophie, la doctrine mystique du maître. Cet immense ouvrage est considéré tour à tour comme « un commentaire du Coran »<sup>744</sup>, ou encore « le Coran persan »<sup>745</sup>. De par sa forme, il a même été comparé à *La divine comédie* de Dante. Le *Mathnawî*, reste la Bible des Derviches tourneurs, dont des extraits sont constamment récités dans les séances des concerts spirituels et danses sacrées.

Que ce soit dans la pratique du soufisme ou dans ses écrits, Rûmî a choqué les oulémas orthodoxes qui ont critiqué l'expression passionnée de son attachement à Shams de Tabrîz, ainsi que l'intégration de la musique et de la danse (*sama'*) dans les pratiques rituelles de sa confrérie. La danse, la musique, la chanson, sont de manière générale mal vues par l'orthodoxie sunnite, à plus forte raison, elles ne sauraient être tolérées comme éléments rituels tels que Rûmî les a institués dans sa pratique et son enseignement du soufisme. Ahmed Kûdsi Erguner, un des traducteurs du *Mesnevi*, écrit à propos des critiques formulées contre Rûmî :

« Le soufisme fut souvent décrié pour son penchant pour les arts et tenu à l'écart par l'islam orthodoxe. Ce fut le prétexte d'innombrables querelles et Rûmî, du fait de l'importance qu'il donnait à la musique, fut certainement l'un des plus décriés »<sup>746</sup>

### **Rûmî, patrimoine spirituel**

Rûmî a marqué de son empreinte le soufisme en particulier et la mystique de manière générale. L'ordre des Derviches tourneurs qu'il a fondé et qui a été consolidé par son fils Sultan Walad, est répandu dans beaucoup des pays à la faveur de l'expansion de l'empire ottoman. Les monastères des

---

<sup>744</sup> Ahmed Kûdsi Erguner in RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, choisis par ahmed Kûdsi Erguner et Pierre Maniez, Paris, Albin Michel, 1998, p. 11.

<sup>745</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam, op. cit.*, p. 48

<sup>746</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le Mesnevi, 150 contes soufis, op. cit.*, p. 8.



derviches tourneurs ont continué d'exister malgré l'interdiction qui a été notifiée aux maîtres après la proclamation de l'état turc en 1925. Tout cela, grâce au génie et à la grandeur de cet homme qui a su mettre en place une confrérie fondée sur une mystique et une philosophie profondément humaines, tout en étant tendues vers Dieu. N'est-ce pas cette dimension "humaine", cette poésie et cet art, émanant des enseignements de Rûmî qui font sa célébrité, notamment en Occident ? Ce grand poète qui, tout en accordant une grande place au sentiment, à l'émotion, donc au cœur, dans sa quête de Dieu, - parce que Dieu est avant tout amour -, ne néglige pas pour autant l'importance de la raison. En effet, le maître de Konya a été un amoureux du savoir et de la science ; « J'ai étudié, dit-il, les sciences, dit Rûmî, et j'ai peiné pour que les savants, les chercheurs, les gens intelligents et ceux qui pensent profondément viennent à moi et que je leur expose les choses précieuses, étranges et subtiles... »<sup>747</sup> Voilà de quoi démentir ses détracteurs qui le tiennent pour un romantique illuminé, se laissant guider exclusivement par ses sentiments.

La pensée de Rûmî a eu une très grande influence sur la littérature, la musique et l'art turc. Son œuvre, en particulier le *Mathnawi* est récité et étudié sans cesse. La ville de Konya reste liée à Rûmî qui en a fait le berceau de l'ordre des Derviches tourneurs. Rarement une ville a été aussi associée à un soufi comme Konya l'est à Rûmî. Alors que les couvents des Derviches tourneurs ont été interdits à la proclamation de la république turque, aujourd'hui, l'État turc ne peut qu'être fier de l'engouement autour de l'œuvre et de la pensée de Rûmî. A leur corps défendant, les Derviches tourneurs sont devenus un "produit dérivé" du tourisme en Turquie où certaines agences proposent à leurs clients de pouvoir assister à des vraies cérémonies des derviches tourneurs, moyennant quelques dollars ; quelle ironie du sort dans la république kémaliste, qui par soucis de respect de la laïcité a interdit l'enseignement et la pratique mevlevis.

Ainsi, Mevlana Djalâl-od-Dîn Rûmî, mystique, philosophe, et poète à la fois, mort le 12 décembre 1273, fait partie intégrante du patrimoine culturel turc. Ce mystique humaniste, de part la portée universelle que recèle son œuvre, fait tout simplement partie du patrimoine spirituel mondial, comme

---

<sup>747</sup> RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *ibid.*, p. 107.

pourraient en témoigner ces vers inscrits sur le fronton du mausolée de Rûmî à Konya : « Viens qui que tu sois, croyant ou incroyant, viens ; c'est ici la demeure de l'espoir »<sup>748</sup>

Nous finissons cette galerie de portraits de maîtres soufis par Ibn 'Arabi, l'un des grands maîtres de la mystique musulmane, celui qui a été le plus loin dans la "rupture", en accordant une place importante à la femme, en proclamant l'équivalence des croyances etc. Peut-être à cause de cela aussi, Ibn 'Arabi est celui que Meddeb dit fréquenter au quotidien, et qu'il a adopté comme père spirituel. Il explique cette appropriation filiale en ces termes :

« J'avais un besoin profond, urgent, en tant qu'issu de l'espace de l'Islam, d'être dans une généalogie glorieuse pour pouvoir être dans le dépassement. Avec Ibn 'Arabi, c'était parfait. Il m'arrive de déclarer : Ibn 'Arabi personnalise, rend l'islam intelligent et aimable. »<sup>749</sup>

Au-delà du personnage historique, Meddeb fait d'Ibn 'Arabi un personnage de fiction, tellement l'empreinte de son écriture et de sa théosophie est présente chez lui. Nous voulons parler de l'influence de la littérature soufie sur la poétique meddebienne. Nous avons montré précédemment comment une lecture soufie apparaît en filigrane dans les passages de l'œuvre de Meddeb où il est question de l'évocation de l'érotisme, du vin, du voyage entre autres. Meddeb reconnaît lui-même explicitement, l'utilisation du soufisme, et en particulier celui d'Ibn 'Arabi, comme matériau d'écriture :

« Pour moi, dit Meddeb, le texte soufi écrit en arabe, agit en tant que pulsion créatrice très fertile. Ce que je cueille dans ce texte c'est une énergie poétique et une dynamique expérimentale qui me permettent d'avancer. Dans mon dernier livre, Ibn 'Arabi apparaît, disparaît comme un personnage fictif, comme une vision décisive et évanescence. J'en fais un personnage mythique. »<sup>750</sup>

---

<sup>748</sup> In DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmî et le soufisme*, op. cit., p. 68.

<sup>749</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Dans le parcours solaire », *Le Temps*, Tunis, 02/02/1989, p. 6.

<sup>750</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Un exil intérieur », op. cit., p. 3.

### **Ibn 'Arabi (1165-1240), "L'apôtre" de l'interreligieux**

Muhyi-d-din<sup>751</sup> Abu 'Abd Allah Muhammad ibn'Ali ibn Muhammad ibn al-'Arabi al-Hatimi al-Tâ'î, est sans doute une des trois grandes figures du soufisme avec Hallâj et Rûmî. Ces trois noms sont incontournables dans l'histoire du soufisme tant ils l'ont marquée de leur empreinte personnelle, spirituelle et poétique.

#### **L'errance d'Ibn 'Arabi**

Comme les précédents soufis dont nous avons parlés Ibn 'Arabi a été un grand voyageur, dans l'espace et dans les cultures. Son existence a ceci de particulier par rapport aux autres grands maîtres soufis, qu'il est né en Occident, même si c'est "l'Orient de l'Occident", il n'en demeure pas moins que l'Andalousie est située dans ce qu'on appelle l'Occident, et surtout dans le territoire d'un empire qui a beaucoup compté dans l'histoire de la chrétienté. Cet empire est aussi le symbole de l'interculturel, du fait que cette partie a été pendant longtemps sous la domination religieuse et culturelle de l'empire ottoman.

Ibn 'Arabi est né en Andalousie, précisément à Murcie en 1165. En 1179, le jeune Ibn 'Arabi rencontre, à Cordoue, une autre grande figure arabomusulmane de l'Andalousie, Averroès. Cette rencontre avec le célèbre philosophe va marquer le jeune aspirant mystique, puisqu'il en parlera dans un de ses livres, et surtout, il assiste en 1198 aux funérailles du vieux philosophe à Cordoue. A vingt ans, Ibn 'Arabi suit des études à Séville. A la faveur de ses études, de la proximité avec différents maîtres et de la lecture de leurs écrits, Ibn 'Arabi se forge une solide connaissance théologique qu'il cherche à divulguer par le biais de l'enseignement et la publication des livres. Par la suite, il se rend à Fèz, Tunis (la ville natale de Meddeb). En 1201, Ibn 'Arabi quitte finalement cet "Occident" (Andalousie et Maghreb) pour l'Orient où il va séjourner tour à tour en Egypte, Irak et en Anatolie, précisément à Konya (la ville de Rûmî) où il reçoit

---

<sup>751</sup> A l'instar des prénoms d'Hallâj et de Rûmî, on peut rencontrer différentes transcriptions de celui d'Ibn 'Arabi ; Muhyiddin, Muhyaddin, Muhy al-Dîn etc.

un accueil très favorable des autorités seldjoukides à l'instar de celui réservé au père de Rûmî. Ce périple s'arrête à Damas en Syrie où Ibn 'Arabi décide de s'établir définitivement en 1225. Célébrant avec émotion l'errance du théosophe andalou dans une perspective interculturelle, le narrateur de *Phantasia* dit :

« Que de destins andalous ont cheminé sur les traverses du retrait, tel celui qui abandonna le domicile et la famille, parcourant dès vingt ans les terres d'islam, du ponant au levant, quête spirituelle transcrite en route; enfiévré à Fès, [...] jubilant à Béjaïa; marchant sur l'eau dans le port de Tunis, [...] lançant un cri d'outre-monde secouant ma ville natale, [...] s'adjoignant à l'hallucination, fou de Dieu, sur les berges du Nil; [...] initiant à Damas les disciples, [...] s'informant à Konya de la lettre grecque en ses traditions païenne et chrétienne. »<sup>752</sup>

Cet extrait nous donne une idée sur le parcours effectué par Ibn 'Arabi. Cette errance du natif de Murcie a été dictée bien sûr par la curiosité, la recherche du savoir, mais aussi, par la recherche d'un public moins défiant à l'égard de son ésotérisme. Mais quelle est donc cette doctrine qui lui attire tant de méfiance ?

### **La doctrine ibnarabienne**

Ibn 'Arabi est considéré comme le plus grand des maîtres mystiques et reconnu comme tel par ses pairs. Dans sa présentation de *L'alchimie du bonheur parfait*, Stéphane Ruspoli note à propos de l'ascendant d'Ibn 'Arabi, qu' : « En sa personne, les philosophes et mystiques musulmans n'hésitent pas à reconnaître "le plus grand Shaykh" du soufisme ("*al-Shaykh al-akbar*"), autrement dit *le Maître* par excellence. »<sup>753</sup> Cette reconnaissance et ce surnom, Ibn 'Arabi les doit à son talent de penseur qui lui permet de bâtir un ésotérisme rarement égalé dans le soufisme. Parmi tous les maîtres soufis, Ibn 'Arabi est celui dont la doctrine se rapproche le plus de l'interculturel, à cause du monisme qu'il professe. Effet, Ibn 'Arabi est le meilleur représentant, dans le soufisme, de cette doctrine selon laquelle l'existence de Dieu n'est pas exclusive de l'existence des êtres. Autrement dit, tous les êtres, quels qu'ils soient, participent à l'existence de Dieu,

---

<sup>752</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 44.

<sup>753</sup> IBN 'ARABI Mohyddin, *L'alchimie du bonheur parfait*, op. cit., p. 9.

d'où la formule « Dieu a créé le monde pour être connu ». De ce fait, Tout ce qui se trouve sur terre et dans l'univers n'est que le reflet de la présence divine. Ainsi, Ibn 'Arabi écrit : « Toute la réalité du monde est un signe qui nous oriente vers une réalité divine, laquelle est le point d'appui de l'existence et le lieu de retour lorsqu'il parvient à son terme. »<sup>754</sup> Ce panthéisme concernant l'unicité de l'Être, pousse le maître de Murcie à aller plus loin dans le raisonnement en reconnaissant l'équivalence des croyances. Ceci vient du fait même qu'Ibn 'Arabi, à l'instar de ses prédécesseurs soufis, est allé puiser dans les autres religions et dans les philosophies, des outils pour l'élaboration de sa théosophie qui en sort fortement marquée. A cet effet, écoutons le narrateur de *Phantasia* parler de l'hétérogène religieux qui nourrit la théosophie akbarienne :

« Ibn 'Arabi, dit le narrateur, cristallise une intelligence islamique qui déchiffre des vérités venues de l'un et l'autre pôles. Du christianisme, il aura approché la scène de l'incarnation, et exalté la trinité selon le mystère des hypostases. Par un hasard qui défie l'histoire, il quitte sur la pointe des pieds le monothéisme sémitique, pour partager avec Lao-Tzü, Chuang Tzü, la tension ontologique entre l'un et le multiple, entre la réalité du Vrai et les dix mille choses, êtres possibles, changeant perpétuellement dans la transmutation universelle. »<sup>755</sup>

Pour Ibn 'Arabi, toute expérience religieuse, quels que soient les rites qui la caractérisent, converge vers le même et unique Dieu, la variété des doctrines importe peu. Pour cela, il s'appuie sur ce verset du coranique suivant : « *wa rahmatî wasi'at kullu sha'in* », « Ma miséricorde embrasse toute chose ». Empruntant au christianisme, au platonisme et même au taoïsme, ne voyant en Dieu que l'Amour, Ibn 'Arabi en vient même à reconsidérer la dialectique du châtiement (enfer) et de la récompense (paradis) tels que présentés traditionnellement en islam. Il ne cherche pas à "anéantir" l'enfer et le paradis comme voulait le faire (symboliquement) la soufie Râbi'a, mais à changer la perception et la fonction de l'enfer. Selon lui, la miséricorde de Dieu, ne peut être compatible avec la présence d'un enfer comme séjour éternel pour les mécréants.

---

<sup>754</sup> CHODKIEWICZ Michel, Un océan sans rivage : Ibn 'Arabi, le Livre et la Loi, op. cit., p. 56.

<sup>755</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, op. cit., p. 54.

L'enfer, sans disparaître, ne peut être qu'un séjour provisoire, le paradis, étant le séjour ultime de tout être, fut-il mécréant. C'est ainsi, qu' Ibn 'Arabi analyse les qualificatifs de Dieu comme « amour et miséricorde », et les considère antinomiques avec la notion du châtement éternel. Ainsi, sans pour autant nier l'existence de l'enfer, et la différence entre croyant et mécréant, puisqu'il précise dans un de ses livres :

« Cela n'implique pas toutefois qu'entre les élus et les damnés il n'y ait aucune différence : *wa baynahumâ inda l-tajallî tabâyûn*, "entre ceux-ci et ceux-là il y a disparité lors de la théophanie". Le *kâfir*, l'infidèle, le mécréant "verra Dieu sans savoir qu'il Le voit".<sup>756</sup>

... Ibn 'Arabi revoit ces deux dogmes de la croyance musulmane.

