

UNIVERSITE PARIS-NORD  
Faculté des Lettres

ECRITURE DE L'IN-DEFINI, IN-DEFINI DE L'ECRITURE  
Lectures de *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb

par Najeh JEGHAM

Thèse de Doctorat N. R.  
sous la direction de M. Charles BONN

Mai 1993

UNIVERSITE PARIS-NORD  
Faculté des Lettres

ECRITURE DE L'IN-DEFINI, IN-DEFINI DE L'ECRITURE  
Lectures de *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb

par Najeh JEGHAM

Thèse de Doctorat N. R.  
sous la direction de M. Charles BONN

Mai 1993

En couverture, calligraphie originale d'Abdallah AKAR :

*"Tu es le serviteur, l'adoré et le temple"*  
Mahmoud Darwich



# Table des matières

(Table établie automatiquement par la banque de données Limag en fonction de la nouvelle pagination.  
La table originale de l'auteur se trouve à la fin)

|   |            |
|---|------------|
| TABLE DES MATIÈRES .....  | 6          |
| <b>INTRODUCTION.....</b>  | <b>6</b>   |
| <b>PREMIERE PARTIE : ÉCRITURE DU CORPS/CORPS DE L'ÉCRITURE.....</b> | <b>6</b>   |
| 1- LE CORPS : DE LA TRANSE A LA TRANSCENDANCE : .....               | 9          |
| 2- L'IMAGE QUI HANTE/L'IMAGE QUI REPOSE : .....                     | 15         |
| 3. LA DÉRIVE DU DÉsir : .....                                       | 27         |
| 4. "ET MA TÊTE S'ÉRIge MAÎTRESSE" : .....                           | 38         |
| 5. BÉANCE DU CORPS / BÉANCE DE L'ÉCRITURE : .....                   | 52         |
| <b>II<sup>E</sup> PARTIE : L'ECRITURE-DEAMBULATION : .....</b>      | <b>165</b> |
| I.INSCRIPTIONS : .....  | 165        |
| II. ENCHAÎNEMENTS : .....   | 165        |
| III- DISLOCATIONS : .....   | 165        |
| <b>TROISIEME PARTIE : ESTHETIQUE ET ECRITURES .....</b>             | <b>165</b> |
| I. LA REPRESENTATION : .....  | 173        |
| II. L'ÊTRE ET L'AUTRE : .....                                       | 242        |
| III. GLORIA : .....   | 293        |
| <b>CONCLUSION .....</b>   | <b>365</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>   | <b>374</b> |
| <b>TABLE DES MATIERES.....</b>                                      | <b>374</b> |



# *INTRODUCTION*

"A vous d'entendre cet écrit comme une musique hâtive, furtive, qui épouse le halètement du siècle, nourri par ses propres inventions comme par des fragments de traditions expatriées."

A. Meddeb, *Phantasia*, p. 164.

## Du titre :

*Phantasia* : une lecture rapide de ce deuxième titre d'Abdelwahab Meddeb risque de ne retenir que le mot français, dérivé de l'arabe moderne, *fantasia* : démonstration équestre de cavaliers arabes ; ainsi se trouverait occultée la différence orthographique par la correspondance phonétique.

Nous voilà d'emblée au point nodal de l'écriture de Meddeb : un mot s'écrit d'une manière particulière et renaît autre dans sa lecture, selon la multiplicité de ses lecteurs. Le même est différent en sa manière de viser l'autre en lui. Dès lors s'abolissent les frontières, celles des langues, d'abord, qui séparent et empêchent l'ouverture à l'autre ; car "ce n'est pas la race qui discrimine, mais la langue"<sup>1</sup>. Et *Phantasia* peut se lire -se lit- dans beaucoup de langues : en grec -*fantasia*-, spectacle frappant l'imagination ; en latin -*phantasia* -, idée, notion et "fantôme, apparition, phase de la lune" ; en allemand -*phantasie*-, imagination, fantaisie, rêverie ; en italien -*fantasia* -, imagination, fantaisie, caprice, bizarrerie. Ceci ne suffit-il pas à montrer comment se croisent les langues dans ce titre d'un roman en français ? Dès son titre, le roman de Meddeb installe ainsi la traversée des langues, entreprise de dépassement et de conjonction de différences. Et les différences linguistiques ne s'estompent-elles pas lorsqu'on constate que ces langues définissent le même terme presque de la même manière ? En effet, toutes les langues que nous avons consultées définissent *Phantasia* à l'aide, en général, des mêmes termes : fantaisie, imagination ; or, selon *Le Petit Robert*, fantaisie désigne la chose originale et peu utile, le goût passager qui ne correspond pas à un besoin véritable, mais aussi l'oeuvre d'imagination dans laquelle la création artistique n'est généralement pas soumise à des règles formelles, et même l'imagination créatrice, les facultés de créer librement, sans contrainte ; tandis que imagination désigne la chose imaginaire, extravagante et mensongère, mais ce terme désigne aussi la faculté que possède l'esprit de se représenter, d'évoquer, de former ou de combiner, d'une manière nouvelle, des images ; elle est une création, une inspiration artistique ou littéraire.

Nous avons, certes, consulté plusieurs langues qui inscrivent parmi leurs signifiants le titre de Meddeb. Mais, une lecture doit être ici convoquée, une langue qui affirme déjà sa présence dès la couverture en fixant le nom de l'auteur, comme celui de la collection à laquelle appartient le livre. Aussi, faute d'avoir trouvé mention de *phantasia* dans plusieurs

---

<sup>1</sup>. Abdelwahab Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 43.

dictionnaires arabes modernes, faut-il consulter "La Bibliothèque arabe". Meddeb lui-même a précisé, à plusieurs reprises<sup>2</sup>, que son titre figure dans la diachronie linguistique arabe, emprunté du grec par le philosophe du neuvième siècle, al-Kindî (latinisé en Alkindus). Dans son *Epître sur les limites des choses*, al-Kindî définit le terme *phantasia* : "L'illusion [tawahhum], c'est la *phantasia*, force psychique qui perçoit les images sensibles en l'absence de leur matière ; et on dit *phantasia*, c'est l'imagination [takhayyul], la présence des images des choses sensibles en l'absence de leur matière<sup>3</sup>". Dans un autre texte, Al-Kindî précise davantage son emprunt du terme grec : "[Le sommeil, défini comme abandon de l'être vivant et stable de l'usage des sens,] manifeste ce qu'est le rêve, car on sait qu'il relève d'une âme forte qui comporte une force qu'on appelle représentation [al-musawwira], je veux dire la force qui nous procure les images personnelles, sans matière, c'est-à-dire en l'absence de leurs véhicules de nos sens ; c'est cette force que les anciens parmi les sages grecs appellent *phantasia*. La différence entre le sens et la force représentative est que le sens nous procure les images sensibles véhiculées dans leur matière, tandis que cette force nous les procure abstraites, sans matière et avec leurs caractéristiques et toutes leurs qualités et leurs quantités./ Et cette force agit dans l'état de sommeil et d'éveil ; mais son action est plus manifeste et plus forte dans le sommeil que dans l'éveil<sup>4</sup>".

Nous avons longuement cité l'ancien philosophe arabe. Cela s'explique par son importance dans l'approche de *Phantasia*. En effet, au-delà de son aspect théorique, explicatif et didactique, la pensée d'Al-Kindî comporte les éléments que déploie le roman de Meddeb : investissement des sens dans la participation à l'espace en présence, attention soutenue dans la découverte de ce qui s'offre à la vue, au goût, au toucher, à l'ouïe, à l'odorat, au corps, en somme, qui se meut dans une mise en perspective de sa constitution totale ; et la saisie des choses se réalise aussi selon d'autres modalités : dans la transfiguration, dans la captation de ce qui échappe aux sens, par le rêve et l'éveil à ce qui se réserve. Comme si les cinq sens étaient mus par une volonté de fonder un sixième, destiné à saisir un au-delà dont la présence semble transparaître à travers ce qui grouille dans l'espace du monde, et de l'écriture. La définition de l'imagination que propose Al-Kindî souligne en effet cette force capable de maintenir l'éveil du sujet aux choses, de réaliser

---

2. Voir "Paris n'est pas la France", entretien avec Kh. Raïs paru dans *L'Opinion*, Rabat, 30/01/1987 : "Il s'agit de l'imagination, de la fantaisie, telle que l'a transcrite Kindî en lettres arabes et telle qu'il l'a définie : *C'est l'imagination, c'est la représentation, c'est la présence de la chose en l'absence de sa matière*". Voir aussi "La femme inspiratrice", entretien avec J. Hafsia, Tunis, *La Presse*, 20/11/1986.

3. *Risâla fî hudûd al-'achyâ*, dans M. Abderrahmân Marhaba, *Al-Kindî*, éd. Oueidat, Beyrouth-Paris, 1975, p. 146 (en arabe).

4. *Epître sur la nature du sommeil et de la vision*, éd. dans *Al-Kindî*, oeu. cit., p. 192.

la présence radicale, la saisie totale du multiple qui se présente à l'horizon du monde. L'imagination instaure la relation permanente avec les choses ; elle est en action continûment. elle rassemble tous les états du sujet ; c'est pourquoi, Al-Kindî affirme sa supériorité : ce qui est saisi par les sens n'est que les sens eux-mêmes, dit-il, tandis que l'imagination est le pouvoir de capter les choses en leurs propres images, en leur vérité, en leur autonomie.

Ainsi, peut-on affirmer que *Phantasia* est une oeuvre d'imagination, non pas comme fantaisie, entreprise ludique et gratuite ; mais imagination comme capacité résidant dans le sujet et pouvant permettre sa maîtrise de la vérité du monde tel qu'en lui-même. La conscience de l'imagination est donc une conscience de soi, d'une force capable de dépasser les apparences que perçoivent les sens. L'imagination est la marque d'une activité intellectuelle intense, laquelle plonge l'être dans le sommeil ; il s'abandonne à la faculté de représentation, laquelle est alors plus puissante, procurant la connaissance intelligible, abstraite, épurée, sans intermédiaire, parfaite en sa saisie de la vérité des choses, libérée de l'effet des sens. C'est ainsi qu'Al-Kindî, tout en affirmant qu'elle réside en chaque sujet, dit que cette force imaginative se manifeste davantage chez l'élite, chez ceux dont l'ingéniosité éveille à l'au-delà des sens<sup>5</sup>.

C'est entre les langues que se situe le titre de Meddeb ; non pas dans la séparation qui les fige dans leurs particularismes, mais il convoque leur multiplicité dans la saisie du même. Les signifiants se superposent pour fonder le projet : quête du sujet : quête de ce qui s'offre à la saisie immédiate, mobilisation de la totalité de soi vers la maîtrise de ce qui se présente sur le chemin du monde ; quête de soi-même aussi de la part du sujet éveillé à sa pluralité esthétique. Comment saisir cette force qui agit en l'être ? Qu'est-ce qui élève à sa présence ? Comment l'inscrire dans l'expérience de l'être au monde ? Quel apport peut-elle avoir dans l'entreprise d'écriture ? Telles questions s'énoncent motivées rien que par le titre ; écrit en sa particularité orthographique, celui-ci creuse sa béance de signifiant, multiple en sa singularité, mouvant en sa convocation d'une diversité de langues. L'imagination est déjà à l'oeuvre dès le titre. Le mot appelle ses doubles et installe l'entreprise dans la méfiance à l'égard de l'apparence. La mobilité est requise à l'entrée du texte. Elle impose le va-et-vient nécessaire entre les signifiants, absents et présents, mouvement qui est d'abord celui de l'écriture elle-même en son rapport avec l'imagination. C'est l'ordre du multiple qu'instaure le titre, imagination à mobiliser et à inscrire dans l'espace qui s'ouvre de l'écriture.

---

<sup>5</sup>. Oeuv. cit., p. 193.

Dans un article consacré à Ibn Arabi et Dante, Meddeb évoque la conception de l'imagination chez le grand maître soufi, conception qui distingue "l'imagination conjointe (*Khayâl muttasil*), associée au sujet, lieu où se formule sa combinatoire propre, agissant à partir du stock d'images qu'il a acquis par l'expérience ; et l'imagination séparée (*Khayâl munfasil*), celle qui met le sujet en relation avec le monde imaginal, monde phénoménal, objectif, qui représente l'autre scène, indéchiffrable en ses mécanismes, mais capable d'octroyer la vision<sup>6</sup>". Meddeb voit en cette conception akbarienne "un étrange écho" à l'*alta fantasia* que motive l'écriture de *La Divine comédie* de Dante, haute imagination qui ouvre à la vision indicible. La théorie de l'imagination se précise davantage ici ; reprise par les successeurs d'Al-Kindî, elle se déploie en son inscription dans l'horizon du sujet où elle dit sa "double articulation" : présence au monde et présence à soi, double expérience qui engage dans la saisie totale, en dedans et en dehors, de l'être au monde et de l'être à soi.

Telles sont les limites extrêmes qu'ouvre *Phantasia*, dès son titre. Et telle s'annonce l'écriture comme expérience, "expérience extrême, engageant le corps jusqu'à sa consommation, dans ce dépassement de soi qui s'obtient dans l'apprentissage de la mort, *mourez avant de mourir*, dit le hadîth<sup>7</sup>".

### **Du genre :**

De quel genre relève le texte ? La question se pose à la critique rivée à classer, à distinguer, à séparer, à hiérarchiser... Mais allons-nous ici entreprendre la critique de *Phantasia* ? Sommes-nous appelés à l'inscrire dans une ensemble de textes délimité par le genre ? Allons-nous soumettre le texte à une méthode précise, adopter la distance que requiert la pratique traversant les textes pour vérifier leurs présupposés théoriques ? Notre première lecture du titre est là pour donner des éléments de réponse à ces questions. L'imagination s'affirme par son autonomie et sa vérité d'affranchissement de l'être des limites. Elle situe dans le lieu où se résout la séparation de l'absence et de la présence au monde. L'écriture qui porte ce projet peut-elle s'embarrasser de lois particulières du genre ?

Certes, la fixation d'un genre est appelée par des contraintes d'édition et de diffusion ; elle propose un repère de lecture qui opère par assimilation à

---

<sup>6</sup>. A. Meddeb, "Le palimpseste du bilingue. Ibn Arabi et Dante", dans *Du Bilinguisme*, éd. Denoël, 1985, p. 133.

<sup>7</sup>. A. Meddeb, art. cit., p. 135.

un corpus d'oeuvres antérieures. Mais, l'oeuvre n'appelle-t-elle pas elle-même d'autres oeuvres entre lesquelles elle s'inscrit ? N'est-elle pas condamnée à se positionner par rapport à la littérature préétablie ? Nous avons vu comment le titre convoque les langues diverses, flirtant avec leur multiplicité en les conjoignant dans l'expression de la même faculté d'imagination. Cette ambiguïté qu'installe le titre est à lire également dans la désignation du genre : *Phantasia* est un roman, affirme la première couverture. Cependant, cette assertion est subvertie par le prière d'insérer : nous sommes face à "un nouveau genre où, à la description qui fonde le roman, s'allient les visions de la poésie et la lucidité de l'essai, à la faveur d'une technique qui approche du collage". L'indécision déconcerte ; le livre se refuse à la catégorisation ; il exhibe sa singularité ; il dit sa traversée des catégories.

L'ambiguïté installée par la perturbation des frontières des genres marque en fait l'ambivalence essentielle de l'écriture. Meddeb n'écrit pas seulement un roman, mais "un roman qui juxtapose aux paysages du dehors les visions du dedans"<sup>8</sup> ; "Vous mélangez les techniques. Vous déchirez vos propres esquisses et procédez à leur collage avec des miettes polyglottes [...]. Vous faites croiser les genres"<sup>9</sup> ; et le texte s'apparente à la musique ! C'est que la question des genres conduit à celle des arts : l'approche se résout dans l'élargissement renouvelé. La tentative (tentation) de cerner le texte dans les limites d'un genre se confronte à la traversée plus générale des limites des arts. A revenir au titre, cette traversée s'annonce, déjà, dans la mesure où la fantaisie, en musique comme en peinture, souligne la liberté de l'artiste de composer son oeuvre selon son propre caprice. Ainsi s'affirme encore l'importance du sujet -le sujet écrivain comme le sujet de l'écriture- en sa double articulation : celle qui indique les plis de son dedans, et celle qui manifeste sa sortie dans le dehors.

S'il fallait absolument caractériser un "genre" à notre texte, nous ne trouvons pas mieux que les recherches de Julia Kristéva sur l'écriture ménippéenne<sup>10</sup>. Entreprise de libération du langage, la ménippée réunit des éléments fantastiques et des états d'âme qui dérivent sur les bords de la folie, du dédoublement de soi, des rêves et de la mort. La ménippée peut ainsi se révéler être le signe de l'éclatement du sujet qui gère son expérience installée sous le signe de l'imagination. J. Kristéva souligne, à la suite de M. Bakhtine, que ces éléments qui composent l'écriture ménippéenne ont une valeur non pas thématique mais structurale. C'est donc en leur écriture, en leur distribution dans le mouvement particulier du texte, qu'il faudra considérer

---

8. *Phantasia*, p. 139.

9. *Phantasia*, p. 164.

10. J. Kristéva, *Shmeiwlich Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, coll. "Tel Quel", 1969, p. 165.

ces éléments constitutifs de *Phantasia* : voyages dans les cieux, rêves qui se confondent au réel, confrontations avec le double, douleurs et jouissances, visions extrêmes... Cette matière ménippéenne éclaire le refus de l'univoque que nous avons relevé dans l'étude du titre. C'est l'expérience multiple d'un sujet hétérogène qui se propose à la lecture, expérience irréductible, libre dans la fondation de ses propres lois.

L'ambivalence de l'écriture meddebienne est elle-même une caractéristique de la ménippée ; elle "consiste dans la communication entre deux espaces, [...] celui de la représentation **par** le langage et celui de l'expérience **dans** le langage<sup>11</sup>". Représentation **par** le langage : c'est l'écriture comme pluralité de signifiants distribués dans une entreprise de parole, de dire signifiant appelant la lecture comme activité d'interprétation. Expérience **dans** le langage : instrument et lieu, le langage est lui-même ambivalent, permettant l'écriture et la confrontant à sa propre insaisissabilité. Mais, l'ambivalence essentielle dont témoigne Kristéva concerne précisément le va-et-vient entre représentation et expérience, entre celle-ci et sa maîtrise, entre le dire mouvant et sa fixation.

Ici se révèle l'indéfini de l'écriture, sa manière d'échapper aux catégorisations extérieures. Indéfinie, elle s'installe d'emblée dans l'interrogation de sa propre fondation : ambivalence irréductible de l'oeuvre en genèse, de l'ébranlement en désordre signifiant. *In-définie*, elle dit son autonomie, sa vérité particulière, vérité de la recherche, de l'incessant mouvement de saisie d'un noyau qui la meut, noyau invisible et, cependant, si fortement présent. Entre indéfini et *in-défini*, se révèle la multiplication du signifiant, multiplication qui procure le sens autre, toujours renouvelé. Dans l'épaisseur du mot, la faille est à *voir*, pour que se manifeste la béance. L'ambivalence du texte est d'abord celle du langage qui fonde le sujet comme signifiant ; elle est aussi celle du signifiant, sujet mobilisant sa parole vers la saisie de la vérité de la chaîne signifiante, de la loi fuyante qui préserve le signifié. Entre le langage en présence et l'investissement de l'expérience du sujet, s'établit l'entreprise d'écriture appelée à occuper le lieu de la béance, béance "comme ouverture vers tout désir<sup>12</sup>".

Dès lors, s'annonce la pluralité irréductible du texte, de l'écriture qui impose son exigence dans la convocation du multiple, dans la transgression de l'unique, dans la traversée infinie et générale. La traversée des genres se manifeste dans le tissage des figures et des modalités : la part romanesque

---

<sup>11</sup> J. Kristéva, *oeuv. cit.*, p. 168.

<sup>12</sup> J. Kristéva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 45.

est dans la succession des péripéties lors de la marche dans l'espace de maintenant, dans la fiction amoureuse que mobilise l'énigmatique Aya ; l'écriture s'élabore aussi essai, intelligence de la décadence, des religions, des théories de la représentation ; et la poésie est à saisir dans la dense ondulation des formes, dans le retour cadencé des figures, dans la traduction d'Abu Nuwas... La traversée continue parmi les langues, anciennes et modernes, à travers les arts, tous mis en perspective en leur manière de servir *Phantasia*, l'imagination et son écriture.

Telle est l'ampleur du texte meddebien, investissement pluriel qui n'est pas fantaisie mais expérience singulière du sujet béant ; le personnage aussi s'installe dans la traversée infinie : il marche et s'arrête, se perd et se retrouve, meurt et renaît autre, double, multiple, errant dans l'espace signifiant de l'exil : exil de l'être partout et toujours étranger, se mouvant entre la douleur de la séparation et la jouissance de la lumineuse rencontre ; exil des lettres, des langues, des arts, des espaces multiples qu'il visite dans une perspective de renouvellement de l'itinéraire. Voilà la tension qui fonde *Phantasia*, tension qui pourrait dire son "genre", tension entre l'un et le multiple, mouvement entre halètement et épanouissement comparable à l'ondulation de l'arabesque : alternance de plein et de délié qui ébauche une forme pour la résoudre dans le commencement d'une autre. Telle est la vérité de l'oeuvre, "calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur<sup>13</sup>", de l'oeuvre qui "n'est oeuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot *être*<sup>14</sup>".