Nous retrouvons ce concept akbarien de l'enfer, à peine voilé, dans l'écriture de Meddeb. Voyons comment ce dernier l'insère et le développe avec ses mots. Dans *Phantasia*, la simple évocation du mot enfer (pris au sens figuré d'ailleurs) va être l'occasion pour le narrateur de faire allusion à l'analyse d'Ibn 'Arabi citée ci dessus. Regardons dans cet extrait, comment tout cela se met en place :

« Il y a des jours, où l'enfer s'étend au cœur de la ville, en ses tréfonds, en son sous-sol. [...]. Regarde et passe, ce ne sont que de brèves apparitions. L'enfer n'est pas éternel. S'il l'était, les sévices changeraient en délices. Tandis que le paradis est un jeu d'enfants. Si j'y élis domicile, je serai atteint de cécité, à force d'être confirmé par le semblable, sans avoir à confronter le différent. Comme le conforme ne renseigne pas, la visite de l'enfer promet au bienheureux d'être dessillé par la révélation de l'autre, le damné. Le paradis et l'enfer ne s'excluent pas. Ils sont alternatifs, complémentaires. »<sup>757</sup>

A la référence akbarienne, on peut ajouter sans hésiter celle de Dante, qui n'est jamais très loin, sous la plume de Meddeb dès qu'il est question de l'enfer. L'inspiration dantesque est notamment perceptible dans les descriptions des scènes de procession ou celles de la guerre. Voilà un exemple de

<sup>756</sup> CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivage, Ibn 'Arabi : le Livre et la Loi, op. cit.*, p. 67.

<sup>757</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia, op. cit.*, p. 79.

l'intertextualité meddébiennne qui est difficilement repérable, si l'on n'a pas connaissance du texte source. Ce sont ce genre de recoupements qui nous ont mené à évoquer les soufis et leurs doctrines, afin de mieux éclairer la lecture de l'œuvre de Meddeb.

On peut donc dire qu' Ibn 'Arabi déconstruit la notion du paradis et de l'enfer, la différence entre croyant et non croyant, ainsi que la différence entre les religions. Même s'il admet une différence entre le croyant et le mécréant, l'équivalence des croyances qu'il établit est une position tout autant originale au sein de l'islam. Meddeb ne dit pas autre chose quand il parle de ce point de vue d'Ibn 'Arabi :

« Ibn 'Arabi envisage avec originalité la question de la religion et de la religiosité. L'humanité trouve là sa plus belle expression, son meilleur déploiement. Que dit-il en fait ? il reste dans le mythe fondateur, dans l'islam parachèvement des religions mais en même temps, il exprime la certitude profonde que toutes les croyances qu'elles quelles soient même les plus paganistes sont égales, sont voies multiples qui mènent vers cet absolu qu'on nomme Dieu. Quel esprit de tolérance ! Quel exemple extraordinaire pour nos contemporains ! »<sup>758</sup>

En effet, cette équation posée par le maître andalou est un indice d'altérité (venant d'un adepte d'une religion monothéiste)

Nous retrouvons l'écho de cette équivalence de croyances dans la bouche du narrateur de *Aya dans les villes*, quand ce dernier dit :

« Les degrés du Vrai sont multiples, ainsi en est-il des croyances [...] Quelque soit la forme adorée, il y a une épiphanie du Vrai. Quelle que soit la forme adorée (pierre, arbre, animal, homme, astre, ange), c'est toujours Dieu qui est invoqué. Dans la croyance, la forme est le particulier qui mène à l'Universel, Dieu. »<sup>759</sup>

Cette posture permet au narrateur d'invoquer les anciennes divinités païennes, adorées à La Mecque, sans qu'il y ait contradiction avec son présent monothéiste, puisque, ces divinités ne sont qu'un relais pour parvenir à L'Un : « Dans la

---

<sup>758</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Dans le parcours solaire », *op. cit.*, p. 6.

<sup>759</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, *op. cit.*, p. 36.

crainte et le frisson du soir approfondissant la ténèbre du sanctuaire, je m'entends psalmodier : "Paix sur al-Lât, sur Manât, paix sue al-Uzzâ, sur Dhûshara, paix sur le Dieu invisible qu'ils rendent visible." »<sup>760</sup>

Cette reconnaissance des autres croyances, n'est pas une simple équivalence de principe, mais peut aller plus loin si on la décrypte. De façon concrète, si on s'éloigne des domaines métaphysique et eschatologique, on comprend que cette démarche du *Shaykh al-akbar* ouvre des pistes de réflexion. Dans l'optique de l'équivalence des croyances et celle du paradis comme destination ultime de tous les êtres, la fameuse « guerre sainte » chère aux intégristes islamistes n'a plus lieu d'être. La rhétorique belliciste et mortifère des islamistes *djihadistes* perd toute sa substance puisque dans un tel contexte, il ne sert à rien de chercher à convertir l'adepte d'une autre religion du moment que l'on admet que toutes les croyances se valent.

### **L'émir Abdelkader, l'héritier de la théosophie akbarienne**

L'humanisme de la doctrine akbarienne peut être relevé dans la philosophie de vie et l'œuvre d'un de ses héritiers spirituels, l'émir Abdelkader, celui-là même qui a été le chef de la résistance armée algérienne face à l'invasion de l'Algérie par l'armée coloniale française. Après sa capitulation et son exil en France, Abdelkader part s'installer à Damas en 1855. Abdelkader abandonne la politique pour se consacrer à la religion et à la littérature, en particulier aux œuvres d'Ibn 'Arabi dont il devient un des commentateurs. L'influence d'Ibn 'Arabi se ressent dans l'enseignement et l'œuvre du soufi algérien. Il reprend et développe la théorie de *wahdat al-wujud*, (« l'unicité absolue de l'essence divine »). L'exilé damascène, s'inspirant du théosophe andalou, établit que chaque peuple est dépositaire de la parole divine. Cette posture mène Abdelkader à agir dans le sens de l'acceptation l'Autre. C'est dans cette optique que s'inscrit l'action lui ayant valu la popularité et la sympathie en Occident ; il s'agit de sa courageuse décision de protéger les chrétiens victimes de massacres au Liban et en Syrie en 1860, suite à la promulgation par l'empire ottoman de

---

<sup>760</sup> MEDDEB Abdelwahab, *ibid.*, cit., p. 39.



l'égalité en droit entre musulmans et chrétiens qui a entraîné des émeutes. Quelle altérité venant de cet ancien chef guerrier ! Mais quelle trahison de sa mémoire, serions-nous tenté de dire, quand on voit ce qui est advenu dans le pays pour lequel il s'était battu. Ce pays où des années après l'indépendance, les intégristes assassinent au nom de l'islam, y compris des hommes d'église comme ce fut le cas des moines de Tiberine, sauvagement assassinés par les Groupes islamiques armés (GIA) en 1996.

L'ouverture d'esprit d'Abdelkader va plus loin que le simple cadre de cohabitation entre les différentes communautés religieuses. Ainsi, en soulignant l'influence d'Ibn 'Arabi sur la disposition à l'hétérogène d'Abdelkader, Meddeb dit :

« Aussi, est-ce bonne logique qu'en tant qu'akbarien, c'est-à-dire disciple d'Ibn 'Arabi, l'émir Abdelkader a trouvé les dispositions, les accords et les convergences suffisantes pour adhérer à la franc-maçonnerie. Voilà jusqu'où a été mené en Islam la reconnaissance relative des autres croyances inscrites dans le Coran et qui concerne le judaïsme, le christianisme, le zoroastrisme, les énigmatiques sabéens, en qui certains exégètes reconnaissent une secte survivante de néo-platoniciens, en qui d'autres perçoivent le symbole de monothéisme d'une religion naturelle de haute antiquité [...] »<sup>761</sup>

Ce rappel de Meddeb concernant Abdelkader a son importance car on peut se demander, combien parmi les jeunes algériens connaissent cet autre visage de l'émir Abdelkader dont la figure chevaleresque du résistant est exploitée à outrance par la propagande des idéologues du pouvoir post indépendance ? De la même manière, une partie des islamistes algériens, dans leur vision manichéiste des choses, ne retiennent d'Abdelkader que le chef de guerre musulman qui a combattu les envahisseurs « chrétiens » français. Là encore, nous notons la démarche de Meddeb, tout empreinte de pédagogie déconstructiviste. Abdelkader n'a pas été que chef guerrier, il a aussi été un homme de lettres, un soufi akbarien partisan de l'interculturel. Mort en 1883, Abdelkader sera inhumé à côté de la tombe d'Ibn 'Arabi à Damas.

---

<sup>761</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam, op. cit.*, p. 123.

Voilà une lecture que peut engendrer l'interprétation de la théorie d'Ibn 'Arabi sur les croyances. A partir de là, il n'est pas difficile de comprendre qu'il a pu choquer les orthodoxes et les fondamentalistes. De la même manière l'on comprend pourquoi théosophe andalou a pu intéresser Meddeb et pourquoi ce dernier cherche à actualiser sa figure et son œuvre.

### **L'œuvre du Maître**

Ibn 'Arabi a traduit ses pensées dans une œuvre monumentale faisant de lui, l'auteur le plus prolifique parmi tous les maîtres soufis et attestant au passage que le "titre" « Maître par excellence » n'est point usurpé. Sa bibliographie est estimée à près de 400 ouvrages parmi lesquels on peut citer les plus connus : *L'alchimie du bonheur parfait*, *L'arbre du Monde (Shajarat al-Kawn)*, *Le dévoilement des effets du voyage (Kitâb al-isfâr 'an natâ'ij al-asfâr)*, *Les gemmes de la sagesse (Fusûs al-Hikam)*, *L'interprète des désirs ardents (Turjumân al-Aswâq)* et *Les illuminations de la Mecque (Kitâb al-Futuhât al-Makkîya)* en trente sept volumes, son livre le plus important en matière de théosophie spéculative qui a été considéré, à juste titre, par Asin Palacios comme « la Bible de l'ésotérisme islamique. »<sup>762</sup>

### **Les controverses autour d'Ibn 'Arabi et de son oeuvre**

Les positions doctrinales originales d'ibn 'Arabi, "progressistes" parfois au sein de l'islam orthodoxe, s'agissant de la femme, de l'interprétation de certains concepts islamiques (enfer, sainteté) ou encore plus "scandaleux" son explication relative à l'équivalence des religions, n'ont pas été reçues sans récriminations. Comme certains de ses prédécesseurs, le soufi murcien ne va pas échapper aux foudres des théologiens rigoristes dont une partie va jusqu'à le considérer comme hétérodoxe. Ainsi, M. Chodkiewicz, un des traducteurs et spécialistes de l'œuvre du maître andalou note :

« L'examen des ouvrages hostiles au Shaykh al-Akbar, du XIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, fait régulièrement apparaître, à côté d'accusations qui sont des lieux communs de la littérature hérésiographique (*zandaqa*, "athéisme", *ibâha*,

---

<sup>762</sup> Cité par Stéphane Ruspoli in IBN 'ARABI Mohyddin, *L'alchimie du bonheur parfait*, op. cit., p. 17.

“libertinisme”, ce dernier mot étant pris à la fois dans son sens philosophique et dans son acception vulgaire), la dénonciation d'un sacrilège : le *tahrîf ma'ânî l-qur'ân*, “le détournement des sens du Coran”. Cette dénonciation se trouve déjà chez Ibn Taymiyya (qui est pratiquement le père fondateur de la polémique anti-akbarienne et fournit les schémas des diatribes ultérieures)... »<sup>763</sup>

Cette condamnation demeure encore vive, en particulier dans le milieu wahhabite régi par la doctrine sectaire d'Ibn Taymiyya. C'est ainsi que l'œuvre de ce grand esprit, demeure peu connue du grand public musulman alors qu'il est célébré en Occident par les chercheurs. Cette célébrité occidentale, au lieu de pousser les musulmans à chercher à se réapproprier l'enseignement d'Ibn 'Arabi, contribue parfois à son hostilité. En effet, moins sûrs d'eux-mêmes, refusant l'ouverture et le partage, ne réalisant le rapport à l'Autre que dans l'opposition, certains musulmans considèrent tout ce qui a du succès en Occident comme un piège et le regardent avec méfiance voire mépris. Ce qui peut amener à des considérations absurdes comme en témoigne cette anecdote rapportée M. Chodkiewicz :

« En avril 1990 paraissaient, à une semaine de distance, dans le quotidien égyptien *Al-Akhar*, deux articles [...] inspirés par des publications récentes et qui s'intitulaient respectivement “Ibn 'Arabi en France” et “Le phénomène Ibn 'Arabi en France”. [...], tirant argument de l'intérêt que les chercheurs Occidentaux portent à Ibn 'Arabi, l'auteur d'une brochure éditée au Caire, au même moment dénonçait en ces entreprises suspectes, une “invasion culturelle”, ce qui est pour le moins étrange : l'œuvre du Shaykh al-Akbar n'est pas en terre d'islam, que l'on sache, une marchandise importée [...] »<sup>764</sup>

### L'héritage hétérogène d'Ibn 'Arabi

Quand on évoque les traces d'Ibn 'Arabi, on ne peut pas ne pas mentionner l'influence sur le chef-d'œuvre de Dante comme nous l'avons indiqué. Dès les premières pages de sa présentation du livre de Dante, J. Risset annonce

<sup>763</sup> CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivage : Ibn 'Arabi, le Livre et la Loi*, op. cit., pp. 39-40.

<sup>764</sup> CHODKIEWICZ Michel, *ibid.*, p. 41.

« Le long poème que nous appelons *Divine Comédie* a donc été conçu en fonction non pas de *l'Enfer*, comme le XIX<sup>e</sup> siècle a tenté de nous le faire croire, mais en fonction du *Paradis*, et le *Paradis* lui-même en forme de louange d'une femme - qui est en même temps symbole et femme, femme et figure d'autre chose, plénitude double, immédiate, familière à Dante comme aux poètes-philosophes latins et aux poètes mystiques arabes (Ibn Arabi). »<sup>765</sup>

En effet, pouvoir trouver des recoupements entre ce monument de la littérature occidentale et l'œuvre d'Ibn 'Arabi<sup>766</sup> est un exemple du possible interculturel.

Meddeb, familier de l'œuvre d'Ibn 'Arabi, en retrouve parfois l'écho dans les textes de certains penseurs occidentaux modernes qu'il fréquente, « Il faut avouer, dit Meddeb, que parfois je me trouvais face à des proximités confondantes, comme pour ce qui concerne le thème de la trace tel qu'il agit en psychanalyse ou chez Jacques Derrida. »<sup>767</sup> Mais plus encore, Meddeb explique qu'Ibn 'Arabi lui permet de comprendre, du moins de mieux approcher certaines formules de Lacan connu pour l'opacité de son langage :

« Je pense aussi à l'étonnante proximité entre la topique sexuelle proposée par Lacan et les analyses d'Ibn 'Arabi sur les fondements imaginaires et les prolongements symboliques de la pratique sexuelle, telles qu'elles sont développées dans le dernier paragraphe de *La sagesse des prophètes*. Par la médiation d'Ibn 'Arabi, il est aisé d'éclairer une des formules lacaniennes entretenues dans leur énigme, celle qui clame qu'"il n'y a pas de rapports sexuels". Or Ibn 'Arabi démontre que sans la saisie de la portée imaginaire, sans l'interprétation symbolique, la réalité des rapports sexuels se dissout dans leur banalité. [...] »<sup>768</sup>

Voilà jusqu'où peuvent couler les affluents de ce grand fleuve qu'est l'œuvre d'Ibn 'Arabi, auquel Meddeb s'est abreuvé et dont il convie les lecteurs de son œuvre à goûter la saveur.

---

<sup>765</sup> DANTE, *La divine comédie : Le Paradis, Paradisio, op. cit.*, p. 9.

<sup>766</sup> En l'occurrence *L'interprète des désirs ardents*.

<sup>767</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'Islam, op. cit.*, p. 49.

<sup>768</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'Islam, ibid.*, p. 50.

Grâce à ses positions universalistes, en particulier sur les croyances, l'œuvre d'Ibn 'Arabi attire de plus en plus les chercheurs occidentaux notamment, créant ainsi un pont entre l'islam et l'Occident, devenant du coup, un exemple de vecteur de l'interculturel. Pour illustrer cet intérêt du public occidental pour l'œuvre du *Shaykh al-akbar*, nous pouvons nous reporter à l'avant-propos de M. Chodkiewicz sur la traduction du chef-d'œuvre d'Ibn 'Arabi, *Les illuminations de la Mecque*, qui commence ainsi :

« En novembre 1984, une lettre du Dr Thompson L. Shannon, executive director de la Rokhto Chapel, m'informe du souci de cette fondation américaine de rendre l'œuvre d'Ibn 'Arabi accessible aux chercheurs et au public cultivé du monde occidental grâce à une série de publication et m'invitait à diriger la réalisation de ce projet. Au premier rang des ouvrages envisagés, figurait une "substantielle anthologie réunissant des textes dans lesquels apparaissent les thèmes majeurs de la doctrine d'Ibn 'Arabi. »<sup>769</sup>

Nous pouvons aussi citer l'association internationale The Muhyiddin Ibn 'Arabi Society<sup>770</sup>, fondée en 1977 en Angleterre avec pour objectif la vulgarisation de l'œuvre du *plus grand maître*. Ayant en son sein les principaux spécialistes et traducteurs d'Ibn 'Arabi, cette association organise des colloques aux Etats-Unis et en Angleterre, notamment une rencontre annuelle à Oxford, autour de l'œuvre du théosophe andalou.

Enfin, les traductions dans de nombreuses langues, anglais, français, persan, turc, et même en indonésien, portugais, urdu, témoignent de l'intérêt grandissant pour la pensée véhiculée par l'œuvre de l'un des plus grands mystiques.

### **Pourquoi lire Ibn 'Arabi aujourd'hui ?**

A ce stade, nous comprenons pourquoi Meddeb a choisi ce penseur comme maître spirituel, car il est, parmi tous les soufis, celui qui a poussé le plus

---

<sup>769</sup> IBN 'ARABI, *Les illuminations de la Mecques, Al-Futûhât al-Makkiya*, textes choisis et traduits de l'arabe sous la direction de Michel Chodkiewicz, Paris, Albin Michel, 1997, (1ere éd. Rokhto Chapel, Houston et Sindbad, 1986), p. 9.

<sup>770</sup> On peut trouver des informations concernant cette association sur l'Url <<http://www.ibnarabisociety.org/index.html>>

loin la question du rapport à l'Autre ; l'autre sexe, l'autre croyance. Certaines des interprétations qui lui ont été reprochées, sont d'actualité, car elles peuvent aider à cultiver et nourrir la critique au sein de l'islam, de l'intérieur même du texte fondateur de cette religion, tâche à laquelle se livre Meddeb dans toutes ses productions. C'est en cela que la figure d'Ibn 'Arabi mérite d'être connue aujourd'hui, au moment où l'islam apparaît, bien souvent par la faute des musulmans, comme une religion fermée sur elle-même, n'admettant aucune critique, comme en témoignent les tristes événements survenus ces vingt dernières années. Des horribles assassinats d'intellectuels laïcs en Algérie, au nom de l'islam, aux condamnations à mort lancées contre des écrivains et artistes. Ces condamnations issues des décrets religieux (*fatwa*) concernent avant tout les intellectuels de culture musulmane, tel le britannique Salman Rushdie, auteur de *Les versets sataniques* (1989), un roman dans lequel, s'appuyant d'ailleurs sur les chroniques de Tabari (en l'occurrence l'histoire des versets XIII et XIX de la sourate III), l'écrivain anglais tournait en dérision certains passages du Coran. La *fatwa* lancée par Khomeyni le 14 février 1989 à l'encontre de Rushdie, assortie d'une récompense de plusieurs millions de dollars, est toujours en vigueur. L'écrivaine bangladaise Taslima Nasreen est aussi dans le collimateur des fondamentalistes pour avoir publié le roman *La honte*<sup>771</sup> dans lequel apparaît son engagement pour l'émancipation de la femme et la défense des minorités non musulmanes dans les sociétés islamiques, en premier lieu, au Bangladesh. La *fatwa* s'abat aussi sur la néerlandaise Ayaan Hirsi Ali, parce qu'elle prône dans ses livres (*Le fanatisme ou Mahomet le prophète*) une réforme de l'islam afin de rendre certaines lois islamiques conformes au XXI<sup>e</sup> siècle et pour sa collaboration avec le cinéaste Théo Van Gogh dans le cadre d'un film dénonçant la soumission de la femme en islam. Et bien d'autres anonymes encore, dont la sentence a été exécutée ou qui vivent dans la clandestinité, n'ayant pas la "chance" d'être connus, médiatisés et protégés.

Les non-musulmans font aussi l'objet de ces abjects "appels au meurtre", pour peu qu'ils aient émis des critiques à l'égard des dogmes de l'islam. Ainsi, le cinéaste hollandais Théo Van Gogh, auteur d'un film critique sur le sort de la

---

<sup>771</sup> NASREEN Taslima, *La honte*, traduit du Bengali par C.B. Sultan, Paris Stock, 1994.

femme musulmane, a été sauvagement assassiné le 2 novembre 2004 à Amsterdam par un fanatique islamiste. Les journalistes, en particulier, les caricaturistes, du quotidien danois, *Jyllands-Posten*, suite à la publication des caricatures des Mahomet, en septembre 2005, ont été la cible des manifestations dans beaucoup de pays musulmans (et pas seulement des fondamentalistes !). Même le pape Benoît XVI n'a pas échappé à la "vindicté" montée savamment par les officines intégristes, suite à son discours prononcé le 12 septembre 2006 dans le Grand Amphithéâtre de l'université de Ratisbonne, discours prononcé pourtant dans un cadre académique. Ce discours<sup>772</sup> a été largement tronqué afin de ne faire ressortir qu'un paragraphe dans lequel le pape cite l'empereur byzantin Manuel II Paléologue. Les polémistes ont vite fait d'attribuer cette citation à Benoît XVI. L'exemple est pris par le Pape dans le cadre de son intervention à l'université sur le thème « foi et raison ». Mais la phrase incriminée est à l'origine, un extrait de dialogue entre un empereur cultivé et un érudit perse (musulman), discutant du problème de la foi et de la raison dans leur religion respective. Et c'est ainsi de l'empereur adresse cette phrase :

« Montre moi ce que Mahomet a apporté de nouveau et tu ne trouveras que du mauvais et de l'inhumain comme ceci, qu'il a prescrit de répandre par l'épée la foi qu'il prêchait »

... à l'exégète perse. Sortis totalement de leur contexte argumentatif, ces mots mettent le feu aux poudres, alors qu'une lecture intégrale et sans passion du discours du pape, situant ce discours dans le cadre d'une intervention universitaire, permet de relativiser les attaques proférées contre Benoît XVI.

Dans cette « affaire Benoît XVI », Meddeb, dans la posture du partisan de l'esprit critique, s'est prononcé contre les attaques faites au Pape. Bien au contraire, il dit « Je bénis le pape d'avoir posé le problème de la violence dans le Coran ». Hasard de l'histoire (?), nous pouvons dire que Meddeb intervient en

---

<sup>772</sup> Discours du Saint-Père, *Foi, Raison et Université : souvenirs et réflexions*, rencontre avec les représentants du monde des sciences, Grand Amphithéâtre de l'Université de Ratisbonne, Mardi 12 septembre 2006.

Discours intégral annoté disponible en ligne : [eucharistiemisericor.free.fr/index.php?page=table\\_polemique](http://eucharistiemisericor.free.fr/index.php?page=table_polemique)

terrain connu quand on remarque que l'un des personnages (malgré lui) de ce fait divers, en l'occurrence le pape Innocent XII, apparaît aussi dans le premier roman de Meddeb. En effet, il est intéressant de constater que ce pape est cité dans l'une des nombreuses analyses relatives à l'architecture faites par le narrateur de *Talismano*, qui témoigne de son érudition en matière d'art en général et d'architecture en particulier :

« Si nous avons à pousser jusqu'à l'analogie, il nous repose de voir comment est morcelé la signature en cette Rome papale du XVII<sup>e</sup> siècle, un Pamphili pape, Innocent XII, et voilà une partie de Rome s'immobilisant colombe en repos ou essorée se déployant soit libre métope comme au Palazzo Doria Pamphili, via Del Corso, Piazza Navona, soit incarceration dans l'écusson de Rome surmontée de ses invariants [...] Mais cet éparpillement du pouvoir se rassemble, s'affirme unité en la basilique Saint-Pierre : [...] dans la nef pariétale polychromie glisse l'emblème d'Innocent XII Pamphili par ambiguïté de sens, par contiguïté, par métonymie. »<sup>773</sup>

Meddeb associe le nom de ce pape à l'art et à l'architecture, autrement dit, il le présente comme un pape cultivé, mécène. Nous avons dit que ce sont les propos de ce même pape, repris par Benoît XVI qui ont attiré à ce dernier la foudre des intégristes islamistes. Ces propos du pape innocent XII ayant été tenus dans le cadre d'un débat avec un intellectuel musulman (même si, évidemment, le pape cherche à glorifier sa religion), sont à ranger du côté "éclairé" de ce pape qui préfère discuter Texte à Texte, c'est à dire combattre avec les idées et non les armes. Ce qui est un symbole de "dialogue intelligent". C'est le genre de dialogue que Meddeb appelle de tous ses vœux, comme il l'expliquera dans une autre affaire déclenchée par les islamistes. La cible de cette intolérance qui se réclame de l'islam est Robert Redeker, professeur de philosophie dans un lycée de Toulouse qui, dans une tribune parue dans *Le Figaro*<sup>774</sup>, dénonce une violence « intrinsèque à l'islam ». La publication de cet article lui vaut des menaces de mort prises très au sérieux par les services de sécurité.

---

<sup>773</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, op. cit., p. 161

<sup>774</sup> REDEKER Robert, « Face aux intimidations islamistes, que doit faire le monde libre ? », *Le Figaro*, 19 septembre 2006.



Nous n'avons pas cité ces cas pour faire une chronique des actes de violences islamistes, mais pour les situer dans le cadre de la liberté d'expression et de la possibilité de remise en cause qui doit nourrir les esprits. Et cette liberté doit exister y compris dans l'islam, c'est en tout cas l'avis et la conviction de Meddeb. C'est dans cet esprit que s'inscrit par exemple l'écriture de son livre *La maladie de l'islam*. C'est dans ce sens aussi, qu'il faut placer ses prises de position en faveur des intellectuels et artistes menacés par les *fatwas* de toute sorte. Ainsi, dès « l'affaire Rushdie », Meddeb fait partie des intellectuels signataires de la pétition en faveur de l'écrivain britannique. De la même manière, il va soutenir les intellectuels algériens menacés, ou encore l'écrivaine Taslima Nasreen etc. Quand la polémique autour du discours du Pape à Ratisbonne a éclaté, Meddeb accorde plusieurs interviews et publie des articles dans lesquels, tout en soulignant une certaine maladresse du pape (non pas l'universitaire, mais l'homme d'état dont le statut exige un peu de diplomatie), il rejette, dans une interview accordée à *Libération*<sup>775</sup> les accusations infondées contre le pape :

« Je ne comprends pas, dit-il, pourquoi [les propos du pape] ont suscité une telle réaction, et, en même temps, on a l'impression que l'on est désormais face à un schème dramaturgique bien établi qui correspond parfaitement à ce que recherchent les médias, avec du spectaculaire et de l'histoire dans le spectaculaire... »

Par la même occasion, Meddeb invite les musulmans à ne pas fermer les yeux sur certains faits historiques et contemporains, à regarder de près le Coran. C'est par exemple, le cas de la violence dans certains passages du Coran, ou encore le comportement même de certains musulmans :

« Les musulmans, dit Meddeb, doivent admettre que c'est un fait, dans le texte comme dans l'histoire telle qu'ils la représentent eux-mêmes [...] Nous avons affaire à un Prophète qui a été violent, qui a tué et qui a appelé à tuer. La guerre avec les Mecquois fut une guerre de conversion. Il y a eu aussi la guerre avec les juifs et le massacre des juifs de Médine, décidé par le Prophète [...] »

---

<sup>775</sup> *Libération*, numéro du 24 septembre 2006.

Meddeb revient enfin sur le Coran dans lequel l'on peut trouver le pour et le contre d'une problématique donnée. Par exemple, les versets coraniques ne sont pas strictement nets s'agissant de la violence. Ainsi, il explique que le Coran est ambivalent à cause des positions contradictoires sur un même sujet, d'un verset à l'autre. Meddeb, prend l'exemple de la guerre en relevant différents versets qui s'opposent, afin de montrer l'ambiguïté du texte :

« Il y a le verset 256 de la 2ème sourate qui dit "point de contrainte en religion". Mais aussi les versets 5 et surtout 29 de la sourate 9, "le verset de l'épée", où il est commandé de combattre tous ceux qui ne croient pas à "la religion vraie". L'impératif *qâtilû* que l'on traduit par "combattre", utilise une forme verbale dont la racine *qatala* veut dire "tuer". Le verset 5 est explicitement contre les païens et les idolâtres, aménageant en revanche une reconnaissance aux scripturaires, aux gens de l'Écriture. Le verset 29, lui, englobe dans ce combat les scripturaires, désignant nommément les juifs et les chrétiens. C'est le verset fétiche de ceux qui ont établi la théorie de la guerre contre les judéo-croisés. L'islamisme est certes la maladie de l'islam, mais les germes sont dans le texte lui-même... »

Cependant, il faut préciser qu'il ne s'agit pas pour Meddeb de jeter l'opprobre sur l'islam et de prendre automatiquement la défense de ceux qui le critiquent. Car reconnaître des lacunes, n'est pas synonyme de rejet ou de haine de soi, mais au contraire, un appel à l'amélioration, à l'évolution. Pour Meddeb, seule l'autocritique peut aider le monde musulman à surpasser la crise morale et politique qui le mine.