### Lectures :

Il va sans dire que rendre compte de la richesse de *Phantasia* n'est pas chose aisée. Son étourdissante et irréductible pluralité a de quoi rebuter quiconque l'approche. Que dire d'une oeuvre se déployant dans l'affirmation de son renouvellement perpétuel ? Comment discriminer dans le magma en gestation permanente ? Armé de quels outils faut-il aborder l'espace multiple de l'écriture ?

Nombreuses sont les études qui ont porté sur ce second "roman" de Meddeb. Il est significatif que les premières, et les plus pertinentes, critiques de *Phantasia* sont dues à des écrivains. Au-delà de leur rapidité, obligée par

---

<sup>13</sup>. Mallarmé, "Tombeau d'Edgar Poe".

<sup>14</sup>. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1969, p. 113.

les contraintes de l'édition journalistique, elles ont su rendre compte de la pluralité du texte et de la traversée qu'il opère entre les espaces et les figures.

Tahar Ben Jelloun, Leïla Sebbar et Ridha Kéfi ont abordé le texte soutenus par leurs expériences d'écriture. Ils ont tous les trois noté la diversité et la transgression des frontières des genres. Ben Jelloun parle d'un "livre total" où "les questions fondamentales qui se posent à un intellectuel arabe sont tissées dans la poésie, la philosophie et la fiction<sup>15</sup>" ; L. Sebbar dit qu'il s'agit "davantage d'un poème en prose que d'un roman<sup>16</sup>" ; et R. Kéfi, quant à lui, parle d'une "écriture plurielle", "à mi-chemin entre le roman, l'essai, le récit autobiographique et le traité d'initiation<sup>17</sup>". Ils ont tous les trois relevé des éléments essentiels du livre et montré leur participation à l'unité générale qui est celle de l'itinéraire du narrateur enraciné dans une tradition et ouvert sur l'urgence de la modernité, un narrateur dans la quête, en exil, étranger. Cependant, l'article de L. Sebbar est d'un intérêt peut-être plus grand, dans la mesure où il suggère la manière dont il conviendrait de lire l'oeuvre : "Le lecteur, emporté dans la Phantasia, s'étonne [...] et jubile, s'il sait mettre ses pas dans les pas de celui qui trace une route mentale, à sa fantaisie, entre Orient et Occident".

Une autre critique journalistique est proposée par Philippe Gardenal. L'article porte sur les deux romans de Meddeb, *Talismano* et *Phantasia*, et souligne que dès les titres se manifeste "l'ébauche d'un langage de passage<sup>18</sup>". Dans *Phantasia*, la quête d'Aya porte l'élan du personnage, lequel est plutôt un "vecteur" ; la langue, en son épanouissement dans "une clarté classique", participe à l'originalité du livre qui réside dans "l'alliance réussie entre l'intrigue romanesque et l'expression d'une pensée". Et Ph. Gardenal ne manque pas de remarquer la présence de la trace islamique qui traverse le texte et "l'informe de l'altérité de ses expériences". Cet article est d'un grand intérêt, en sa manière de viser la diversité du livre et de souligner en même temps son unité spécifique.

Très variables sont les critiques universitaires de *Phantasia*. Les unes se sont appliqués à montrer l'unité du texte au-delà de son hétérogénéité ; d'autres se sont perdues dans des considérations générales, dépassées par le flux déconcertant de l'écriture ; d'autres enfin l'ont jugé rapidement, sinon ignoré.

---

<sup>15</sup>. Tahar Ben Jelloun, "Entre l'islam et l'Occident", *Le Monde*, Paris, 12/09/1986.

<sup>16</sup>. Leïla Sebbar, "L'exil des lettres", *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 234, oct. 1986, p. 68.

<sup>17</sup>. Ridha Kéfi, "Exilé parmi les exilés", *Le Temps*, Tunis, 09/09/1986 ; article suivi de deux extraits de *Phantasia* (pp. 115-117 et 208-211). Voir aussi la première partie de cet article, "Le roman de l'exil", *Le Temps*, 02/09/1986.

<sup>18</sup>. Philippe Gardenal, "La prose du Transméditerranéen", *Libération*, Paris, 12/01/1987.

Dans deux articles publiés en France et au Maroc<sup>19</sup>, Anne Roche est partie de la frustration du lecteur à l'approche de cette écriture qui bouscule les frontières (des lieux, des genres, des personnages...). Elle note l'entreprise de "lissage de l'énonciation" qui, paradoxalement, fait l'unité du texte. Le va-et-vient dialogique entre l'univers interne de l'écriture et la multiplicité des arts, des langues et des cultures qui s'y inscrivent en fait un espace "*u-topique*". Entreprise imaginaire, l'écriture est non-lieu de l'hétérogène, du brouillage constant des limites du *topos* (lieu/genre) ; c'est là qu'A. Roche installe la visée plurielle du texte : errances complexes qui déterritorialisent et déstabilisent dans l'expression d'un "projet politique", celui de "rendre l'islam intérieur à l'Europe". Cette étude se distingue par sa manière de considérer un maximum d'éléments saisis en leur participation à la cohérence de l'ensemble, ainsi qu'à la formulation d'une pensée paradoxale qui installe comme unique ressource, pour le narrateur, la position sur "le fil de l'impossible". Cependant, la pertinence de cette approche reste limitée au champ occidental : A. Roche semble ignorer la part islamique qui soutient le livre ; et sa lecture du titre ne va pas plus loin que la langue allemande : *Phantasia* est, ainsi, *phantasie* et *wanderung* ; certes, mais elle est surtout voix, arabes et "coranique", et voie, horizontale promenade et envol céleste.

La même critique peut être faite au travail de Bernard Nardini<sup>20</sup> : même si quelques notions akbariennes fondamentales sont mentionnées (la problématique du *tanzîh* et *tashbîh*, par exemple), leur présence n'est pas maîtrisée et ne semble pas éclairer l'écriture de *Phantasia* ; de plus, ces notions restent isolées et perdent ainsi de leur pertinence : il aurait fallu les approcher dans le cadre de la totalité de la pensée akbarienne, illuminée par le principe de mouvement perpétuel, de création toujours nouvelle. B. Nardini s'est appliqué à dégager "trois thèmes principaux" (la fiction, le métadiscours sur le texte en cours d'élaboration et la comparaison des civilisations "islamique et chrétienne") sans manifester leur mouvement particulier ; en cherchant une "régularité" du texte, il semble évacuer certains éléments essentiels : les écritures non latines qui figurent dans *Phantasia* sont ainsi des "décorations<sup>21</sup>", et les nombreuses mentions des peintres indiquent "une histoire de la peinture" ! Cependant, ce travail a le mérite de

---

<sup>19</sup>. Anne Roche, "Wanderer-Phantasie", dans *Recherches et Travaux. Littératures maghrébines de langue française*, Université de Grenoble, bulletin n° 31, 1986, pp. 49-56 ; et "Espace imaginaire et utopie", *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*, Casablanca, E.P.R.I., 1988, pp. 97-102. Ces deux articles sont repris dans un nouveau qui vient d'être publié, consacré à l'ensemble de l'œuvre de Meddeb : "La main coupée", dans *Abdelwahab Meddeb*, Office du Livre en Poitou-Charentes et la Ville de Poitiers, Poitiers, mars 1993.

<sup>20</sup>. Bernard Nardini, *Le Texte et sa mémoire. Essai de lecture de Phantasia*, mémoire de D.E.A., Université de Provence, 1987.

<sup>21</sup>. B. Nardini, *oeuv. cit.*, p. 32.

tenter, le premier, d'apprécier le grand nombre de références. C'est un travail d'inventaire des indices et références de lecture, nécessaire comme première étape d'une démarche promettante. Nous attendons la suite.

La thèse d'Abdallah Memmes nous laisse dans l'attente. Portant sur les oeuvres de Khatibi, Benjelloun et Meddeb, elle ne consacre que quatre pages à *Phantasia* ; et il faut attendre la page 226 pour trouver la première mention du second roman de Meddeb, en note : *Phantasia*, comme *Talismano*, est composée selon le "rythme-mouvement" de la marche "qui se reflète dans l'abondance de phrases courtes et simplement juxtaposées<sup>22</sup>" ! Les autres remarques révèlent la même rapidité d'analyse, rapidité qui fait rater l'essentiel : le recours aux multiples langues est une invitation à l'universalité qui, "de toute façon, s'impose comme une donnée historique<sup>23</sup>" ; et *Le Livre du monde* que rapporte *Phantasia* (pp. 199-205) marque l'évacuation "des significations religieuses, mystiques, prophétiques ou morales" au profit "des significations profanes, prosaïques qui (dans certains cas) s'annoncent comme irrévérencieuses<sup>24</sup>".

Bien plus intéressante est la thèse de Beïda Chikhi qui, à la maîtrise des outils d'analyse, joint la rigueur de l'approche du texte. Après avoir montré que l'écriture présente "une situation d'écoute au sens freudien", procédant selon une double démarche d'analyse et d'auto-analyse, B. Chikhi souligne que "c'est paradoxalement le rapt du discours freudien qui assure à ce texte, une certaine cohésion, une certaine "unité de sens" à l'intérieur de tous ces fragments épars que le "Je" de l'énonciation nous propose presque sous forme de citations sans guillemets<sup>25</sup>". Cependant, là où ce travail dévoile ses limites, c'est quand il tente une approche de "l'énigme" : "Chez Meddeb, on assiste au renforcement du caractère énigmatique de choses qui sont elles-mêmes des énigmes, ce qui peut accentuer l'embarras et la position déjà inconfortable du lecteur<sup>26</sup>". Et l'on s'étonne de voir cet embarras conduire B. Chikhi à se demander s'il existe une "intention" aux fondements de cette écriture<sup>27</sup> ! Il aurait fallu chercher "l'intention" dans la tension intérieure qui constitue précisément "la position du sujet" dans *Phantasia*. La clé psychanalytique qui guide, seule, cette analyse du texte est insuffisante pour rendre compte de la pluralité particulière d'une écriture habitée

---

<sup>22</sup>. Abdallah Memmes, *Signifiance et interculturelité dans les textes de Khatibi, Meddeb et Benjelloun*, thèse d'Etat, Rabat, 1989, p. 226, note 1.

<sup>23</sup>. A. Memmes, *oeuv. cit.*, p. 459.

<sup>24</sup>. A. Memmes, *oeuv. cit.*, p. 475.