Enfin, c'est dans le même esprit du respect de la liberté d'expression qui implique aussi le débat d'idées, intelligent et constructif, et rejette la violence, que Meddeb, bien que ne partageant pas le point de vue développé par R. Redeker, a signé la pétition en faveur de ce dernier et désavoué donc le cheikh islamiste, auteur de la *fatwa*, ainsi que les manifestations violentes qui ont suivi cet appel. Dans une lettre adressée à *Libération*, Meddeb rejette le contenu de l'article de Redeker, mais exprime sans réserve, sa solidarité avec le professeur menacé. Il écrit :

« Je suis choqué par la légèreté analytique de ce qu'a écrit M. Redeker : je me découvre irrévocablement a gent de haine et irrécusablement archaïque, et

barbare, du fait que j'ai été formé en tant que sujet par la structuration symbolique et imaginaire nourrie par la fréquentation coranique. [...]. Ma critique de l'islam et de son évolution est des plus radicales, des plus exigeantes aussi, elle est le produit d'un savoir qui éclaire le sujet approché. [...] « Malgré ces réserves graves, jamais je ne céderai devant la terreur islamiste [...] aussi suis-je amené à joindre mon nom à la pétition en sa faveur. »

Ce sont là quelques unes de prises de position de Meddeb par rapport à l'actualité de l'islam ; qui donnent une idée sur l'intellectuel engagé, le poète humaniste, soucieux du dialogue entre les deux pôles de sa double généalogie. Il convient de préciser pour finir, que toutes ses prises de position de Meddeb témoignent aussi de l'héritage d'Ibn 'Arabi. L'errance mène à l'altérité, provoque, les rencontres, l'échange, en un mot, l'hétérogène, prélude à l'interculturel.

En voyant ainsi la crise qui secoue les musulmans, l'on comprend que des figures comme celles d'Ibn 'Arabi, grand mystique humaniste, méritent bien d'être rappelées, pour dire que la porte du possible interculturel, n'est pas close en islam. Interrogé sur l'intérêt qu'il y a à puiser dans l'héritage d'Ibn 'Arabi, Meddeb répond :

« Outre la puissance de son énergie spirituelle, il est bon d'exhiber cette figure libérale par ces temps d'adversité que connaît l'Islam comme forme politique. Il est bon de savoir qu'au sein même de la formation islamique, il eût existé un texte qui prône l'équivalence des croyances dans la fidélité de sa propre croyance, dans la certitude de la différence et de la nécessité de la multiplicité des lois, ce qui préserve de l'idéalisme œcuménique. »<sup>776</sup>

Ainsi, le destin d'Ibn 'Arabi, aura permis à son prénom *Muhyiddin* c'est à dire « vivificateur de la religion » d'avoir tout son sens. Malgré les anathèmes dont il a été frappé, malgré les polémiques soulevées autour de son œuvre notamment par Ibn Taymiyya et ses adeptes, la personnalité d'Ibn 'Arabi et son œuvre ont survécu. Déjà, en 1517, le sultan Selim 1er, père de Soliman le

---

<sup>776</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Un exil intérieur », *op. cit.*, p. 4.

Magnifique, après sa conquête de la Syrie, fait construire une magnifique mosquée-mausolée autour de la tombe d'Ibn 'Arabi, à Damas. Ce mausolée demeure aujourd'hui encore l'objet d'une forte attraction, des musulmans et non musulmans. D'autre part, à Damas, le quartier Sâlihiyya, au pied du Mont Qasyûn où fut inhumé Ibn 'Arabi, porte le prénom du mystique andalou, « Mûhyî-d-dîn » ; hommage populaire posthume à celui qu'une grande partie de l'élite orthodoxe a rejeté. Hommage et aussi pied de nez *post mortem* à son principal adversaire, Ibn Taymiyya, dont peu de choses signalent la présence de son mausolée à Damas, hormis le monument lui-même.

## Conclusion de la troisième partie

De ces maîtres soufis dont nous avons parlé, nous retenons qu'ils ont tous été de grands voyageurs, et que souvent l'errance physique a été suivie et complétée par l'errance spirituelle, intellectuelle. Cette errance a contribué à faire de ces soufis "des empêcheurs de tourner en rond", c'est-à-dire qu'ils ont bousculé les normes parfois stérilisantes de l'orthodoxie religieuse. Leur dénominateur commun, source de la colère des théologiens rigoristes, est le fait qu'ils fondent leur doctrine sur le concept de l'union avec Dieu, chose inconcevable pour les tenants de l'islam orthodoxe pour qui, l'homme doit être distinctement séparé de Dieu. Ils ne leur pardonnent pas de prétendre voir le *Haqq* (Le Vrai) dans le *khalq* (l'être), c'est-à-dire, de voir la face de Dieu dans la face de l'homme<sup>777</sup>.

Les soufis ont souvent eu recours à la poésie à la musique et à la danse pour exprimer leur amour divin. Le recours au langage poétique a contribué à mettre la femme au centre de leur œuvre - en particulier chez Ibn 'Arabi -, et donc contribué à reconsidérer un peu le statut de la femme dans l'islam. De la même manière, sur le modèle des poèmes arabes antéislamiques, les soufis ont souvent utilisé le vin pour parler de leur ivresse de Dieu. Nous avons évoqué cette célébration du vin en rapport avec son utilisation dans l'œuvre de Meddeb, à la fois comme un élément réel et allégorique ; vin boisson / vin spirituel.

Aussi, dans leur élan errant, les soufis n'ont pas hésité à puiser dans le patrimoine d'autres philosophies et d'autres croyances ; ils considèrent que si les chemins sont différents, le but est le même : parvenir à l'unicité, le summum, étant le point de vue d'Ibn 'Arabi qui prône l'équivalence des croyances.

Enfin, un des points que nous avons voulu mettre en exergue, est la transgression, la subversion, en effet tous ces soufis ont choqué par leur comportement ou leur doctrine, d'où l'accusation de déviationnisme, et d'apostasie dont ils ont faits les frais, certains l'ont payé de leur vie, tels d'Hallâj

---

<sup>777</sup> ADDAS Claude, *Ibn 'Arabi ou la quête du Souffre Rouge*, op. cit., p. 292.

et Suhrawardi. Meddeb résume bien cette défiance et cette mise à l'écart de ces mystiques par la doxa islamique quand il dit :

« Les mystiques heurtent les docteurs, gardiens de la loi et de son intégrité. Hallâj, pour avoir dit au Xe siècle la divinité à la première personne, a été envoyé au gibet. Suhrawardi, à cause de ses libertés doctrinales et ses emprunts à d'autres religions, n'a pas échappé à la mort au XIIIe siècle. La tradition ne lui accorda pas même le titre de martyr de l'esprit. Bistami, au IXe siècle, a été banni sept fois. Ibn 'Arabi lui-même est souvent violemment contredit ou controversé. »<sup>778</sup>

La réticence et la haine manifestées envers les soufis ne sont pas uniquement l'œuvre des législateurs et des sultans, elles ont aussi émané de certains lettrés musulmans comme nous pouvons le voir à travers les exemples qui suivent. Commençons par l'un des plus acharnés contre le soufisme, Ibn Taymiyya dont la doctrine anathématique est vivace du fait qu'elle nourrit l'idéologie officielle du royaume saoudien qui pèse d'un grand poids dans le monde musulman à cause des pétrodollars et de la gestion des deux principaux lieux saints de l'islam<sup>779</sup>. Cet auteur du XIIIe siècle a déployé une énergie considérable pour combattre l'idée et l'œuvre d'Ibn 'Arabi. A cet effet, il a produit une immense littérature qui va être la base du wahhabisme, la doctrine dominante des intégristes sunnites. Ses attaques ne se limitent pas seulement à Ibn 'Arabi, mais s'étendent à tout le soufisme. A cet effet, Meddeb écrit :

« Ibn Taymiyya, cet idéologue hanté par le principe d'unification, ce reconstruteur à coups d'anathèmes, ce combattant de la pensée, dénonçant les déviations et les manipulations, ce puriste régénérateur, cet écrivain belliqueux, énergique, ayant le souci de l'état, cette source de tout fondamentalisme, lui qui répudia à travers Ibn 'Arabi la passion mystique de sa jeunesse, [...] redoutait plus le soufisme que le christianisme à cause de l'universalisation de l'incarnation, promue en principe ouvert. »<sup>780</sup>

---

<sup>778</sup> MEDDEB Abdelwahab, « A bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb », *op. cit.*, p. 17.

<sup>779</sup> Le royaume wahhabite abrite les mosquées de la Mecque et de Médine, les deux plus importantes de l'islam.

<sup>780</sup> MEDDEB Abdelwahab, « La religion de l'autre. Ibn 'Arabi / Ramon Lull », *op. cit.*, pp. 111-112.

Mais les attaques des lettrés musulmans contre le soufisme ne viennent pas uniquement des idéologues fondamentalistes comme Ibn Taymiyya, elles proviennent aussi des intellectuels reconnus, dont les travaux ont débordé le champ islamique, tel le chroniqueur Tabari, l'auteur de la gigantesque chronique de l'histoire islamique. Par exemple, dans son immense ouvrage de plusieurs centaines de pages, seules dix sont consacrées à Hallâj et encore, comme l'écrit Meddeb, elles sont en marge de l'ensemble de l'ouvrage, comme pour signifier qu'Hallâj ne mérite pas de figurer dans l'histoire officielle de l'islam :

« Tabari rapporte les faits concernant Hallâj en marge, en *exergue*, de sa *chronique*. De cette monumentale fresque en douze parties et qui commence avec le mythe de le Genèse pour aller jusqu'à aborder le Xe siècle, de cette fresque qui constitue la version islamique de l'Histoire, le seul récit mis hors-texte est celui-là même qui raconte les derniers jours de Hallâj [...]. Tandis que le corps même du texte ramasse le cas Hallâj en quelques formules expéditives qui sont de l'ordre de la révocation. »<sup>781</sup>

Voilà un raccourci impressionnant ; raconter l'histoire de l'islam, du point de vue du chroniqueur, et ne retenir que peu de chose du cas Hallâj, dont le procès extraordinaire a duré neuf mois ! Un autre intellectuel musulman a fait partie de ceux qui ont lancé des anathèmes contre les soufis, Ibn Khaldûn, l'auteur des *Prolégomènes*, dont l'apport à l'histoire de la philosophie et la sociologie est reconnue de tous, a classé les soufis dans la catégorie des impies. Ainsi on le trouve en bonne place, parmi les pourfendeurs des soufis dont parle Claude Addas :

« Les listes de ces hérétiques que pourchassèrent Qutb al-Din Qastallanî, Ibn Taymiyya, Sakhawî ou Ibn Khaldûn , si elles présentent quelques variantes ici et là, s'accordent un certain nombre d' "impies majeurs" : Hallâj, qui vient toujours en tête de liste, Ibn 'Arabi, Ibn al-Fariq, Ibn Sab'In, etc. [...]. Le catalogue dressé par Ibn Khaldûn (...) est beaucoup plus concis mais plus nuancé aussi; l'auteur de la *Muqaddima* a su distinguer parmi les hérétiques entre les "Gens de la théophanie" et ceux de "l'Unicité absolue" - c'est à dire,

---

<sup>781</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Hallâj revisité », *op. cit.*, p. 391.

*grosso modo*, entre l'école akbarienne et celle d'Ibn Sab'în- que des polémistes – subtils confondent souvent. »<sup>782</sup>

Étonnante considération venant de ce penseur qui se trouve qui émet le même avis sur les soufis que quelqu'un d'aussi fondamentaliste qu'Ibn Taymiyya. Plus étonnante encore cette anecdote relevée par Addas :

« La longue liste des épigones d'Ibn Taymiyya - que nous épargnerons au lecteur - témoigne de la continuité dans l'espace et le temps de polémiques dont la persistance surprend l'observateur occidental. Signalons pourtant que, invité à arbitrer une controverse surgie à Alexandrie, le célèbre Ibn Khaldûn délivra une sentence juridique prescrivant l'autodafé des livres d'Ibn Arabî. »<sup>783</sup>

Que l'auteur de la monumentale *Muqaddima*, eut à réclamer l'autodafé de l'œuvre immense d'un autre auteur musulman, illustre la persécution du soufisme par l'islam orthodoxe.

Si nous avons insisté sur les condamnations des soufis, c'est parce qu'elles nous paraissent comme un des points essentiels de leur apport à l'islam ; ils n'ont pas tout rejeté, mais ont essayé de changer certaines choses, pour donner un souffle nouveau, et ce, de l'intérieur même de l'islam, en se référant au Coran et aux traditions. Cela a gêné les puristes sectaires, mais a beaucoup compté pour Meddeb qui y trouve les sources de son goût de l'hétérogène et de la subversion. En témoignent, les nombreux rappels dans ses écrits, des formules des soufis jugés blasphématoires, la traduction du récit de Suhrawardi, comme un hommage au martyr.

Si le soufisme a été et reste controversé, c'est en partie à cause de l'audace prise par ses théoriciens en matière de mélange de concepts. Ainsi, cette part du legs soufi, permet pour se méfier des certitudes (Nietzsche) afin de laisser ouvertes les portes du possible interculturel

---

<sup>782</sup> ADDAS Claude, *Ibn 'Arabi ou la quête du Souffre Rouge*, op. cit., p. 293.

<sup>783</sup> In ADDAS Claude, *Ibn Arabî et le voyage sans retour*, Paris, Seuil, 1996, extrait disponible en ligne sur l'Url <<http://www.archipress.org/batin/addas.htm>>



Donc, la place des soufis doit être importante aux yeux de Meddeb, pour les musulmans d'abord, afin de leur rappeler qu'il y a un héritage à fructifier, et aux non musulmans, pour dire que l'islam (en dehors des philosophes et des poètes classiques connus) a pu produire des esprits brillants qui ne se sont pas contenté uniquement de suivre la lettre.

L'islam et sa principale mystique, le soufisme, apparaissent au regard de ce que nous venons de développer dans cette partie comme étant étroitement liés à l'errance. Ce que nous avons voulu montrer, c'est que l'impact de l'errance ouvre la voie à l'interculturel

**EN GUISE DE CONCLUSION**

En entament cette recherche, nous savions que nous nous attaquons à une œuvre originale et complexe. Cette complexité et cette originalité qui caractérisent l'écriture de Meddeb, requièrent de notre part une approche méthodologique spécifique, sortant des sentiers battus quant à l'étude de l'œuvre de cet auteur novateur qu'est Meddeb.

« Je rêve du retour à l'audace, à l'insolence. Je voudrais que fût ouvert de nouveau le champ de l'expérience, pour intégrer les repères du décentrement et de la dissémination... »<sup>784</sup>, lançait Meddeb à ses confrères francophones. Cette invitation s'adressait aussi aux lecteurs et aux critiques de son œuvre. Ainsi, pour aborder cette œuvre éclatée entre romans, poésie, récits et essais, nous n'avons pas hésité à adopter une démarche interdisciplinaire, qui mélange les outils d'analyse de texte, donc une démarche non linéaire, évoluant au grès de la progression des récits et des digressions du personnage narrateur.

Il appert que cette démarche, par certains aspects, épouse les contours des « études culturelles » dont une œuvre comme celle de Meddeb s'y prête plus facilement ; la proximité avec les « études culturelles », ne diminuant en rien la littérarité des analyses effectuées par ailleurs.

Ces analyses nous ont permis de découvrir une écriture qui apparaît, somme toute, assez originale dans l'espace littéraire francophone en générale et dans l'espace maghrébin en particulier.

Nous avons envisagé d'aborder l'errance dans son acception interculturelle, c'est à dire non seulement dans son sens premier de déplacement, de voyage, mais l'errance comme ferment de l'interculturel, et ce, grâce à la circulation entre les textes, les cultures, et les religions.

Notre démarche pose aussi la question de l'utilisation du texte religieux, en l'occurrence le Coran, comme outil de lecture et d'analyse de l'œuvre littéraire. Ce qui nous a permis d'examiner la présence du jardin, de l'arbre, de

---

<sup>784</sup> MEDDEB Abdelwahab, « Entretien avec Abdelwahab Meddeb », in *Prétexte* n° 11, , disponible en ligne, <[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens\\_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm)>

l'érotisme et du vin dans l'œuvre de Meddeb, en nous servant, si nécessaire, des versets coraniques et des textes des soufis. Le texte religieux, déborde ici le cadre liturgique, pour être perçu lui-même comme une « fiction », ainsi que le désigne Meddeb (cf. « fiction islamique »). Cette grille de lecture sous le prisme du mystico-religieux (musulman) peut être un apport dans l'approche de certains textes francophones.

Nous avons proposé en premier lieu, une lecture autobiographique, c'est à dire, qu'il nous fallait dévoiler l'impact de l'errance dans la manifestation de l'autobiographie. Cette approche nous a permis de mettre en lumière une autobiographie originale constituée tel un puzzle dont les morceaux sont repartis entre les différentes œuvres, tout comme le personnage narrateur lui-même est écartelé entre les différentes composantes de son moi (personnage désigné par plusieurs pronoms à la fois). Nous avons donc affaire à une autobiographie instable, ouverte, qui évolue au rythme du parcours du narrateur auteur. Au lieu de recomposer la vie de l'auteur, elle disperse, au lieu de rassurer, elle perturbe, en se joue des certitudes et des déterminismes. Ainsi le recours à la généalogie ne sert pas à apaiser, mais à déconstruire la mythologie familiale qui fait s'arrêter les branches de l'arbre généalogique à l'ère islamique. Le narrateur, remonte à la période antéislamique, pour trouver des recoupements anthroponymiques dans le paganisme.

Ainsi, à la différence des premières œuvres des auteurs francophones, où le rappel généalogique dans l'autobiographie servait à brandir fièrement une lignée, afin de l'opposer à celle du colonisateur, ici, le recours à la généalogie est aide à exprimer les appartenances multiples. Donc, la généalogie n'est pas convoquée pour servir de caution à une pureté, ethnique ou linguistique, mais bien au contraire, elle aide à illustrer l'hétérogène. Nous pouvons ainsi dire avec Guy Scarpetta : « Le lieu de naissance, la famille, la lignée ? il ne les écarte pas, loin de là, mais les inscrit comme éléments d'ouverture et nos d'appartenance, invitation au voyage et non à l'enracinement. »<sup>785</sup>

Au-delà du texte, la nature hétérogène de ce personnage, mène à la réflexion sur l'identité. En exhibant les multiples composantes de la personnalité

---

<sup>785</sup> SCARPETTA Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, op. cit., p. 176.

du personnage de son œuvre, Meddeb veut souligner que l'identité est composite et non monolithique, qu'elle est en devenir, et point figée une fois pour toute, comme certains aiment la définir. A l'image du personnage de son œuvre qui, tout en gardant sa trace arabo-musulmane, reconnaît la part gréco-latine que comporte sa culture, ce personnage qui, tout en étant musulman, ne renie pas l'héritage issu du paganisme, enfin, ce personnage, qui, tout en étant moderne, se revendique par certains côtés, « archaïque » :

« je voudrais renouer avec cette filiation négligée, l'intégrer dans la trame de mon identité, j'y gagnerais, outre la raison juridique, la jouissance du corps et le culte de la beauté, la tombe musulmane récemment et fortuitement découverte dans cet espace romain aiguise mon entretien avec les morts, dans cette quête de l'ancien qui féconde l'avenir, j'élargis et je varie mes sources, je fais cohabiter en moi cette double généalogie arabe et latine, païenne et monothéiste, pacifiant les inconciliables, colmatant la rupture, soudant la fracture, renouant les fils coupés [...] »<sup>786</sup>

Il s'agit d'un véritable hymne à l'hétérogène.

En deuxième lieu, nous avons démontré que la généalogie cosmopolite du personnage entraîne une écriture hétérogène dont la poétique est nourrie par l'errance. Ce qui nous semble intéressant dans cette partie, c'est la transposition de l'errance (physique et mentale) en une poétique qui préside à l'écriture du récit. Nous avons ainsi souligné, comment, à chaque fois, le récit circule entre plusieurs références, linguistiques, culturelles et religieuses. Mû par sa double généalogie, le narrateur puise dans ses différentes appartenances, la matière et le matériau de son écriture. Cette double généalogie dont les figures tutélaires sont le théosophe andalou Ibn 'Arabi et le poète florentin Dante, est un exemple du dialogue entre les cultures, en l'occurrence la culture arabo-musulman et la culture occidentale, par le biais des textes. De l'intertextuel à l'interculturel, le pas à franchir n'est pas grand. Il ne s'agit pas d'un fantasme d'universalisme forcé, mais d'un constat : *Le Livre de l'Échelle de Mahomet*, *La divine comédie*, les textes des maîtres soufis, sont là pour témoigner, le tout est de savoir bien les regarder.

---

<sup>786</sup> MEDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 114.

Enfin, nous avons développé, à partir de l'œuvre de Meddeb, une lecture de l'islam et du soufisme sous le prisme de l'errance. A travers des exemples précis tirés de l'œuvre de Meddeb et des textes coranique et soufis, nous avons relevé que la religion mahométane et sa mystique sont nourries dès leurs racines par la sève de l'errance, de la cosmogonie aux pratiques rituelles, l'essentiel converge vers l'errance. Étant bâtis donc dans l'errance, l'islam et le soufisme, sont prédisposés à l'épreuve de l'interculturel.

Cette hypothèse est avancée pour être confrontée à l'actualité peu reluisante que l'on a de l'islam dans certaines régions du monde. L'islam est malade, empoisonné, comme l'a écrit Meddeb, au lieu de le regarder sombrer dans cet état comateux, il faudrait plutôt lui administrer les antidotes nécessaires dont des réflexions, telles celles faites dans l'œuvre de Meddeb font partie.

Le fil conducteur de cette recherche est la corrélation entre l'errance et l'interculturel. Autrement dit, dans les trois points sur lesquels nous avons axé notre étude, nous avons observé qu'en subissant ou en pratiquant l'errance, l'on n'échappe pas au phénomène de l'interculturalité.

Au-delà de l'islam et du soufisme, l'œuvre de Meddeb, témoigne de la possibilité de la circulation des textes, nous avons montré les rapprochements avec Rimbaud, Baudelaire, Dante, du côté occidental, et du côté arabomusulman, Abû Nuwas, Omar Khayyâm, Ibn 'Arabi et les autres maîtres soufis. Le modèle de cette possibilité de circulation de textes est *Le livre de l'Echelle de Mahomet* et *La divine comédie*, dans lesquels on trouve des influences venant de plusieurs cultures. A propos de circulation de textes, nous pouvons citer cette observation de Marie Dollé, qui illustre notre propos, d'autant plus que le nom de Meddeb y est mentionné :

« L'amitié qui lie l'écrivain français (Claude Ollier) à Khatibi, à Laâbi, à Meddeb n'appartient pas qu'à la biographie : elle témoigne que les récits circulent et qu'ils peuvent, par leur intelligence atténuer d'anciennes blessures. [...] À une époque où des doctrines haineuses reprennent vigueur, des livres comme *La Mise en scène*, *Nébules*, *Marrakch medine*, ou récemment

*Wanderlust et les Oxyèdres*, nous laissent entendre une voix belle d'être différente. »<sup>787</sup>

Aussi, de par sa riche thématique, l'œuvre de Meddeb s'inscrit dans la littérature mondiale (*World fiction*). Cette écriture de l'errance que nous avons étudiée, présente des caractéristiques qui la rapprochent par bien des égards, à la Littérature mondiale (*World Fiction*), telle que définie par J.M. Moura. En effet, le personnage de l'œuvre de Meddeb correspond à l'analyse que Moura a faite quant aux caractéristiques de la Littérature mondiale :

« Écartelés entre plusieurs cultures, ces personnages n'en sont pas pour autant des athées occidentalisés. Ils vivent plutôt aux frontières des mondes religieux du Sud et de l'athéisme du Nord, comme l'indique le titre de Rushdie, *The Satanic Verses*, "Verses" désignant en anglais à la fois le verset et le vers, renvoyant donc au sacré et au profane. Cette situation des personnages aux limites de l'incroyance et de la foi, de la raison occidentale et de la tradition du Sud, de la morne réalité et du merveilleux, est l'un des fondements du réalisme magique qui anime souvent la *World Fiction*. »<sup>788</sup>

De même, la poétique de l'hétérogène, le mélange de styles, le dédoublement du personnage, le recours à la mystique et à la religion, qui sont à la base de cette écriture, tout cela situe l'œuvre de Meddeb dans l'évolution de la littérature postcoloniale vers la World Fiction :

« La plupart des œuvres cultivent une polyphonie parfois déroutante. Elles jouent de différents registres [...], elles s'appuient sur des réalités contrastées, des milieux divers [...] en des styles mêlés, impurs, où se contaminent le folklore et la modernité, l'oral et l'écrit. Par là, le récit postcolonial s'établit sur une amplification du principe dans lequel Mikhaïl Bakhtine décelait la spécificité du roman, le dialogique (stratégie de multiplication des points de vue à l'intérieur de la même voix narrative), poussée à l'extrême par la *World Fiction*. »<sup>789</sup>

---

<sup>787</sup> DOLLÉ Marie, *L'imaginaire des langues*, op. cit., pp. 125-126.

<sup>788</sup> MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, op. cit., p. 193.

<sup>789</sup> MOURA Jean-Marc, *ibid.*, p. 194.

Ce travail a pour ambition de s'inscrire dans le cadre des recherches qui abordent les problèmes liées à l'islamisme, à la mondialisation et les questionnements qu'il soulève par rapport à l'identité.

Aussi, nous proposons dans le cadre d'une poursuite de cette recherche, de faire un rapprochement avec l'œuvre de l'écrivain et essayiste martiniquais Édouard Glissant. Il serait intéressant de voir les parallèles et/ou divergences entre la poétique de l'hétérogène proposée par Meddeb, et la poétique du « Tout-Monde » établie par Glissant. Ce parallèle est inscrit en filigrane dans la citation suivante dans laquelle l'auteur de *Poétique de la relation* dit :

« C'est que la pensée de l'errance aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la relation. »

<sup>790</sup>

La mise en perspective des poétiques de ces deux auteurs, permettra de voir comment ces derniers abordent, chacun à sa façon la question de l'interculturel, à partir de leurs expériences et de leurs visions.

---

<sup>790</sup> GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 31.



# **BIBLIOGRAPHIE**

## Œuvres d'Abdelwahab Meddeb

### Œuvres du corpus

- MEDDEB Abdelwahab, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, coll. « La bibliothèque arabe », (1<sup>ère</sup> édition chez Christian Bourgois, Paris, 1979), 243 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Phantasia*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2003 (1<sup>ère</sup> édition chez Sindbad, 1986), 171 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Tombeau d'Ibn 'Arabî*, Montpellier, Fata Morgana, 1995, (1<sup>ère</sup> Bourgois, Paris, 1979), édition Sillage / Noël Blandin, 1987), 61 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Les Dits de Bistamî*, Paris, Fayard, 1989.
- MEDDEB Abdelwahab, *La Gazelle et l'enfant*, [Arles] Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Actes Sud papiers » 1992, 53 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Les 99 stations de Yale*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1995, 43 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Blanches traversées du passé*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997, 40 pages.
- MEDDDEB Abdelwahab, *Aya dans les villes*, Montpellier, Fata Morgana, 1999, 130 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Matière des oiseaux*, Montpellier, Fata Morgana, 2001, 90 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *La maladie de l'islam*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2002, 221 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Face à l'islam, entretien mené par Marc Petit*, Paris, textuel, coll. « Conversations pour demain », 2004, 215 pages.
- MEDDEB Abdelwahab, *Contre-prêches*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 512 pages.

### Articles de Meddeb parus dans revues et magazines, utilisés dans le corpus

- MEDDEB Abdelwahab « Le chantre de l'entre-deux cultures », avec Jibril Mohamed, in *Lamalif* n° 107, Rabat, juin-juillet 1979.
- MEDDEB Abdelwahab, « Récit de l'errance », *Algérie Actualité*, n° 891, 11-17 novembre 1982, Alger.
- MEDDEB Abdelwahab, « Station de Niffari », in *Patio* n°1, Paris, 1983.

- MEDDEB Abdelwahab, « Hallâj revisité », *Actes du Congrès mondial des littératures de langue française*, Padova, Université de Padova éditions, 1984.
- MEDDEB Abdelwahab, « Le palimpseste du bilingue, Ibn 'Arabi et Dante », in *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.
- MEDDEB Abdelwahab, « La clôture de l'intraduisible, Jâhiz / Aristote / Averroès », Troisième assises de la traduction littéraire, Arles, Actes Sud, 1986.
- MEDDEB Abdelwahab, « La grande porte de l'histoire », in *L'Islam en questions*, Luc Berbullesco, Philippe Cardinal, Paris, Grasset, 1986.
- MEDDEB Abdelwahab, « La religion de l'autre : Ibn 'Arabi / Ramon Lull », in *Atti del Congresso Internazionale di Amalfi*, 5-8 décembre 1983. Texte publié en 1986 in *Communications* n° 43, Paris.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'image et l'invisible : Ibn 'Arabi / Jean de la Croix », in *Pleine marge* n° 4, Paris, décembre 1986.
- MEDDEB Abdelwahab, « Surprise de l'hybridation », avec Tahar Djaout, in *Parcours maghrébins / Repères* n° 3, Tunis, 1986.
- MEDDEB Abdelwahab, « La clôture de l'intraduisible : Jahiz/Aristote/Averroès », in *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes/Sud, 1987.
- MEDDEB Abdelwahab, « Un exil intérieur », *Le Matin du Sahara Magazine*, Casablanca, 1- 8 février 1987.
- MEDDEB Abdelwahab, « Dans le parcours solaire », avec Moncef Ghachem, in *Le Temps*, Tunis, 02/02 1988.
- MEDDEB Abdelwahab et REY Alain, « Langue française, langue plurielle », *Esprit*, n° 276
- MEDDEB Abdelwahab, « Entre l'expression française et l'identité arabe », *Französisch heute*, numéro spécial, *Langue et pluralité au Maghreb*, Francfort, Diesterweg éditions.
- MEDDEB Abdelwahab, « A bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb », débat avec A. Meddeb à l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Cologne, juin 1987, in *Cahiers d'études maghrébines*, n°1, 1989.
- MEDDEB Abdelwahab, «Abdelwahab Meddeb par lui-même», Communication à l'Institut d'Etudes Romanes de Cologne en juin 1987, in *Cahiers d'études maghrébines*, n°1, 1989.
- MEDDEB Abdelwahab, « Ibn 'Arabi: de l'imagination à l'altérité », *Lettre internationale*, n°19, hiver 88/89.
- MEDDEB Abdelwahab, « Bistami est un aventurier de l'être », entretien avec Abdelwahab Meddeb, in *Algérie Actualité*, n° 1261, 4-10 janvier 1990.