<sup>25</sup>. Beïda Chikhi, *Conflits des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins*, thèse d'Etat, Paris VIII, 1991, p. 300.

<sup>26</sup>. B. Chikhi, *oeuv. cit.*, p. 307.

<sup>27</sup>. B. Chikhi, *oeuv. cit.*, p. 310 : "En tout cas, même si l'intention existe, elle est fortement masquée par le jeu outrancier de la digression qui favorise l'écriture hasardeuse et quasi automatique" !

principalement par la trace islamique soufie. C'est ainsi que plusieurs éléments du texte demeurent incompris, en leur rapport étroit avec la clé soufie que B. Chikhi semble complètement ignorer<sup>28</sup>. Quand même le discours freudien est constitutif de l'écriture meddebienne, celle-ci ne s'éclaire que par une traversée qui installe ce même discours de la psychanalyse dans une totalité qu'éclaire le corpus soufi ; il est donc insuffisant d'affirmer que "la psychanalyse est alors une mise à l'épreuve de toutes les cultures du monde [...] dans un mouvement identificatoire sur deux axes fondamentaux : le désir et la création<sup>29</sup>".

Une dernière étude consacrée à *Phantasia* est due à Abdellatif El Alami, à qui on doit également une intéressante thèse portant sur *Harrouda* de Benjelloun et *Talismano* de Meddeb<sup>30</sup>. En appliquant sa démarche à un seul chapitre du roman (le chapitre 8), El Alami se libère de la poussée déroutante du flux de l'écriture. Analysant la problématique du commentaire, il y distingue deux dimensions : l'"homoglose" qui concerne l'orientation du commentaire vers le récit, et l'"hétéroglose" qui dit son orientation vers "les autres textes qui constituent la ou une partie de l'ontologie de Meddeb<sup>31</sup>". C'est ainsi que s'opère l'étude des nombreuses références qui ponctuent le texte et participent à la logique d'une même écriture ; aussi, la frontière entre "homoglose" et "hétéroglose" est-elle vacillante : c'est un unique mouvement qui porte l'écriture vers sa propre fondation qui motive le recours au commentaire et aux multiples références. En refusant de se soumettre à une quelconque théorie préétablie, El Alami réussit une approche précise de l'entreprise scripturale ; cependant, quelques conclusions hâtives sont regrettables : pourquoi considérer l'invocation du Coran qui précède l'union amoureuse avec Aya uniquement comme "aphrodisiaque" aux "vertus sacrilèges<sup>32</sup>" ? Et quand Meddeb s'est-il défini comme "une sorte d'apôtre de l'art pour l'art<sup>33</sup>" ? Ce qui manque à cette étude est l'apport Ibn Arabi et de l'ensemble du corpus soufi ; pourtant, El Alami ne manque pas de souligner que la dédicace de la séquence amoureuse à Ibn Arabi (*Phantasia*, p. 181)

---

<sup>28</sup>. Tel est le cas, par exemple, de l'exil, notion fondamentale dans l'expérience soufie (voir notamment *Le Récit de l'exil occidental par Sohrawardi*, trad. par A. Meddeb et suivi de "L'autre exil occidental", Fata Morgana, 1993), que B. Chikhi ne considère que selon une approche historique : "[...] L'exil ne signifie que dans une configuration historique, et lorsque le poète s'arrache au cours de l'histoire pour accéder à la spiritualité, il s'arrache à la loi, annule par là-même, en soi, ce sentiment de l'exil" (oeuv. cit., p. 420).

<sup>29</sup>. B. Chikhi, "La psychopathologie et ses fictions. Discours théorique et mise en oeuvre littéraire", dans *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, sous la direction de C. Bonn et Y. Baumstimler, L'Harmattan, coll. Etudes littéraires maghrébines, 1991.

<sup>30</sup>. A. El Alami, *Écriture d'un espace, espace d'une écriture à travers Harrouda de T. Benjelloun et Talismano d'A. Meddeb*, Université de Provence, 1982.

<sup>31</sup>. A. El Alami, "*Phantasia* de A. Meddeb : glose et montage textuel", dans *Écritures maghrébines. Lectures croisées*, collectif, Casablanca, Afrique-Orient, 1991, p. 128.

<sup>32</sup>. A. El Alami, art. cit., p. 133.

<sup>33</sup>. A. El Alami, art. cit., p. 138.

"doit être perçue comme un véritable programme de lecture du chapitre en question<sup>34</sup>".

Telles sont les études ayant porté sur *Phantasia*, en leur pertinence et leurs limites, ces dernières relevant surtout d'une insuffisance qui, nous semble-t-il, caractérise bon nombre de travaux sur "la littérature maghrébine de langue française" ; ceux-ci sont, en leur quasi totalité, comparatifs, s'appliquant en même temps sur plusieurs oeuvres maghrébines<sup>35</sup> : rares sont les études qui comparent avec des oeuvres littéraires appartenant à d'autres espaces littéraires ; et inexistantes celles qui comparent avec des oeuvres arabes écrites en arabe. L'évacuation de la langue arabe du champ littéraire maghrébin est ce qui lui porte le plus préjudice. Le texte maghrébin trace une voie -ténue certes, mais si urgente- vers un espace ambivalent entre, au moins, deux langues et deux cultures. Comment donc ne pas tenir compte de cette ambivalence qui fonde et agite le texte maghrébin ? Il est important de s'interroger sur ses moyens d'approche de la littérature maghrébine de langue française. La psychanalyse, la sémiotique et autres techniques "modernes" qui servent l'analyse littéraire sont évidemment un acquis considérable, et d'un apport inestimable dans l'intelligence des textes ; cependant, il convient de les éprouver en leur application à une écriture dont l'ambivalence dérive de la mise en perspective d'un espace autre que celui où elles se sont affinées. C'est d'ailleurs la raison qu'installent à leur fondement les cahiers *Intersignes*, co-dirigés par A. Meddeb : "La co-appartenance n'est pas l'unité des deux, ni de leur compromis, mais l'entrée d'hommes dans le domaine de la transpropriation qui est susceptible d'ouvrir l'horizon à une pensée non-identitaire, à l'écoute d'une source de parole à venir, ni occidentale, ni orientale<sup>36</sup>". C'est éveillés à cette exigence que nous entamons ce travail, décidés à ne retenir comme outils d'approche que ce qui résiste à la confrontation, au débordement, au dépassement des fixités dans le flux fuyant de *Phantasia*.

### **Lire, encore :**

---

<sup>34</sup>. El Alami, art. cit., p. 128.

<sup>35</sup>. C'est le cas, notamment, de la thèse (N. R.) de Néjib Ouerhani, *Espaces et exils dans la littérature maghrébine de langue française*, Université Stendhal, Grenoble, 1991. Concernant, entre autres oeuvres maghrébines, celles de Meddeb, ce travail, non seulement ne mentionne jamais *Phantasia* mais lui "emprunte" un long passage (voir p. 213 de la thèse et p. 58 de *Phantasia*) ; et l'étude de *Talismano* n'est qu'un pillage de la thèse de A. El Alami, déjà citée ?!

<sup>36</sup>. Fethi Benslama, "Présentation", dans *Intersignes*, n° 1, "Entre psychanalyse et islam", printemps 1990, p. 7.

Telles remarques que nous avons avancées éclairent assez notre entreprise. Il ne s'agit pas d'affirmer ici un "sens" au texte, préfixé déjà dans l'une ou l'autre des théories d'analyse. Nous proposons, simplement, une lecture à la fois soumise au texte et s'en écartant afin de révéler ses ruses et mobiles qui font son insaisissabilité apparente. S'élançant à travers l'horizontalité de l'écriture (marche, errance et déambulation), s'aménager des moments de halte à la quête de ses soubassements interculturels (convocation d'espaces multiples, de l'histoire, de la littérature, de l'art...) qui ne sont pas visités et inscrits comme extérieurs, mais considérés à partir d'un enracinement solide : voilà l'ambition qui dirigera notre approche de *Phantasia* destinée à saisir ce qui préside à son élaboration : la vision soufie et particulièrement akbarienne. Ainsi, les références aux soufis sont-elles à la fois rattachées à une tradition ancienne et révolue, et permettant le parcours du sujet dans l'extrême modernité. C'est dans la conjonction réussie de l'ancien et du moderne que réside la force de *Phantasia*, laquelle est en même temps oeuvre de séparation, de rupture, et de lien, de retour, de retour autre.

Le retour du même qui mobilise le texte se révélera donc être un retour du même différent. L'écriture est cette traversée générale qui manifeste la permanence du même au-delà des différences d'espaces, de temps, de cultures... Le soufisme est déterritorialisé ; il participe à un même mouvement qui mobilise en même temps la psychanalyse et la théorie moderne du signe ; il est, ainsi, inscrit dans une modernité où il s'affirme comme trace, appelant son renouvellement en fondant l'écriture en train de se faire comme élaboration d'un lieu intermédiaire, lieu in-défini de l'inaccomplissement, de l'inachèvement qui révèle la réserve infinie de la forme. Et l'écriture est alors une oeuvre esthétique, installée dans la quête de cette vérité qui est celle de la création perpétuelle, motivant un élan vers un horizon large, en expansion, se faisant le lieu où se vivent les différentes possibilités créatrices de l'homme, possibilités qui se trouvent mises en perspective en un mouvement fragile et perpétuellement renouvelé. "Ecrire est l'interminable, l'incessant", dit Maurice Blanchot<sup>37</sup>.

Il va sans dire que rendre compte de la richesse de *Phantasia* n'est pas chose aisée ; car il s'agit d'une écriture indéfinie qui exige que l'on s'interroge d'abord sur les fondements de l'écriture, de la création ; une écriture indéfinie car toute tentative de lui fixer un sens se trouve confrontée à ses limites. Anne Roche dit : "loin que le livre, donc, donne - comme trop souvent - son mode de lecture, fût-ce en affectant de le dénigrer, il mobilise comme modes

---

<sup>37</sup>. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, coll. Idées, 1982, p. 17.

d'approche tous les champs du savoir [...] pour aussitôt les figer par leur multiplicité même : trop de clefs, c'est aucune<sup>38</sup>". Nous préférons considérer cette pluralité de clefs comme, plutôt, appel à la recherche, à l'accumulation du savoir vers la réalisation de la totalité de l'être, créateur et lecteur. Car la pluralité de l'écriture meddebienne est aussi celle des lectures qu'il propose, qu'il motive, et qui relèvent plus de l'écriture que de la lecture ; ces deux activités sont réunies en un même mouvement créateur. L'indéfini de l'écriture de *Phantasia* est donc un **in-défini** dans la mesure où le texte intègre toutes ses lectures possibles ; *in-défini* de l'écriture qui se trouve définie par la pluralité des paroles qui la fondent, paroles souvent indéfinies, donnant l'apparence d'un désordre obscur derrière lequel se révèle un ordre in-ouï, in-connu, in-défini.