- MEDDEB Abdelwahab, « Ode à Kateb », in MÉDIÈNE Benamar (dir.), *Pour Kateb*, Alger, OPU, 1991.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'interruption généalogique », in *Esprit*, Paris, Janvier 1995.
- MEDDEB Abdelwahab, « La sagesse des Orientaux », *Les paroles remarquables, les bons mots, et les maximes des Orientaux*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

### Entretiens accordés par Meddeb utilisés dans le corpus

- MEDDEB Abdelwahab, « Le chantre de l'entre-deux cultures », avec Jibril Mohamed, in *Lamalif* n° 107, Rabat, juin-juillet 1979.
- MEDDEB Abdelwahab, « Le Maghreb et la France sont solidaires », avec Jelila Hafsia, in *La Presse*, Tunis, 12/09/1979.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'irrévocable insatisfaction devant l'œuvre plastique tunisienne », avec Jellel Kesraoui, in *Le Maghreb* n° 9, Tunis, 06/06/1981.
- MEDDEB Abdelwahab, « Le récit de l'errance », avec Mohamed Bahli, in *Algérie-Actualités* n° 891, Alger, du 11 au 17/11/1982.
- MEDDEB Abdelwahab, « Surprise de l'hybridation », avec Tahar Djaout, in *Parcours maghrébins / Repères* n° 3, Tunis, 1986.
- MEDDEB Abdelwahab, « Je suis en retrait tout court », avec Khalil Raïs, in *L'Opinion*, Rabat, 30/01/1987.
- MEDDEB Abdelwahab, « La quête de la modernité », avec Jelila Hafsia, in *La Presse de Tunisie*, Tunis, 20/11/1980. Entretien repris sous le titre « L'urgence de la modernité » in *Parcours maghrébin / Repères*, n° 5, Tunis, février 1987.
- MEDDEB Abdelwahab, « "Je" est un autre », avec Philippe Gardéna, in *Arabes* n° 7/8, Paris, août 1987.
- MEDDEB Abdelwahab, « Écriture et esthétique », avec Zoubida Skiredj Hassar, in *L'Opinion* Rabat, 25/03/1988.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'écrivain, paria ou notable ? », avec Moncef Ghachem, in *Le Temps*, Tunis, 01/02/1988.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'écriture est une instance de survie », avec Emma Bel Haj Yahia, in *Le Maghreb* n° 138, Tunis, 10/02/1988.
- MEDDEB Abdelwahab, « Bistami est un aventurier de l'être », avec Tahar Djaout, in *Algérie-Actualité* n° 1264, Alger, 04/10/1990.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'islam interne à l'Occident », avec Guy Scarpetta, in *La Règle du jeu* n°7, Parsi, mai 1992.

MEDDEB Abdelwahab, « Entretien » réalisé par Jabbar Yassin Husin et Xavier Person », in *Abdelwahab Meddeb*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers, 1993.

MEDDEB Abdelwahab, « Entretien avec Abdelwahab Meddeb », avec Jean-Christophe Millois, in *Prétexte* n° 11, Paris, automne 1996, disponible en ligne, [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens\\_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens_fr/entretiens/abdelwahab-meddeb.htm)

MEDDEB Abdelwahab et REY Alain « *Langue française, langue plurielle* », pp.5-19, in *Esprit* n°276, juillet 2001.

## **Textes théoriques de Meddeb sur l'Art**

### **Œuvre radiophonique**

Culture d'islam

Chroniques sur Medi 1

### **Traductions**

#### **Traductions de poèmes**

« Stations de Niffari », (extraits) *Patio* n°1, Paris, 1983.

#### **Traduction de romans**

*Saison de migration vers le nord* de Tayib Salih

## **Les autres œuvres littéraires utilisées**

ADONIS, *Mémoire du vent*, préface et choix d'André Velter, traduction de Chawki Abdelamir, Claude Esteban, Serge Santreau, André Welter, Anne Wade Minkowski, revues par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, 196 pages.

ARAGON Louis, *Le fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1963, 451 pages.

- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du Mal*, Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris © Dunod, (rééd.), coll. « Classiques Garnier », 483 pages.
- BAUDELAIRE Charles, *Les paradis artificiels*, précédé de *La pipe d'opium*, *Le Hachich*, *Le Club des Hachichins* par Théophile Gautier, édition établie et présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, (Nouv. éd. rev, 1<sup>ere</sup> édition, © le Club du Meilleur Livre et Éditions Gallimard, 1961), coll. « Folio; 964 » 2000, 248 pages.
- BEN JELLOUN Tahar, *La nuit sacrée*, Paris, Éditions du Seuil, « coll. Points », 1987, 188 pages.
- BEN JELLOUN Tahar, *Jour de silence à Tanger*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points romans », 1990, 122 pages.
- BEYALA Calixte, *Les honneurs de la tribu*, Paris, Albin Michel, 1996, 404 pages.
- BORGES Jorge Luis, *L'aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, (titre original *El Aleph*, © Emece Éditores Sociedad Anónima, 1962), pour la traduction française, Paris, Gallimard, coll. « Collection L'Imaginaire » 1977, 218 pages.
- BOUDJEDRA Rachid, *La répudiation*, Paris Denoël, coll. « Médiannes », 1981 (1<sup>ere</sup> éd. : 1969), 251 pages.
- CAMARA Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 2006 (1<sup>ere</sup> éd. : 1953), 256 pages.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris Dakar, Présence Africaine, coll. « Poésie », 1983, 93 pages.
- CHAMOISEAU Patrick, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 243 pages.
- CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, 432 pages.
- CHRAÏBI Driss, *Le passé simple*, Paris, Gallimard (1<sup>ere</sup> éd., Paris, Denoël, 1954), coll. « Poche », 1986, 272 pages.
- DANTE, *La Divine Comédie : L'Enfer*, texte original, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1985, 354 pages.
- DANTE, *La Divine Comédie, Le Purgatoire*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion » (2<sup>eme</sup> éd.) 1988, 342 pages.
- DANTE, *La Divine Comédie : Le Paradis, Paradisio*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1992, (1<sup>ere</sup> éd. : 1990), 376 pages.
- DANTE, *Vita Nova*, traduction de Gérard Luciani, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 1999, 121 pages.

- DEPESTRE René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, coll. « nrf » 1998, 195 pages.
- DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, 310 pages.
- DJEBAR Assia, « Entretien avec Sophie Bonnet » in *Les Irockuptibles*, octobre 1995.
- DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, 351 pages.
- DJEBAR Assia, *La beauté de Joseph*, Arles, Actes Sud, 1998, 46 pages.
- FERAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, Paris, Éditions du Seuil (rééd.), coll. « Points », 1982, 146 pages.
- GENET Jean, *Le captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1896, 503 pages.
- GLISSANT Edouard, *La lézarde*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.
- GLISSANT Edouard, *Tout-Monde*, Paris Gallimard, coll. « Folio », 1993, 610 pages.
- GOETHE, *Le Divan*, préface et notes de Claude David, traduction d'Henri Lichtenberger, Gallimard, coll. « Poésie », 1984 (1<sup>ère</sup> édition, Aubier-Montaigne, 1950 pour la traduction du *Divan occidental-oriental*), 241 pages.
- KANE Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, coll. « 10/18 », 1998 (1<sup>ère</sup> éd. : 1961), 190 pages.
- KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 (1<sup>ère</sup> éd. : 1956), 244 pages.
- KATEB Yacine, *Le polygone étoilé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1994 (1<sup>ère</sup> éd. : 1966), 181 pages.
- KATEB Yacine, *L'œuvre en fragments*, inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris, Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe »; Littératures, 1999 (1<sup>ère</sup> éd. Actes Sud, 1986), 446 pages.
- KHATIBI, Abdelkebir, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1971, 192 pages.
- KHATIBI Abdelkebir, *Amour bilingue*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1983, 1362 pages.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Ombres japonaises, Nuits blanches*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1988, 80 pages.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990, 173 pages.
- KHAYYAM Omar, *Rubayat*, préface d'André Velter, traduction d'Armand Robin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994 (1<sup>ère</sup> éd., Club français du livre, 1958), 107 pages.
- KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 196 pages.

- KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1999, 357 pages.
- KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, 232 pages.
- LAABI, Abdellatif, *Un continent humain*, entretien avec Lionel Borg, Monique Fischer, suivi d'un choix de textes inédits, Paris, Paroles d'Aubes, coll. « Paroles d'aube », 1997, 122 pages.
- LAUTREAMONT, Isidor Ducasse, Le comte de, *Les Chants du Maldoror et autres textes*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001, 435 pages.
- LOBA Aké, *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960, 260 pages.
- LULLE Raymond, *Le livre du gentil et trois sages*, traduit du catalan et présenté par Dominique de Courcelles, Paris, Editions de l'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 1992, 254 pages.
- MAALOUF Amin, *Le rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993, 277 pages.
- MABANCKOU Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, 229 pages.
- MAMMERI Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (1<sup>ère</sup> éd. , Paris, Plon, 1952), 224 pages.
- MAMMERI Mouloud, *Le sommeil du Juste*, Paris, Plon, 1955, 232 pages.
- MARAN René, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921, 250 pages.
- MEMMI Albert, *La statue de sel*, Paris, Gallimard (éd. rev. et corr.), coll. « Folio », 1981, 377 pages.
- OKRI Ben, *La route de la faim*, (traduction de Aline Weill), Paris, Julliard, 1994, 640 pages.
- RILKE Rainer Maria, *Œuvres en prose, récits et poèmes*, édition publiée sous la direction de Claude David avec la collaboration de Remy Colombat, Bernard Lortholy et Claude Parcell, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 (précédente édition, Gallimard, 1991), 1234 pages.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à une compagne de voyage précédées de « Poétiques de la rencontre*, (éd. orig., © Insel Verlag, Francfort am 1947) , par Marc Petit, traduction de Jacques Legrand, Paris, La quinzaine littéraire-Louis Vuitton, coll. « Voyager avec », 1995, 164 pages.
- RIMBAUD Arthur, *Oeuvres complètes, correspondance*, Paris, Robert Laffont, coll « Bouquins », 1992 réed. (© Hachette, 1962, pour *La vie d'Arthur Rimbaud* de Henri Matarasso et Pierre Petit-fils, pages CVII à CX, ©Mercure de France, 1932, pour la traduction française des *Vers de collège*, pages 9 à 23, c Classiques Garnier, 1987, pour *Rimbaud Œuvres*, éditions S. Bernard et A. Guyaux, pages 134 à 138.), 607 pages.



- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit, présenté et commenté par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Librairie générale de France, coll. « Le livre de poche », 1983, 525 pages.
- SALIH Tayeb, *Saison de la migration vers le nord*, roman traduit de l'arabe par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun, [© texte original : Tayeb Salih, 1969], Paris, Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 1983 (1<sup>ère</sup> éd. : 1972), 152 pages.
- SEGALEN Victor, *Stèles*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Poésie ; 97 », 1973, 154 pages.
- SCHUHL Jean-Jacques, *Ingrid Caven*, Paris, Gallimard, 2000, 301 pages.
- SEGALEN Victor, *Stèles*, présentation et notes de Christian Doumet, Paris, Librairie générale française, 1999, coll. « Classiques de poche », 351 pages.
- SEMBÈNE Ousmane, *Le docker noir*, Paris, Présence africaine, 2002 (rééd.), 219 pages.

## Œuvres critiques et théoriques utilisées

### Œuvres critiques consacrées à Meddeb

#### Œuvres de critique

- EL ALAMI Abdellatif, *Métalangage et philologie extatique (Essai sur Abdelwahab Meddeb)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 339 pages.
- GHÉBALOU-HARAWI Yamilé, « langues intérieures / langues antérieures », pp. 54-63, in *Écritures maghrébines entre les langues, Celaan Review*, vol. 3, n° 3, Spring, 2005, 132 pages.
- REDOUANE Rabia, « écrivains maghrébins et langue française », pp. 21-43, in *Écritures maghrébines entre les langues, Celaan Review*, vol. 3, n° 3, Spring, 2005, 132 pages.

#### Thèses sur l'œuvre de Meddeb

- ALAOUI YOUSFI Khadidja, *L'islam en question dans la littérature maghrébine de langue française*, Doctorat Nouveau Régime, Toulouse 2, 1993.
- CHIKHI Beïda, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes maghrébins de langue française*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris 8, 1991.

- EL ALAMI Abdellatif, *Écriture et métalangage chez Abdelwahab Meddeb*, Thèse de doctorat d'état, Fès, 1997.
- EL ALAMI Abdellatif, *Écriture d'un espace et espace d'une écriture à travers "Harrouda" de T. Ben Jelloun et "Talismano" d'A. Meddeb*, Thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle, Aix-en-Provence, 1982.
- GARCIA-CASADO Margarita, *À la croisée des chemins : écriture et identité maghrébine. Etudes du rôle de l'intertextualité à travers l'écriture de Rachid Boudjedra et d'Abdelwahab Meddeb*, Ph.D, Ohio State University, 1995.
- GHÉBALOU Yamilé, *Écritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, Thèse de doctorat, Lyon 2, 2005.
- JEGHAM Najeh, *Écriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture dans l'oeuvre d'Abdelwahab Meddeb*, Thèse de doctorat (N.R), Paris 13, 1993.
- MEMMÈS Abdellah, *Signifiante et intertextualité (dans les textes romanesques de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun). Essai d'une approche poétique*, Thèse de doctorat d'Etat, Rabat, 1989.

### **Œuvres de critique consacrées à la Littérature francophone (Afrique-Caraïbe-Maghreb)**

- ALBERT Christiane (dir.), *Francophonie et identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du Sud », 1999, 338 pages.
- ARNAUD Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb Yacine*. t.2, Paris, L'Harmattan, 1982.
- BAETENS Jan, « "Les études culturelles", encore une exception française ? », pp. 39-47, in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003.
- BEKRI Tahar, *De la littérature tunisienne et maghrébine et autres textes*, Paris, L'Harmattan, 1999, 133 pages.
- BENCHEIKH Mustapha (éd.), *Désir d'identité, Désir de l'autre*, Faculté des Lettres de Mekhnès, 2002.
- BENIAMINO Michel, *La francophonie littéraire, essai pour une théorie*, Paris-Montréal (Québec), L'Harmattan, coll. « Espaces francophones », 1999, 462 pages.
- BEN JELLOUN Tahar, « Le silence chahuté », pp. 15-20, in MÉDIÈNE Benamar (dir.) *Pour Kateb*, Alger, ENAL, 1990.

- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, 136 pages.
- BESSIÈRE Jean et MOURA Jean-marc (dirs.), *Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 1999, 196 pages.
- BOKIBA André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998, 287 pages.
- BONN Charles, « Scénographie postcoloniale et "définition forte de l'espace d'énonciation" dans le roman maghrébin. », pp. 127-140, in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003.
- BONN Charles (dir.), *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines » 1996, 360 pages.
- BONN Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », pp. 203-223, in MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du Colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française, vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littéraire », 1985, 359 pages.
- BRETON André, « Un grand poète noir », préface à l'édition de 1947 de *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris Dakar, Présence Africaine.
- CAITUCOLI Claude, « L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », pp. 6-23, in *Glottopol*, n° 3, janvier 2003, document en ligne, [http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero\\_3.htm](http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_3.htm).
- CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles ; tracées antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyanne, 1635-1975*, Paris, Hatier, coll. « Brèves littérature », 1991, 225 pages.
- CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre, Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, Coll. « U Prisme », 1974, 287 pages.
- DÉJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Canada, coll. « Collection Littératures », 1973, 493 pages.
- DEJEUX Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984, 404 pages.
- DÉJEUX Jean, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993, 658 pages.

- DELTEIL Daniel, « Le récit de l'enfance antillais à l'ère du soupçon », pp. 57-71, in MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du Colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.) *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, coll. « UL3 – travaux et recherches », 2003, 291 pages.
- DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent, en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, coll. « L'identité plurielle », 1999, 269 pages.
- DOLLÉ Marie, *L'imaginaire des langes*, Paris, L'Harmattan, 2001, 190 pages.
- ELBAZ Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- GAFĀĪTI Hafid, *Kateb Yacine, un homme, une œuvre, un pays*, Alger, Voix Multiples-Laphonic, 1986.
- GAUVIN Lise, « La notion de surconscience linguistique et ses prolongements. », pp. 99-112, in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003.
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation, poétique III*, Paris Gallimard, coll. « NRF », 2005 (1<sup>ère</sup> éd. Gallimard, 1990), 239 pages.
- GLISSANT Edouard, *Traité du tout-monde, poétique IV*, Paris, coll. « Poétique, Gallimard », 1997, 261 pages.
- GONTARD Marc, *Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, 169 pages.
- GONTARD Marc, *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan (2<sup>ème</sup> éd.), coll. « Collection littéraire », 1985, 122 pages.
- GONTARD Marc, *Le moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993, 220 pages.
- GRASSIN Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », pp. 301-314, in ALBERT Christiane (dir.) *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Khartala, 1999.
- GRUTMAN Rainier, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », pp. 113-126, in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003.
- KHATIBI Abdelkebir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, 147 pages.

- KHELIFI Ghania, *Kateb Yacine, éclats et poèmes*, Mémoire de Diplôme de bibliothécaire (Institut de Bibliothéconomie et d'archivistes de l'Université d'Alger) Alger, ENAG 1990.
- KESTELOOT Lylian, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Khartala, coll. « Universités francophones », 2001, 386 pages
- KESTELOOT, Lilyan, in *Anthologie négro-africaine : panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du 20<sup>e</sup> siècle*, (Nouv. éd. revue et augmentée), Paris, Marabout, coll. « Marabout service », 1987, 478 pages
- KESTELOOT Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Presses de l'Université Libre de Bruxelles, 1965, 344 pages.
- LANASRI Ahmed, « La littérature maghrébine et le problème linguistique. Le cas algérien. », pp. 221-234, in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003.
- LAROUSSE Foued, « "Ecrire dans la langue de l'autre ?" Quelques réflexions sur la littérature francophone du Maghreb », pp. 181-189, in *Glottopol*, n° 3, janvier 2003, document en ligne, <[http://www.univ-roen.fr/dyalang/glottopol/numero\\_3.htm](http://www.univ-roen.fr/dyalang/glottopol/numero_3.htm)>.
- LEBRUN, Annie, *Pour Aimé Césaire*, Éditions Jean-Michel Place, 1994, 66 pages.
- MADLAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe » Hommes et sociétés, 1983, 194 pages.
- MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du Colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, 350 pages.
- MEDIÈNE Benamar (dir.), *Pour Kateb*, Alger, ENAL, 1990, 78 pages.
- MEMMÈS Abdellah, *Littérature maghrébine de langue française : signifiante et interculturalité*, Rabat, Okad, 1992.
- M'HENNI Mansour (dir.) *Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993, 145 pages.
- MOURA Jean-Marc, « Les études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones. » ?, pp. 50-61, in D'HULST Lieven et MOURA Jean-Marc (éds.), *Les études littéraires francophones : état des lieux, actes du colloque organisés par les Universités de Leuven, Kortrijk et de Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003.
- MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1998, 200 pages.

- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1999, 174 pages.
- MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2003, 222 pages.
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Négritude et poétique, une lecture de l'oeuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992, 158 pages.
- NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. le Maghreb*, Paris, Éditions Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996, 190 pages.
- RÉJOUIS Rose-Myriam, *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Condé Maryse*, Paris, Khartala, coll. « Lettres du sud », 2004, 129 pages.
- ROCHMANN Marie-Christine, « Une fiction : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », pp. 71-82, in MATHIEU Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, actes du Colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- SAÏD Tamba, *Kateb Yacine*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui; 266 », 1991, 217 pages.
- SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de *Orphée noir* par Jean-Paul Sartre, Presses universitaires de France, Collection (Quadrige ;66 ) 2001 (1<sup>ère</sup> éd. 1948), 227 pages.

### Œuvres de critique et de théorie générale

- ALBERTI Olympia, *Rilke Sans Domicile Fixe*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Maison d'écrivain », 2000, 175 pages.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, (1<sup>ère</sup> Paris Seuil, 1953), 179 pages.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ; 135 ; Essais », 1993, 105 pages.
- BENOIST Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994 (7<sup>e</sup> édition), 127 pages.
- DE COURCELLES Dominique, « Le Livre du Gentil et des trois Sages, parmi les autres œuvres de Raymond Lulle », préface, in *Le livre du Gentil et des trois Sages*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1992.
- DELEUZE Gilles, *Rhizome*, en collaboration avec GUATTARI (repris dans *Mille plateaux*), Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, 74 pages.

- DERRIDA Jacques, *L'écriture la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Littérature », 1967, 436 pages.
- DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, 135 pages.
- DERRIDA Jacques, *Sauf le nom*, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993, 115 pages.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 400 pages.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1982, 467 pages.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1983, 118 pages.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 pages.
- GONTARD Marc, *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1989, 327 pages.
- GUTMAN René Albert, *Dante et son temps*, Paris, A.-G. Nizet, 1977, 223 pages.
- JACOTTET Philippe, *Rilke par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1970, 192 pages.
- KHATIBI Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, 214 pages.
- KRISTEVA Julia, *Sēmeiotikē, recherche pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1969, 379 pages.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 199 pages.
- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin/VUEF, coll. « Cursus Série Lettres », 2003 (1ère édition, Librairie A.C., 1975), 192 pages.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Poétique », 1975, 357 pages.
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, 346 pages.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990, 424 pages.
- RISSET Jacqueline, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cb3s », 1982, 255 pages.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1948, 307 pages.
- SCARPETTA Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1981.

- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du discours par Victor Segalen*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Explorations », 1978, 91 pages.
- SIESS Jürgen, *Rilke, images de la ville, figures de l'artiste*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000, 200 pages.

### Œuvres sur l'islam et le soufisme

- ADDAS Claude, *Ibn 'Arabi ou la quête du soufre rouge*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines », 1989, 407 pages.
- ADDAS Claude, *Ibn Arabî et le voyage sans retour*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, extrait disponible en ligne, sur l'Url :  
<<http://www.archipress.org/batin/addas.htm>>
- BERQUE Jacques, *Le Coran, essai de traduction de l'arabe, annoté et suivi d'une étude exégétique*, Paris, Sindbad, coll. « Spiritualités vivantes », 1990, 842 pages.
- BERQUE Jacques in *Relire le Coran*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées », « La chaire de l'IMA », 1993, 136 pages.
- BERQUE Jacques et SUR Jean : *Les Arabes, l'islam et nous Suivi de Un homme matinal par SUR Jean*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits / Arte, coll. « Mille et une nuits », 1996, 59 pages.
- BURCKHARDT Titus, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*, Paris, Editions Devry, coll. « Bibliothèque de l'initié », 1996 (3<sup>ème</sup> ed., 1969, 1995), 184 pages.
- CHEBEL Malek, *Les symboles de l'islam*, Paris, Éditions Assouline, coll. « Collection Symboles des religions », 1999, 127 pages.
- CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystiques et civilisations*, Paris, Albin Michel, 1995, 500 pages.
- CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivage : Ibn 'Arabi, le Livre et la Loi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xxe siècle », 1992, 217 pages.
- CORBIN Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1976, 328 pages.
- CORBIN Henry, *L'archange empourpré*, Paris, Fayard, coll. « Documents spirituels », 1976, 549 pages.
- CORBIN Henry, *Suhrawardî d'Alep*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, coll. « Hermès », 2001, 82 pages.



- DEMAULES Mireille, « Vérité du songe », pp. 55-59, in *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, traduction de Gisèle Besson et Michel Brossard-Dandré, Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- DE VITRAY-MEYEROVITCH Eva, *Rûmi et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collections Microcosme - Maîtres spirituels », 1997, 190 pages.
- GUILLAUME Jean-Patrick, « le texte sous le texte : les sources du Livre de l'Échelle et le thème du mi'râj dans l'imaginaire islamique », pp. 39-53, in *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- HALLÂJ Hussayn Mansour, *Dîwan*, traduit de l'arabe et présenté par Louis Massignon, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sagesses », 1981 (1<sup>ère</sup> édition, © Louis Massignon, 1955), 158 pages.
- AL-HALLÂJ Hussein Mansour, *Poèmes mystiques*, calligraphie, traduction de l'arabe et présentation de Sami Ali, Paris, Sindbad, 1985 (édition originale), Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1988 (éditions au format de poche), 128 pages.
- HALLÂJ, *Le livre de la parole*, textes traduits de l'arabe par Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Paris, Editions du Rocher, coll. « Les grands textes spirituels - Tablettes de L'Hégire », 1996, 78 pages.
- HALLÂJ, *Le livre des Tawassines*, suite de *Le jardin du savoir*, trad. de l'arabe par Chawki Abdelamir et Philippe Delarbre, Paris, Edition du Rocher, coll. « Les grands textes spirituels Tablettes de l'Hégire », 1994, 114 pages.
- HEUNAT-DONAT Isabelle et POLO DE BEAULIEU Marie-Anne, « Histoire d'une traduction : Le Livre de l'Échelle de Mahomet », pp. 11-26, in *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- IBN 'ARABI Mohyddin, *L'alchimie du bonheur parfait*, traduit et présenté par Stéphane Ruspoli, Paris, Berg International Editeurs, coll. « L'Île verte », 1981, 149 pages.
- IBN 'ARABI, *L'arbre du monde*, introduction, traduction et notes par Maurice Gloton, Paris, Les Deux Océans, 1990, 230 pages.
- IBN 'ARABI, *Le dévoilement des effets du voyage*, titre original : *Kitâb al-isfâr 'an natâ'ij al asfâr*, texte arabe, établi, traduit et présenté par Denis Gril, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 1994, 94 pages.
- IBN 'ARABI MUHYI-D-DIN, *La sagesse des prophètes*, traduction et notes de Titus Burckhardt, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1995, 242 pages.
- IBN 'ARABI, *L'interprète des désirs ardents*, Tujumân al-Ashwâq, traduit de l'arabe, présenté et annoté par Maurice Gloton, avant-propos de Pierre Lory, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1996, 532 pages.
- IBN 'ARABI, *Les illuminations de la Mecques*, *Al-Futûhât al-Makkiya*, textes choisis et traduits de l'arabe sous la direction de Michel Chodkiewicz, Paris, Albin

- Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1997, (1<sup>ère</sup> édition, Rokhto Chapel, Houston et Sindbad, 1986), 353 pages.
- KHOURY Adel Théodor, HAGEMANN Ludwig, HEINE Peter et al., *Dictionnaire de l'Islam : histoire, idées, grandes figures*, traduction de Joseph Langton, Bruxelles, Brepols, coll. « Quadrige Dicospoche », 1995, 1028 pages.
- Le Livre de l'Échelle de Mahomet, Liber Scale Machometi*, préface de Roger Armaldez, traduction de Gisèle Besson et Michèle Brossard-Dandré, Paris, Librairie Générale de France, coll. « Le livre de poche, Lettres gothiques », 1991, 383 pages.
- LINGS Martin, *Qu'est-ce que le soufisme ( What is Sufism, 1975)*, traduit par Roger de Pasquier, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sagesses », 1977, 182 pages.
- MASSIGNON Louis, *La passion de Hallâj*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1975 (en 4 tomes).
- MORSY Magaly, *Les femmes du Prophète*, Paris, Mercure de France, 1987, 170 pages.
- OUDAIMAH Mahmoud et PFISTER Gérard, *Rabi'a, chant de la recluse*, postface de Louis Massignon, Paris, Arfuyen, coll. « Arfuyen; textes arabes Cahier », 1988, 47 pages.
- PALACIOS Miguel Asin, *L'eschatologie musulmane dans La divine comédie*, Paris, l'Arche, 2000.
- RÛMÎ Mawlânâ Djalâl-od-Dîn, *Odes mystiques, (Dîvân-e Shams-e Tabrîz)*, traduction du persan et notes par Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri, Paris, Klincksieck, col. « Collection Unesco d'œuvres représentatives Série persane », 1973, 326 pages.
- RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le livre du dedans (Fihi-ma-fihi)*, traduit du persan par Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Sindbad, coll. « Bibliothèque persane - Collection Unesco D'œuvres représentatives Série persane », 1976, 305 pages.
- RÛMÎ Djalâl-ud-Dîn, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, choisis par Ahmed Kûdsi Erguner et Pierre Maniez, Paris, Albin Michel, 1998.
- SCHIMMEL Annemarie, *L'islam au féminin, la femme dans la spiritualité musulmane*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1998, 219 pages.
- SOHRAVARI Shihâboddîn Yahya, *Le livre de la sagesse orientale*, commentaires de Qotbodîn Shîrâzî et Môlla Sadrâ Shîrâzî, traduction et notes par Henry Corbin, établies et introduites par Christian Jambet, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, (1<sup>ère</sup> éd. Verdier, 1986), 694 pages.
- SOURDEL Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l'islam*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 1010 pages.

- STETIÉ Salah, *Le Vin mystique* précédé de *Al-Khamariya* d'Ibn al-Farîd, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, coll. « Collection Hermès », 1998, 90 pages.
- SUHRAWADI, *L'archange empourpré*, traduit par Henri Corbin, traduction de *Al-Ghurbatu-l-Ghurbiyyah*, Paris, Fayard, coll. « Documents spirituels », 1976, 549 pages.
- WEILL Isabelle, « Le Livre de l'Échelle et l'Occident judéo-chrétien du XIII<sup>e</sup> siècle », pp. 27-38, in *Le livre de l'Échelle de Mahomet*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

### Autres œuvres théoriques

- BENEZET, Mathieu, COULANGE, Alain, *Considérations simples, simples considérations*, Paris, Edition du Rocher, coll. « Collection Manifeste », 1996, 140 pages.
- DARWICH Mahmoud, *La Palestine comme métaphore, entretiens*, traduit de l'arabe par Elias Sambar et de l'hébreu par Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997.
- DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, 181 pages.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990 (réédition), 188 pages.
- FUENTES Carlos, « Entretien avec Carlos Fuentes », in *Le magazine littéraire*, n° 416, janvier 2003.
- FUKUYAMA Francis « La fin de l'histoire ? », pp. 457-469, in *Commentaire*, vol. 12, n° 47, automne 1989.
- HUNTINGTON Samuel P., « Le choc des civilisations ? », pp. 238-252, *Commentaire*, vol. 18, n° 66, Paris, été 1994.
- HUNTINGTON Samuel P., *Le choc des civilisations*, traduit en français par Jean-Luc Fidel, Geneviève Joublain, Patrice Jorland et Jean-Jacques Pedussaud, Paris, Odile Jacob, 1997, 402 pages.
- Kateb Yacine, éclats de mémoire*, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy avec la collaboration de Mireille Djaider, Paris, Éditions IMEC, coll. « Empreintes », 1994, 78 pages.
- KHATIBI, Abdelkébir, HASSOUN, Jacques, *Le même livre*, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. Paraboles, 1985, 165 pages.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Par-dessus l'épaule*, Paris, Aubier, coll. « Écrit sur parole », 1998, 187 pages.