Cette conscience de l'in-défini qui porte notre élan vers la *Phantasia* indique la caractéristique essentielle de l'écriture qui est d'être une entreprise signifiante, laquelle appelle à l'activité d'interprétation. Là réside la béance du texte, béance qui dit l'infini et l'indéfini de l'écriture : in-fini et in-défini qui (sup)portent la complétude de *Phantasia*, successions d'énigmes et de leurs clefs, multiplicité générale qui assure sa plénitude, comme écriture (se) lisant en s'écrivant. Le titre de notre travail creuse donc la faille dans l'épaisseur du signifiant ; l'écart manifeste le paradoxe et installe le lieu de la jointure, intermédiaire où se réalise le va-et-vient entre fini et infini, défini et indéfini. Et c'est dans l'écart que se donne à voir l'autre sens, saisissant le multiple dans les plis de l'unique.

L'écriture de *Phantasia* est une entreprise de liberté qui préside à l'élaboration d'un mouvement créateur toujours renouvelé, d'une tension vers l'affranchissement du texte et de l'être, éternels errants assoiffés d'élévation, de lumière, dépassant toute étiquette identitaire. La lecture doit alors préserver un lieu de la fulguration, refuser les conclusions rapides et définitives dans l'accueil de ce qui transfigure, déroute, échappe ou trompe par l'apparente facilité comme par l'énigmatique obscurité. Elle a tout à gagner, si elle demeure éveillée à ces vers d'Ibn Arabi :

"Il a vu l'éclair à l'est, il a la nostalgie de l'est,  
L'eût-il vu à l'ouest, il aurait eu la nostalgie de l'ouest.  
Car mon amour est pour l'éclair et sa fulguration  
Non pour les lieux et les terres <sup>39</sup>".

---

<sup>38</sup>. A. Roche, "Wanderer-Phantasie", art. cit., p. 54.

<sup>39</sup>. Ibn Arabi, *Turjumân al-achwâq*, (en arabe), Beyrouth, éd. Dar Sader, 1966, p. 54 ; trad. française par Sami-Ali, *Le Chant de l'ardent désir*, Paris, Sindbad, 1989, p. 48.

Dès lors se pose la question de la lecture de ce texte in-défini qui offre ses clefs d'interprétation pour, précisément, les transgresser. Face à un texte pluriel, dit Roland Barthes, "il faut que la lecture soit elle aussi plurielle<sup>40</sup>" ; car, "interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait<sup>41</sup>". Il nous faut adopter la posture de l'acquiescement, de l'attente en béance, et pénétrer l'espace de l'écriture afin de mettre au jour sa structure, son mouvement, sa dynamique propres ; il s'agit aussi d'approcher la participation d'autres espaces différents (picturaux, architecturaux ...) à l'élaboration de cet espace précis ; il s'agit de donner à voir l'in-défini de l'écriture meddebienne. *Donner à voir* : voilà, d'ailleurs, l'un des sens du verbe grec *phainen*, *phainesthai*, qui est à l'origine de la famille de mots à laquelle appartient *phantasia*. Notre entreprise tend à révéler le mouvement in-défini propre au roman d'Abdelwahab Meddeb ; c'est pourquoi elle ne se réclame d'aucune méthode critique précise, même si elle se sert de plusieurs critiques. Elle est lecture, au sens de Maurice Blanchot, c'est-à-dire "liberté, non pas liberté qui donne l'être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l'espace ouvert par ce oui, laisse s'affirmer la décision bouleversante de l'oeuvre, l'affirmation qu'elle est - et rien de plus<sup>42</sup>". Car, comme l'affirme Phantasia, "un texte exige la disponibilité. Il est doué d'être, et réclame, en son mutisme, l'adhérence, tel l'animal ou la plante" (p. 163).

Notre travail commence par une lecture du premier chapitre du roman. Ici, l'écriture tient son mouvement du langage qui saisit le corps, un langage inconnu qui permet l'élaboration d'une parole inaugurale qui dit l'expérience du corps en transe. L'étrangeté langagière correspond alors à celle du corps dont l'expérience déclenche l'acte d'écriture ; et l'écriture révèle le corps comme lieu du langage, stèle sur laquelle la voix inconnue inscrit sa dictée. Le corps appelle le corps, et c'est le corps de l'autre -la femme- qui apparaît et se dévoile transfiguré en jardin paradisiaque, lors de la rencontre dans le jardin parisien, le Luxembourg qui rappelle un autre "lieu vécu" : le jardin de l'enfance. Le désir amoureux motive l'éveil des sens qui mène à la naissance du corps transfiguré, à travers sa parole inaugurale : le cri. Cette naissance du corps dans l'extase lui procure le détachement et la disponibilité nécessaires pour une vision neuve du monde. Cette lecture du premier chapitre du roman nous permettra de mettre en évidence une dynamique essentielle de l'écriture qui s'élabore grâce au *retour du même différent* ; ce

---

<sup>40</sup>. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. Points, 1970, p. 22.

<sup>41</sup>. R. Barthes, *oeuv. cit.*, p. 11.

<sup>42</sup>. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, pp. 257-258.

retour est également celui d'autres textes mis en perspective dans une écriture intertextuelle qui réunit, dans la même entreprise de mise en évidence de l'imagination créatrice, Platon, La Bible, Le Coran, Niffari et Ibn Arabi...

Ainsi, aurons-nous souligné le mouvement particulier de l'écriture de *Phantasia*, une écriture in-définie qui ne cesse de s'élaborer. Il nous restera donc à approcher la suite du texte et à voir ce mouvement qui s'élargit "en sa façon d'intégrer, dans le flux ininterrompu, des signes et des traditions réputées inconciliables". La naissance du corps dans le premier chapitre, où se réalise l'entrée dans le texte, conduit à la sortie vers la découverte du monde et l'épreuve de soi. C'est l'écriture-déambulation qui porte alors l'élan à travers l'espace moderne. Là se fait l'accès à l'horizon de l'histoire en ses multiples figures ; entre le halètement qu'impose la saturation provoquée par l'épreuve de "l'extrême modernité", et l'éveil serein aux traces vives, se déroule la marche du personnage changeant, confronté à la menace d'engourdissement, traversant l'espace du désastre, s'informant d'autres expériences, traçant sa propre voie parmi les décombres du présent vers la quête de son propre accomplissement, lequel, sans abolir la participation à une modernité en crise, réconcilie avec un archaïsme convoqué au gré du "culte de la trace".

Ce culte de la trace éclaire le rapport entre **esthétique et écriture**. Là, la pluralité des références que comporte *Phantasia* sera approchée, et adoptée dans un souci de mise en évidence d'une vision esthétique constituant l'essentiel du projet meddebien en son rapport avec le fonds islamique et soufi. L'importance de la question de la représentation se révèle déjà dès le titre du roman ; elle est aux fondements de toute entreprise artistique ; elle impose l'examen rigoureux et affranchie de toute entrave idéologique des réalisations de l'esprit dans la voie de l'accomplissement de l'homme. C'est cet aspect qui fait se conjoindre les activités d'écriture et de lecture dans le texte meddebien. L'ouverture de l'oeuvre à la multiplicité des références qui la composent impose la lecture elle-même, appelée à un travail en expansion, à un élargissement de son horizon propre dans un double objectif : celui de saisir la pluralité du texte, et celui de fonder la béance de l'être-lecteur.

Ainsi, la lecture de *Phantasia* appelle-t-elle à d'autres lectures, à la transgression des espaces figés dans leurs particularismes pour que s'établissent les traversées au-delà de toutes frontières. cependant, en se faisant elle-même comme lecture, l'oeuvre de Meddeb ne cesse pas d'être écriture, entreprise fondée sur une pluralité de références "anciennes" mises en perspective selon un mouvement de renouvellement continu ; et c'est cela

qui constitue sa vérité créatrice, vérité de **la création perpétuelle**, du retour toujours différent du même, qui est responsable de la perplexité ressentie et exprimée par toute personne ayant approché la déroutante *Phantasia*. Telle perplexité n'est autre que celle de l'homme confronté au voile qui l'empêche de voir ce qui se meut au-delà de la fixité apparente des choses. "Et les gens sont perplexes face à un nouvelle création", dit *Le Coran*.

Lecture, écriture : telle est *Phantasia*, oeuvre d'imagination créatrice, mobilisation de soi vers l'accès à "la dignité du haut", là où il est possible d'appivoiser le paradoxe et d'écrire, dans la jubilation, l'éternelle **Aya**.

*PREMIERE PARTIE :*  
*ECRITURE DU CORPS/CORPS DE L'ECRITURE*

*"Une écriture renaît à la place d'un langage indéfini"*  
R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*





# 1- LE CORPS : DE LA TRANSE A LA TRANSCENDANCE :

a -L'expérience :

Le début du texte dit l'expérience du corps en transe. Un ébranlement, une effervescence intérieure, saisit le corps et se traduit par une grande chaleur : "*lave* ", "*bouillonne* ", "*coulée d'acier* ", "*chauffant*", "*mille* *feux*", "*tête tout feu*", "*nerfs braise*" (p. 11). Cette chaleur est provoquée par la rapidité du mouvement du flux d'images et de visions qui saisissent le corps apparaissant tel un écran qui reçoit un programme extérieur : "*cela va vite* ", "*vitesse folle* ". A ce mouvement intérieur rapide s'oppose l'immobilité apparente du corps ; mais s'agit-il véritablement d'un corps ? N'apparaissent que quelques organes, que seul le flux rapide semble relier : "*nerfs*", "*tête*", "*crâne*", "*cerveau*" sont des parties du corps, celles précisément qui sont responsables des fonctions intellectuelles, qui sont, en fait, le lieu du langage.

Le début de *Phantasia* montre le corps morcelé sur lequel le langage tente de se fixer. Et le désordre de l'écriture semble alors témoigner du mouvement du langage en train de se constituer dans un corps, en train de fonder le sujet. Car ce corps qui apparaît d'emblée dans le texte est un corps indéfini, morcelé, possédé, habité par un flux d'images en mouvement ébranlant, une coulée de mots insaisissable, ébranlé par un mouvement rapide et indéfini. L'écriture est alors, ici, une mise en scène ou, mieux, une *mise en corps* du langage. Premier et seul sujet, le langage est dans le corps qu'il possède et où il s'inscrit. Il habite même *les* corps et témoigne de leur gestation, de leur état qui ne permet pas encore de leur conférer un statut de sujet : "Ils nous habitent constants, tête tout feu, labyrinthe rompu des nerfs" (p. 11) ; "nous", comme le pronom complément "me" ("D'autres images à leur retour me fixent"),

désignent non pas des sujets mais des objets, des corps qui subissent la transe créatrice de leur être.

"Voilement, parure du regard : apparaît un tableau, puis un autre, selon une procession de signes et d'images, tantôt lisibles, tantôt illisibles, proposant le récit d'une énigme. /D'où viennent ces tableaux ? D'une force de la mémoire, multiple en ses sillages, de façon qu'un musée soit la mise en scène d'une mémoire faite spectacle<sup>43</sup>". Cette analyse de Khatibi concerne l'oeuvre d'art ; elle aurait bien pu être dite à propos de *Phantasia*, de ces images autonomes en leur mouvement qui s'impose au corps soumis. Cependant, Khatibi parle des tableaux qui se proposent au regard qui les découvre ; tandis que dans notre texte, celui qui voit, qui est appelé à voir, est celui-là même qui est vu, ou à voir. Dès lors, l'étrangeté de l'écriture nous surprend en sa manière d'installer la clôture, de s'installer dans la clôture d'une opération intérieure.

#### b- Expérience et représentation :

Le corps est donc d'abord un espace où s'inscrit un langage indéfini qui se révèle sous forme d'images insaisissables : "De nombreuses images s'inscrivent sur le corps, surface fictive sur quoi les choses s'impriment et s'effacent" (p. 13). Il est un support de la représentation de l'expérience qu'il subit. Il est alors comparé à une stèle, étant un espace qui reçoit le langage de la représentation ; cependant, celle-ci "risque d'être illisible" car un écart sépare inévitablement l'expérience de sa représentation, de son écriture ("L'écart menace [...] l'oubli guette", p. 13). L'écriture semble consister ainsi en un perpétuel mouvement tentant de maîtriser l'expérience qui la précède et lui échappe. Elle s'assimile au travail de la calligraphie, cette écriture de l'écriture que motive une volonté continue de retrouver et de reproduire l'image perdue (p. 20). L'écriture est une représentation vouée à se renouveler continuellement dans un mouvement incessant vers la saisie de l'expérience qui la fonde.

Tel est le paradoxe inaugural : le dire s'installe d'emblée dans la confrontation avec l'indicible. Comment saisir ce qui échappe ? Comment éclairer ce qui s'éteint, sitôt révélé ? Aussi, le début de *Phantasia*, en même temps qu'il rend compte de l'expérience du corps en transe, dit la difficulté de la maîtriser, de la dire en ces images mouvantes qui la font ; et c'est cela qui met en évidence le double aspect du corps, à la fois lieu

---

<sup>43</sup>. A. Khatibi, "Croisements de regards", dans *Art contemporain arabe*, I.M.A., Paris, 1987, p. 19.

de la révélation de l'expérience et lieu de son écriture comme mouvement renouvelé vers la saisie de cette même expérience.

c- La dualité du corps :

Ainsi se dévoile déjà l'aspect essentiel du corps comme lieu où se réalise l'expérience et où celle-ci se perd étant insaisissable. Le corps est donc le lieu de la coïncidence des contraires ; car la gestation fondatrice de l'être, qui saisit le corps, empêche en même temps la maîtrise du langage qui la fonde, images qui se perdent dans la vibration des nerfs (p. 14). C'est pourquoi le corps se présente simultanément comme "temple" et comme "caverne" ; le "temple" est, certes, le lieu du sacré, de l'expérience de transe créatrice de l'être, une expérience qui se révèle, ainsi, mais qui se refuse à s'écrire : l'insaisissable langage, en sa révélation inquiétante, s'absente dans l'obscurité du désordre chaotique ; le corps n'est alors qu'une "caverne" qui empêche de voir : "Le corps est-il un *carcere*, une entrave ? Il y a des instants heureux où le corps rayonne comme un temple. Il y en a d'autres où il est la caverne des douleurs. Saisis cette alternance de ténèbres et de lumière " (p. 19).

Temple/caverne, lumière/ténèbres, jouissance/douleur, tous ces aspects caractérisent le corps et mettent en évidence son mouvement intérieur qui est celui de l'expérience, ainsi que son immobilité extérieure, apparente, qui empêche sa propre maîtrise de lui-même. Cependant, ce double aspect fondamental du corps semble se généraliser pour s'appliquer aussi à des éléments cosmiques : la "lune franche " qui éclaire le début de la rencontre des amants (p. 16) devient rapidement "terne et comme détenue par la nuit qui avance" (p. 18). De même, la chevelure de l'aimée manifeste également la même alternance de la lumière et de l'obscurité, l'ouverture et la clôture du corps : elle est d'abord "lente à se mouvoir, comme dans l'eau la danse des algues [et] ne dissimule pas le trou où ma vision s'égaré" (p. 19) ; mais "maintenant sa chevelure m'empêche de voir" (p. 19) ramenant le corps à sa cécité ténébreuse.

d- Les corps :

Quand le corps est excédé par ce qui le fonde, et le fende, quand il éclate dans la dispersion qui l'habite, quand il s'immobilise figé dans ce qui le dépasse, sa sortie du désordre s'impose comme condition de sa survie. L'autre corps est convoqué en vue de saisir le corps autre. Voilà ce qui motive la présence de la femme aimée, présence qui installe la pluralité des corps ; et c'est cette pluralité qui va permettre le mouvement vers le dépassement des contraires, leur conjonction grâce à l'union amoureuse. La présence du corps de la femme motive un élan du corps vers l'union dans laquelle il rétablit son unité essentielle ; celle-ci mène à l'absence au monde et, de là, au dépassement du corps par la disparition à soi-même dans l'union avec l'autre. Il s'agit ainsi d'une expérience de l'altérité qui n'est possible que par la présence d'un autre corps ; le corps de l'autre détourne de soi en même temps qu'il fait découvrir l'altérité en soi-même : "L'autre devient intérieur à soi" (p. 22).

Le statut de la femme aimée est ici problématique ; Son apparition à l'horizon de l'écriture semble motivée uniquement par l'exigence de sortie de l'entrave du corps subissant la poussée du dedans. L'élan vers le corps féminin ne dit pas le passage au corps de l'autre, "un passage à un autre lieu, mais [du] dévoilement en vous d'un lieu de l'Autre<sup>44</sup>". La saisie du corps morcelé passe, semble-t-il, par la conquête de l'altérité féminine. Le corps de la femme éclaire davantage cet aspect essentiel du corps, sa division, en sa manière de conduire vers la quête d'une unité, vers la saisie de l'expérience inquiétante.

Ainsi s'élabore en définitive l'écriture qui, de son incapacité à saisir l'expérience que subit le corps et le langage indéfini qui l'habite, instaure la révélation de l'étrangeté du corps, l'altérité qu'il renferme ; elle annonce le dépassement et la transcendance essentielles par la maîtrise à réaliser du corps.

---

<sup>44</sup>. D. Sibony, *L'Autre incastrable*, Seuil, 1978, p. 86.

## 2- L'IMAGE QUI HANTE/L'IMAGE QUI REPOSE :

### a. Du corps à l'image :

Dans le magma qui triture, la discrimination apaise. L'élan vers la saisie du flux des images et visions qui s'impriment sur le corps se fait par la fixation d'une image unique, le jardin. Il convient de séparer afin de libérer le corps du magma qui l'immobilise. La sortie du corps entravé se réalise dans l'élan vers "le lieu vécu", à saisir en son image. Afin d'apaiser le mouvement qui saisit, multiplicité d'images intérieures, il convient d'entamer le mouvement vers l'extérieur, vers le lieu où s'origine l'image distinguée. C'est la mémoire qui se meut alors pour distinguer dans le magma, mémoire comme ouverture à installer dans la tentative de dévoiler des repères capables de cerner l'image.

"Fouille l'image qui repose avant qu'elle s'évapore" (p. 11). Tel impératif s'énonce comme mise en oeuvre d'une entreprise de sortie, de libération du flux rapide. Mais, comme tout impératif linguistique, celui-ci suppose nécessairement un sujet locuteur et un destinataire ; or, il semble ici que l'impératif est, tout simplement, le fait du langage, de l'écriture qui tente de se saisir. L'ordre- du langage au langage, semble-t-il- installe ainsi l'écriture, appelée à saisir les images qui la fondent, à maîtriser l'indéfini du langage où elle s'enracine. L'écriture s'oriente alors vers la découverte de l'image séparée du flux qui l'a amenée. Cette image est rapidement adoptée et devient - grâce à l'imprégnation ("Le temps d'une imprégnation, et le rapport se révèle", p. 12) - intérieure ; d'indéfinie ("jardin", p. 11), elle devient définie, déterminée par le pronom possessif : "mon jardin" (p. 12).

Lieu réel, le jardin est inscrit dans le corps comme image. Voilà que ses "allées, avenues" appellent "mes allées et venues" (p. 12) ; entre l'intériorité du corps et l'extérieur (lieu/jardin), la frontière demeure imprécise. L'impression de l'image, appartenant au langage qui *s'imprime* sur le corps, se double, dans l'écriture, par l'imprégnation qui éveille le sujet à sa connaissance. le rapprochement phonétique contribue à l'expression de l'adoption de cet espace par l'intériorité du narrateur. D'image qui s'inscrit sur le corps, le jardin devient un espace

où évolue le corps, ce qui donne au narrateur la liberté et le pouvoir de substituer à l'architecture étouffante du jardin une représentation ouverte dirigée vers l'harmonie de l'ensemble.

Entre l'intériorité du corps et son dehors, s'installe le va-et-vient par quoi débute l'écriture. Entre le jardin/image et le jardin/réel s'établit le rapport qui fonde le mouvement vers la maîtrise de ce qui habite. L'écriture commence ainsi par la conjonction entre l'image unique et son origine réelle, conjonction qui révèle le *refoulé*, en son rapport avec l'enfance.

#### b. Le jardin : espace de la contrainte :

La "fouille" du jardin fait découvrir qu'il s'agit d'un espace de contrainte et d'étouffement : "Des avenues le découpent, y perturbent l'harmonie, en diffèrent la cadence. Les gros traits, d'apparence, en étouffent la mélodie" (pp. 11-12). L'emploi d'un grand nombre de termes qui soulignent la contrainte caractérisant le jardin témoigne de son importance : "contraignent", "ordre", "impératif", "commandeur", "impose", "commandent", "enserre" (p. 12). L'espace est entravé, subordonné à un modèle et relevant de l'imitation : "Jardin qui imite les orthogonales qui commandent les jardins à la française" (p. 12). L'ordre qui s'impose au jardin fait de lui un "système" ("Allez voir ce que cela donne quand une raison vague enserre en ce système des arbres et des plantes aux aspérités non émondées", p. 12) et l'oppose à une oeuvre de création, laquelle se caractérise par une liberté essentielle manifestée par le "désordre". Il convient de noter ici un aspect important de l'écriture qui exploite la polysémie du mot ; car "ordre", dans le texte, se présente comme un impératif -ordre linguistique- et comme une organisation de l'espace faisant de lui un système ; notons aussi qu'au mot "ordre", répété quatre fois (p. 12), s'ajoute "ordres", au pluriel, répété quatre fois également (pp. 12-13), ce qui manifeste un certain équilibre entre l'unité et la pluralité. Cependant, cet équilibre est dépassé par la présence du mot "désordre" qui constitue alors la préférence du narrateur ; il semble que ce mot est à lire, non pas dans son sens

habituel, non pas comme le fait Rachida Saigh-Bousta qui lui attribue un sens privatif<sup>45</sup>, mais "des ordre[s]".