- HALLÉ Francis, « l'arbre cet inconnu », entretien avec Frédéric Joigot et Patrick Deval, pp. 22-23, in *Le Monde* 2, n° 101, du 21 au 27 janvier 2006.
- LESNES Corinne, *Le Monde*, 12 décembre 2001.
- MAALOUF Amine, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1999, 210 pages.
- Présence Senghor, 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président*, Paris, Unesco, coll. « Profils », 1997, 287 pages.
- Radioscopie de Jacques Chancel*, Jorge Luis Borges, © Radio France / Jacques Chancel, Monaco, Rocher, coll. « Littérature », 1999, diffusé sur France inter du 10 décembre au 15 décembre 1979, 140 pages.
- TOURAINÉ, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, 462 pages.
- VEDRINE Hubert, *Face à l'hyperpuissance*, Paris, Fayard, 2003, 381 pages.

### Ouvrages généraux

- BAUMGARTNER Emmanuèle et MENARD Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Usuels de poche », 1996, 848 pages.
- DUBOIS Jean, GIACOMA Mathée, GUSPIN Louis, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste, MELVIL Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique*, © Larousse-Bordas/HER 2001, (©Larousse, 1994 pour la 1ère édition.), 514 pages.
- DU CHAZAUD Henri Bertaud, *Dictionnaire de synonymes et contraires*, Paris, Dictionnaire Le Robert, coll. « Les Usuels », 1992, 768 pages.
- Le Petit Robert*, Dictionnaire Le Robert-VUEF, Paris, 2003.
- REY-DEBOVE Josette et REY Alain (sous la dir.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert – VUEF, 2003, 2949 pages.
- PICOCHÉ Jacqueline, *Nouveau dictionnaire étymologique du français*, Paris, Hachette- Tchou, coll. « Les Usuels », 1971, 829 pages.

# **TABLE DES MATIÈRES**

Remerciements _____	2
Dédicaces _____	3
Note liminaire _____	5

## **INTRODUCTION** \_\_\_\_\_ 6

Situation idéologique _____	7
Situation culturelle _____	12
La mondialisation et la littérature _____	15
Abdelwahab Meddeb _____	22

## **PREMIÈRE PARTIE :**

### **UNE AUTOBIOGRAPHIE HÉTÉROGÈNE** \_\_\_\_\_ 29

Abdelwahab Meddeb, la double généalogie ou la posture de l'hétérogène _____	31
L'autobiographie et le début de la littérature francophone _____	35
Le cas de la littérature négro-africaine _____	37
Les ancêtres de l'autobiographie (littérature francophone) au Maghreb _____	42
Une "autre" autobiographie dans la littérature francophone _____	46
L'autobiographie en œuvre dans les récits de Meddeb _____	50
Errance dans les pronoms personnels _____	50
<b>Le récit à la première personne « Je »</b> _____	50
Le « je(u) » de l'enfance _____	51
Le « je(u) » "métatextuel" _____	52
Le « je(u) » du dédoublement narrateur/auteur _____	56
Dialogue narrateur / narrataire _____	65
<b>Le « Tu », substitut du « Je »</b> _____	69
Le « Tu » du récit érotique _____	71
<b>Le « Vous » autobiographique</b> _____	72
Le nom comme indice autobiographique _____	74

Le prénom _____	74
Le nom propre _____	77
Errance dans les souvenirs d'enfance du narrateur _____	80
Le jardin de l'enfance comme indice autobiographique _____	80
Le jardin comme projection du paradis musulman _____	87
La symbolique de l'arbre en rapport avec l'autobiographie _____	90
La "dialectique" de l'arbre et de l'errance _____	92
Les arbres de l'enfance _____	92
Les arbres coraniques _____	92
<b>Le "lien" entre l'arbre et l'homme _____</b>	<b>99</b>
De l'arbre comme lien entre le haut et le bas _____	102
L'arbre et ses symboles dans les autres croyances _____	103
L'arbre dans le soufisme d'Ibn 'Arabi _____	104
L'arbre, "cousin" de l'homme _____	105
Lien organique entre l'arbre et l'homme _____	108
L'œuvre de Meddeb _____	115
Errance dans les genres _____	115
Textes théoriques _____	115
Traduction _____	115
Traduction de récits _____	116
Traduction de roman _____	116
Traduction de poèmes _____	118
Œuvre cinématographique _____	119
Œuvre radiophonique _____	120
Entretiens _____	122
Réception de l'œuvre de Meddeb _____	122
De l'opacité de l'écriture comme obstacle à la réception de l'oeuvre _____	126
Du danger de l'opacité de l'écriture _____	132
La place et le statut de l'œuvre de Meddeb _____	134
Etudes sur l'œuvre de Meddeb _____	135
Articles et interview _____	135
Thèses sur l'œuvre de Meddeb _____	136

Conclusion de la première partie \_\_\_\_\_ 138

**DEUXIÈME PARTIE :**

**L'ÉCRITURE DE L'ERRANCE** \_\_\_\_\_ 139

**Errance dans les romans** \_\_\_\_\_ 141

Errance dans la langue \_\_\_\_\_ 142

Du concept de la langue maternelle ? \_\_\_\_\_ 147

De l'instrumentalisation de la réception des œuvres francophones \_\_\_\_\_ 156

La langue de l'Autre comme instrument de libération \_\_\_\_\_ 159

Langue d'écriture / "langue du père" \_\_\_\_\_ 163

Du français comme vecteur d'initiation au soufisme \_\_\_\_\_ 165

La rupture généalogique par le français à travers le nom \_\_\_\_\_ 167

Récit de l'errance \_\_\_\_\_ 178

Les titres entre les langues \_\_\_\_\_ 181

Errance dans les langues \_\_\_\_\_ 187

Errance dans les mots \_\_\_\_\_ 204

L'érotique narrative ou l'errance entre la sexualité et le soufisme \_\_\_\_\_ 207

Le personnage féminin dans l'œuvre de Meddeb \_\_\_\_\_ 207

Aya, un personnage énigmatique, entre Nizâm et Béatrice \_\_\_\_\_ 208

Signification mystique du nom \_\_\_\_\_ 209

Errance entre jouissance et extase \_\_\_\_\_ 214

L'initiation sexuelle du personnage-narrateur \_\_\_\_\_ 215

Rapprochement entre le sexuel et le religieux (Eros – Dieu) \_\_\_\_\_ 216

Errance entre orgasme et extase \_\_\_\_\_ 220

La femme dans l'islam \_\_\_\_\_ 228

"Les femmes de" \_\_\_\_\_ 236

Les femmes du Prophètes \_\_\_\_\_ 238

Le soufisme et la femme \_\_\_\_\_ 246

Rabî'a al-'Adawiyya.(713-801), la femme parmi les hommes \_\_\_\_\_ 247

La femme dans la théosophie d'Ibn 'Arabi \_\_\_\_\_ 253

Nizâm, "l'ancêtre" de Béatrice \_\_\_\_\_ 254



Errance entre paradis artificiel et paradis spirituel _____	266
L'errance spirituelle _____	266
Le vin _____	266
Les poètes du vin _____	268
Le paradoxe du vin dans l'islam _____	273
Ivresse par le vin / enivrement spirituelle _____	276
Errance dans la Culture _____	281
Les poètes passeurs _____	288
Conclusion de la deuxième partie _____	294

### **TROISIÈME PARTIE :**

#### **DE L'ISLAM ET DU SOUFISME COMME VECTEURS DE L'ERRANCE \_\_\_\_\_ 294**

<b>L'errance dans l'islam _____</b>	<b>296</b>
Pourquoi l'errance dans l'islam ? _____	297
L'errance originelle _____	298
<b>Les prophètes errants _____</b>	<b>301</b>
Adam, l'errant originel _____	302
Abraham ou l'inauguration de l'errance terrestre _____	304
Joseph ou l'errance "romanesque" _____	306
Moïse : la figure prophétique de l'errance _____	307
Jésus : le prophète en perpétuelle errance _____	309
Mahomet : le prophète errant _____	311
L'errance et la révélation du Coran à Mahomet _____	311
L'errance-hégire ou la (re)naissance de l'islam _____	313
L'autre errance de Mahomet _____	314
Les deux voyages nocturnes _____	314
L'influence du voyage nocturne du prophète sur la littérature _____	316
Le destin occidental du <i>Livre de l'Échelle</i> _____	318
<i>Le Livre de l'Échelle et l'Église</i> _____	320
<i>Le livre de l'Échelle et les hommes de lettres occidentaux</i> _____	321

L'autre voyage nocturne dans l'islam : La Nuit du Destin	326
La Nuit du Destin et l'influence sur la littérature	327
Les deux nuits de voyages verticaux	329
L'islam, la religion de l'exil et du voyage	331
Errance dans les sources	333
Héritage judéo-chrétien	333
La première hégire ou l'hospitalité chrétienne	337
Héritage du panthéon paganiste	339
<b>L'errance et le soufisme</b>	<b>346</b>
La tradition mystique soufie	346
Les soufis : des mystiques errants	349
Le Soufisme et la philosophie	352
La Maison de la sagesse ou l'importance de la traduction	352
Importance de l'imagination dans le soufisme	355
De "l'analphabétisme" de Mahomet	357
Le soufisme et Platon	362
Soufisme et poésie	365
<b>Les Soufis errants</b>	<b>365</b>
Bistami, le précurseur de la transgression	366
Hallâj (858 – 922), "l'amoureux extatique"	370
L'errance d'Hallâj	370
La poésie extatique	372
Le procès de la mort	377
Suhrawardi (1153-55 – 1191), "le chantre de l'intertextualité"	380
La poétique intertextuelle / interculturelle	380
L'accusation et la mise à mort	384
L'influence de Suhrawardi sur Meddeb	385
Rûmî (1207-1273), "le maître-artiste"	388
L'errance de Jalâl-od-Dîn	388
La rencontre déterminante avec le derviche errant Shams de Tabrîz	390
L'institution de l'oratorio spirituel ou l'art intégré dans le rite	393
L'héritage "artistique" de Rûmî	395

Rûmî, le génie poétique _____	397
Rûmî, patrimoine spirituel _____	399
Ibn 'Arabi (1165-1240), "L'apôtre" de l'interreligieux _____	402
L'errance d'Ibn 'Arabi _____	402
La doctrine ibnarabienne _____	403
L'émir Abdelkader, l'héritier de la théosophie akbarienne _____	407
L'œuvre du Maître _____	409
Les controverses autour d'Ibn 'Arabi et de son oeuvre _____	409
L'héritage hétérogène d'Ibn 'Arabi _____	410
Pourquoi lire Ibn 'Arabi aujourd'hui ? _____	412
Conclusion de la troisième partie _____	422
<b>EN GUISE DE CONCLUSION</b> _____	425
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> _____	432
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> _____	452

## RÉSUMÉ

Cette recherche propose une analyse du rapport interculturel entre l'islam et l'Occident à travers la thématique de l'errance dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb.

Nous voulons montrer la corrélation entre l'errance et l'interculturalité, en nous appuyant sur trois axes dégagés dans l'œuvre de Meddeb : l'autobiographie, l'écriture et l'islam et le soufisme.

L'interculturalité est portée par le personnage même de l'auteur, à travers la double généalogie, arabo-musulmane et occidentale, et dont les deux pôles sont Ibn 'Arabi et Dante, ce qui nous conduit à examiner l'inscription autobiographique dans l'œuvre de Meddeb sous le prisme de l'errance. Cette analyse nous a permis de relever l'hétérogénéité de cette autobiographie. En exhibant les multiples composantes de la personnalité du personnage de son œuvre, Meddeb veut souligner que l'identité est composite et non monolithique, qu'elle n'est point figée, mais en devenir.

La généalogie cosmopolite du personnage entraîne une écriture fondée sur l'errance. Il convient de voir, comment le récit circule entre plusieurs références ; linguistiques, culturelles et religieuses. Mû par sa double généalogie, le narrateur circule entre ses différentes appartenances, ses différentes références pour y puiser la matière et le matériau de son écriture. Cette porosité identitaire du personnage nous permet par exemple, d'analyser l'évocation du vin à l'aune de la mystique soufie.

Enfin, nous proposons, à partir de l'œuvre de Meddeb, une lecture de l'islam et du soufisme en rapport avec l'errance. A travers des exemples précis tirés de l'œuvre de Meddeb et des textes coranique et soufis nous avons observé que la religion mahométane et sa mystique sont nourries dès leurs racines par la sève de l'errance, de la cosmogonie aux pratiques rituelles, tout converge vers l'errance. Étant bâtis donc dans et autour de l'errance, l'islam et le soufisme, sont prédisposés à l'épreuve de l'interculturel.

**MOTS CLÉS** : identité, interculturalité, islam, littérature francophone, mondialisation, soufisme.

---

**TITLE** : Wandering in Meddeb's works at the crossing of Islam, sufism and western culture. ; Reading of the interculture that could be.

## ABSTRACT

This paper will examine the intercultural link between Islam and the West through the notion of wandering in Abdelwahab Meddeb's work. The correlation between "errance" and interculturality will be explored under three perspectives taken from Meddeb's work: autobiography, writing and *tasawwuf*.

The very author personifies interculturality with his dual-genealogy, Arab-Muslim and Western. His two centers are Ibn 'Arabi and Dante, hence the interest of the autobiographic inscription and the notion of "errance" in his work. This perspective reveals the heterogeneity of this autobiography. Meddeb exhibits the multiple components of his character's personality and thereby underlines how the essence of identity evokes mixed origins. Identity is not qualified as monolithic but rather as becoming and moving.

The character's cosmopolite genealogy leads to the inscription of "errance" in the writing process. How does the narrative evolve through linguistic, cultural and religious references? Driven by his dual-genealogy, the narrator draws his writing material from his different senses of belonging and references. For instance, the character's porous identity enables us to analyze the evocation of wine at the standpoint of mystic Sufism.

A reading of Islam and Sufism will finally be offered in relation with "errance". Precise examples taken from Meddeb's work as well as texts from Sufism and the Koran demonstrate how "errance" fills the Mahometan religion. From cosmogony to concrete rituals, all seems to converge towards "errance". Therefore built within and around "errance", Islam and Sufism seem particularly adapted to the trial of interculturality.

**KEYWORDS**: cross-cultures, Islam, identity, francophone literature, globalisation, sufism.