Le désordre, le chaos du langage insaisissable, s'abolit donc dans la multiplication des ordres. L'écriture manifeste ainsi la pluralité des ordres qui la fondent et qui motivent son mouvement créateur : "J'aime à me voir perdu dans le chaos des ordres concurrents, proclamant l'impératif de l'être : sois, et la chose se prosterne devant moi, parfaite en ses ordres révélés, puis fuyante, elle s'évanouit comme la fin d'un rire qui frappe l'horizon [...]" (p. 13). De nouveau, l'"impératif" apparaît comme l'autre sens de l'"ordre" qui est alors un ordre créateur. La création n'est pas création à partir de rien. Elle se fonde sur une pluralité d'ordres qui la précèdent. Ceci rappelle la conception d'Ibn Arabî, le grand maître soufi, pour qui la création est un passage d'un mode d'être à un autre, d'une absence à une présence au monde : "Ainsi Il a renseigné sur Lui-même dans Sa parole : *"Notre ordre quand nous voulons une chose est de lui dire sois, et elle est"*<sup>46</sup> ; alors Il a attribué le fait d'être à la chose elle-même qui relève de l'ordre de Dieu, et Il dit vrai [...]. C'est comme le commandeur, que l'on craint et auquel on est soumis, qui dit à son serviteur "Lève-toi", et le serviteur se lève en soumission à l'ordre du maître ; Le maître n'a, dans le fait du serviteur de se lever, que son ordre pour qu'il se lève, tandis que le fait lui-même est l'acte du serviteur et non du maître<sup>47</sup>".

L'écriture adopte donc ici la position du créateur et montre l'accession de la chose à l'être, à une **présence**, autonome dans sa manifestation et en même temps soumise à l'ordre énoncé. En sa création, la chose exhibe sa liberté essentielle ; elle est en mouvement continu ; elle ne se fixe pas ; elle apparaît pour disparaître aussitôt. Comme le dit Edmond Jabès, "Créer, en ce cas, ne serait que donner à voir la naissance et la mort de l'objet<sup>48</sup>", "naissance" et "mort" à entendre

---

<sup>45</sup>. R. Saigh-Bousta, *Polysémie et béances des dire dans le roman maghrébin de langue française depuis 1967*, thèse d'Etat, Paris-Nord, p. 80, note 114 : "Le Cataclysme de l'Ordre, au singulier et au pluriel, débouche sur le chaos et le vide. Ainsi, l'Ordre est-il devenu "**dé-s-ordre**" (s) par l'anarchie qui peut être salutaire".

<sup>46</sup>. *Coran*, XVI, 40.

<sup>47</sup>. Ibn Arabî, *Fusûs al-hikam*, I, texte établi par A. Afîfî, 2e éd., Maison du livre arabe, Beyrouth, 1980, p. 116 (en arabe). Le chapitre auquel appartient l'extrait dont nous proposons la traduction ne figure pas dans la traduction partielle des *Fusûs* due à T. Burckhardt (*La Sagesse des prophètes*, Albin Michel, 1989). Afîfî commente ainsi le passage qui nous intéresse ici : "C'est ainsi qu'Ibn Arabî imagine la création, ou, plus clairement, c'est ainsi qu'il annule l'idée de création et perturbe la volonté divine. Rien dans son monde ne se crée du néant, car la création consiste à faire passer ce qui existe en fait dans une autre présence de l'existence extérieure. C'est montrer la chose dans une autre image que celle dans laquelle elle était auparavant. [...] Quand Dieu veut créer une chose, Il lui ordonne d'être, et elle est ; et l'être, ou le passage à l'être, est du fait de la chose et non de Dieu" (*Fusûs*, II, p. 134). Nous aurons souvent l'occasion de revenir sur cette conception akbarienne et son importance dans l'écriture meddebienne.

<sup>48</sup>. E. Jabès, *Le Livre des marges*, Fata Morgana, Le Livre de Poche, 1984, p. 180.

comme passage à une forme d'être nouvelle, comme mouvance se faisant selon des critères internes propres à l'objet créé, présence et absence à la fois.

Le rapport de ceci avec le jardin de *Phantasia* se révèle grâce à un détail important : "la chute de l'eau" que suit la chose en disparaissant après la création ("[...] mirages sonores qui se décomposent selon la chute de l'eau, tourment qui m'emporte vers la noyade", p. 13) est celle qui doit commander la ligne droite du jardin dans son libre mouvement : "[...] l'on aurait peut-être admiré la ligne droite se multiplier à déjouer la convergence pour viser la montée de l'eau, puis sa chute molle" (p. 12). L'architecture du jardin doit ainsi lui procurer un ordre propre, un rythme particulier, une liberté où il trouve l'espace de son déploiement.

En soulignant l'organisation particulière qui caractérise le jardin de l'enfance, l'écriture affirme son opposition à l'imitation passive comme principe esthétique. Par l'écriture, l'architecture du jardin, entravée et étouffante, se trouve dénoncée et abolie dans un souci de sortie et de mobilité que motive l'éveil esthétique ; l'emploi du langage artistique introduit le travail de l'imagination, comme entreprise de représentation, dans le retour au jardin de l'enfance : contre "la rigidité des droites perspectives", l'écriture propose "l'élan de la cavalière perspective" (p. 12) qui garantit la liberté essentielle de la chose et respecte sa vérité de renouvellement et de mobilité. Entre l'architecture du jardin et celle du texte s'établit ainsi le rapport qui dit la sortie de l'étroitesse de l'imitation passive et qui installe l'écriture comme élan dans la béance de la création esthétique.

### c. L'image qui hante :

Face à la contrainte qui dicte l'organisation du jardin, l'écriture affirme sa préférence de ce qui relève de l'imagination créatrice. Cependant, le jardin n'est pas seulement un espace de contrainte ; il devient aussi un espace de manque. La négation suggère le manque ("ne ... pas", "ne ... que", "sans", p. 14) qui finit par se dévoiler clairement : rythme non audible, tulipe sans tige, "orpheline", "sans couleur", "nudité" ... Progressivement, le jardin se dépouille de ses caractéristiques et devient insaisissable avant de devenir une image qui habite parmi le flux qui saisit le corps ("L'image du jardin me hante", p.

14). De retour au flux d'où elle est sortie, l'image redevient agressive et se perd dans la vibration des nerfs. La quête de l'image commence alors grâce à la vision et à l'activité du corps marchant à la recherche du rythme qui permet de saisir l'image intérieure et qui est perdu à la suite de la perte de celle-ci : "L'image du jardin me hante. Son rythme n'est pas audible au pied qui crisse sur des points fines, cailloux égarés sur la chape du ciment" ; "Je m'épanouis à marcher sur la chape du ciment, d'un lisse juste rehaussé par une artificielle rugosité" (p. 14). La marche contribue à quérir l'image perdue et à ressaisir son origine, le jardin comme espace premier de la déambulation de l'enfance. Disparue, l'image du jardin se transforme en "obsession" qui "assaille" (p. 19) ; et sa présence fugitive n'est plus qu'apparition : "Le jardin de l'enfance m'apparaît en son tracé mesquin" (p. 19). De nouveau, c'est l'architecture étouffante du jardin qui se révèle. Mais, l'écriture a déjà opposé à l'ordre contraignant qui commande le jardin sa préférence de le voir dériver selon le mouvement de l'eau ; et c'est encore l'eau qui permet ici de se libérer de l'obsession qui paralyse : "J'entends l'eau qui mobilise les couleurs après le repli de la lune" (p. 19). L'eau "mobilisatrice", cet élément primordial libérateur semble être un signe de création, un catalyseur de l'énergie créatrice : "La création, nouvelle à chaque pulsion du temps, me débarrasse du poids qui écrase la vision, à devenir fertile en ardeur contemplative" (pp. 19-20). Face à l'image unique qui hante, l'eau mobilise la rêverie et permet l'élargissement de la vision : "Le champ de la vision se propage en halo" (p. 20)<sup>49</sup>.

#### d. Jardin et enfance :

La volonté de retour à l'enfance s'inscrit également dans une tentative de dépasser la hantise de l'image du jardin. Il s'agit de se détourner de l'image obsédante vers le jardin comme espace premier de l'éveil de l'enfance : "A moi de vérifier si l'enfance n'a pas déserté le jardin qui la condense" (p. 14). Mais, l'écriture de l'enfance qui ressurgit grâce à l'anamnèse est précédée par l'écriture d'un rêve. Ce rêve, rêve éveillé, manifeste un sentiment d'étrangeté qui se dévoile dans la mise en abîme qui fait passer du "je" narrateur au "tu", un "tu" se transformant rapidement en "je" : "Derrière le voile, un matin tu te réveilles. Tu rêves dans le rêve. [...] Tu te dis : non je ne suis pas d'ici, je viens d'ailleurs. J'ai déjà vécu en ce monde. Je l'ai quitté. Je suis de retour" (pp. 14-15).

---

<sup>49</sup>. Voir Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1942.

Le sentiment d'étrangeté qui s'impose à l'apparition du sujet semble prendre origine dans ce *retour du refoulé*<sup>50</sup>, jardin réel de l'enfance devenant image indéfinie qui habite ; il se manifeste dans le doublement de l'instance narrative, doublement qui installe l'étrange confusion du "je" et du "tu" et qui s'élargit par la correspondance entre "tu te dis" (p. 14) et "l'enfant dit" (p. 15), comme pour lier le retour du refoulé à l'éruption de l'enfance dans l'horizon de l'écriture.

Cette écriture de l'étrangeté semble régie par un rapport entre le dedans et le dehors : la disponibilité intérieure que procure le rêve ("Rien ne t'entame. Pas une rumeur n'altère tes sens", p. 14) est perturbée par l'agression du dehors ("Les bruits grandissent et le feu rouge provoque le crissement d'un frein qui coupe mon rêve, p. 15). Cette agression est alors transgressée par la contemplation du spectacle de la nature qu'exprime l'exclamation de l'enfant : "O la lune, argent sur bleu en plein jour. O la nuit dans le jour" (p. 15). La correspondance saisonnière contribue à l'anamnèse qui fait ressurgir l'enfance : le soleil hivernal "rappelle le seul jour de neige de [l']enfance africaine" (p. 15) ; de même, le dire de l'enfant, comme le dire de "tu", se fait un "matin". Ainsi, une même saison (hiver) et un même moment de la journée (matin) permettent une association entre les deux jardins, celui de Paris et celui de l'enfance africaine. La contemplation du spectacle cosmique dont témoigne le dire de l'enfant présente également une autre association importante : la nuit et le jour se confondent en ce matin et dans cet espace privilégié ; ces deux pôles temporels se rejoignent à travers la contiguïté du soleil et de la lune. Élément masculin, le soleil rencontre la lune, élément féminin, et installe une dimension érotique à l'écriture qui va se nouer dans une séquence autour de la rencontre amoureuse.

Aussi la sensualité de l'écriture se manifeste-t-elle déjà à travers les indications de couleurs : "argent sur bleu", "façade inondée rose", "la façade a des teintes pastel", "le ciel circule bleu", "neige" (p. 15), "terre blanche" (p. 16). "*Le bleu est la couleur typiquement céleste*<sup>51</sup>" ; il indique un élan vers le haut, installe une sorte de recueillement solennel, et renseigne sur l'attitude particulière de l'enfant, sa disponibilité dans la contemplation du spectacle cosmique. En plus du bleu, le blanc véhicule aussi une dimension spirituelle ; "c'est pourquoi le blanc agit également *sur notre âme* (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous<sup>52</sup>", un

---

<sup>50</sup>. Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Hatier, 1987.

<sup>51</sup>. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Folio essais, 1989, p. 149.

<sup>52</sup>. Kandinsky, p. 155.

silence de recueillement qui annonce une transcendance à laquelle mènera la rencontre amoureuse. Cependant, il faut souligner que cette spiritualité dont témoigne la couleur s'oppose à la religion ; c'est un état intérieur d'éveil à la béance du monde dans l'affranchissement des impératifs religieux comme le souligne cette "terre blanche [qui] avait avalé l'appel à la prière" (pp. 15-16).

L'élan spirituel se révèle donc dans cet éveil de l'enfant qui constate la confusion du temps et de l'espace, confusion que dévoile la correspondance entre le jardin parisien et celui de l'enfance, entre le dimanche et le vendredi - deux jours de Dieu, l'un chrétien et l'autre musulman -, ainsi qu'entre le soleil et la lune.

Aussi cette anamnèse fait-elle de la mémoire une manière d'échapper au temps dans la mesure où elle le nie et le transgresse ; elle relève de l'imaginaire et s'associe au rêve : "La mémoire est un tiroir à ouvrir dans la crédence du rêve" (p. 16). La mémoire de l'enfance ne manifeste pas une volonté de retour au temps perdu mais bien une ouverture à un temps éternel qui abolit la durée. Cette négation et cette transgression du temps limité - du destin et de la mort, en définitive - se dévoilent ainsi à travers l'évocation des "deux masques [qui] se promènent sur la place Saint-Sulpice" (p. 15). Relevant de l'imagination magique, les masques sont une défense contre la mort ; leur fonction principale est, certes, d'effacer les marques du temps et de les remplacer par une représentation éternelle ; mais, c'est lors de l'union amoureuse, quand les personnages retrouveront leurs corps, que la dimension spirituelle et éternelle se confirmera pleinement. Le masque est également un élément du carnaval, élément de déguisement qui éclaire un aspect essentiel de l'écriture, son aspect protéen : "Comme son objet, la notion de carnaval est en perpétuelle mouvance, et elle lui emprunte son aspect protéen. Une structure signifiante n'est pas, mais **s'élabore** par rapport à une autre structure signifiante, à laquelle renvoie l'**ambivalence** du texte<sup>53</sup>".

En premier lieu, l'ambivalence de l'écriture meddebienne se lit dans son dynamisme particulier qui fait d'une image qui s'impose insaisissable (le jardin) un moteur permettant l'élaboration des séquences dont la lisibilité est **plurielle** ; ainsi, l'image obsédante se trouve-t-elle à l'origine du rétablissement de la mémoire de l'enfance qui, au lieu de signifier un retour au temps perdu, souligne une abolition de la durée dans la béance de l'imaginaire. La structure signifiante de

---

<sup>53</sup>. Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, 1985, p. 200.

l'écriture s'établit, dès le début du texte, dans la fouille d'une autre structure signifiante, celle de l'inconscient, du refoulé. Par sa multiplication des signifiants, l'écriture installe le mouvement vers la saisie de ce qui échappe et fonde en même temps le sujet. Le déploiement de l'imagination instaure une ouverture spirituelle qui transgresse les masques du réel et approche la vérité de l'être, vérité qui se révèle dans l'affirmation de soi-même : "Je fouille en vous et vous découvre. Les masques tombent" (p. 15) ; il convient de souligner la reprise du verbe "fouiller" dont la première apparition, au début du texte, installe l'ordre du langage, tandis qu'ici, ce verbe est le fait du "je" affirmant sa vérité de sujet . Le dépassement de l'apparence se fait donc par l'entremise de l'"imagination [qui] double le réel et le traduit en instants de présence s'élevant au fil des pas qui sillonnent le monde" (p. 16). "Les masques tombent" et c'est le corps qui se révèle dans sa glorieuse manifestation, son union au corps de la femme. Et c'est alors une nouvelle séquence qui va s'élaborer grâce à l'ambivalence de l'écriture, à sa dynamique interne qui la dirige vers la révélation de la tension érotique et spirituelle.

### 3. LA DÉRIVE DU DÉsir :

#### a. La perplexité :

A l'origine de la rencontre avec la femme aimée se trouve un besoin du narrateur ; un état insaisissable le pousse à lui téléphoner : "Un soir, perplexe, je lui téléphone" (p. 16). Ce besoin indéfini se manifeste dans la perplexité exprimée ; celle-ci, imprécise, semble cependant provoquée par l'inquiétante étrangeté, par la confrontation avec l'altérité de soi. L'effervescence intérieure qui révèle la multiplication du sujet appelle à la libération du langage insaisissable. La confusion provoquée par la révélation du morcellement du corps motive l'appel à la femme aimée. C'est la non maîtrise du corps propre qui installe la sortie vers la conquête du corps autre ; c'est donc l'absence du corps entier qui entraîne l'appel ; en effet, le froid extérieur ("L'hiver, le soleil est froid derrière la verrière", p. 15), l'obsession de l'image du jardin qui paralyse et la transe immobilisatrice qui ouvre le texte soulignent l'absence du corps uni avant l'union amoureuse : c'est précisément le manque de maîtrise du corps morcelé, corps étranger habité par le langage indéfini, qui est responsable de l'état de perplexité. Ainsi, le narrateur n'est qu'une "ombre" ("Je suis une ombre", p. 15) et, lui et l'aimée apparaissent au début de la promenade dans le parc du Luxembourg comme "deux masques sans corps" (p. 15).

Cependant, il convient de souligner l'importance de la perplexité en tant que station de la quête mystique. Voilà ce qu'en dit Ibn Arabi dans ses *Fusûs* : "La bonne voie est que l'homme se dirige vers la perplexité [hayra] ; il saura alors que la question est perplexité, que la perplexité est ennui et mouvement, que le mouvement est vie, non immobilité, non mort, et existence, non néant". La perplexité indique ainsi la bonne voie que prend

le sujet vers la maîtrise de soi et la conquête de sa totalité, laquelle s'annonce dans l'union avec la femme. La quête mystique se révèle ici, dans *Phantasia*, quête féminine, quête d'Aya aimée.

C'est le soir que se situe l'appel à la femme, un soir qui succède au matin du réveil ambigu du narrateur : "Derrière le voile, un matin, tu te réveilles" (p. 14), "Chaque matin, je me lève, j'entre dans le réel, comme dans un rêve" (p. 15), "En sortant du jardin, Luxembourg désert, un dimanche matin, l'enfant dit" (p. 15). Ainsi le matin est-il la marque de l'indifférenciatoin, entre sommeil et éveil, qui manifeste le temps de l'étrangeté, de la multiplication de l'être : "tu", "je", "l'enfant" sont en effet associés seulement par cette indication temporelle qui ne marque pas vraiment un temps défini mais souligne un état de confusion, de perplexité. C'est donc le soir, temps de la disponibilité, que l'appel à la femme est énoncé et que celle-ci apparaît comme instantanément : "Un soir, perplexe, je lui téléphone. Nous flânon ensemble sous une lune franche" (p. 16). Et c'est sous le signe de la lune que les deux personnages entament leur promenade : la présence lunaire est ici renforcée ("lune franche") et veille sur cette rencontre où les corps vont se révéler dans leur élan transcendant et réciproque. Cette lune nocturne diffère de celle admirée par l'enfant, disque d'argent sur le bleu céleste du jour ; la nuit éclairée se substitue au jour pour accompagner l'intimité de la rencontre amoureuse : "Grande la nuit et la lune haute" (p. 17).

#### b. L'éveil des sens :

La rencontre avec la femme se présente comme un dépassement du dehors : "Le froid ne compte pas " ; "Nous marchons dans le parc où bourgeonnent les bruits amoindris de la ville. Nous nous éloignons de nos voyantes ombres en nous profilant dans l'obscurité des bosquets" (p. 17). La rencontre semble ainsi destinée à permettre la transgression de sa condition d'ombre pour que se révèle le corps dans sa béance totale. Il faut noter également que cette rencontre se déroule dans le **jardin** ; espace de la métamorphose par excellence, le jardin est lui-même l'objet d'une métamorphose : lieu premier de l'enfance, lieu où surgit la parole de l'enfant qui dit son éveil à la contemplation de la nature, il devient le lieu de l'éveil des sens -du corps- grâce à la présence du corps de l'autre, la femme. Mais d'où vient ce corps de l'autre ? La réponse à cette question doit tenir compte du lieu que représente le jardin : espace originel, le

jardin est le lieu de la création, le Paradis comme première demeure de l'homme qui, par son désir, a provoqué la création de la femme. Cependant, le mythe religieux semble transgressé : chassés du jardin paradisiaque, l'homme et la femme entreprennent, dans *Phantasia*, un retour à l'"espace prohibé" (p. 18) afin de réaliser leur union originelle. La transgression de la loi religieuse se double d'une transgression de la loi sociale qui interdit l'accès nocturne à un "jardin public" (p. 18).

La rencontre amoureuse entraîne la révélation du corps dans ses parties sensuelles : lèvres, yeux, mains, peau, ventre, poitrine, torse, langue, buste, seins, aisselles, cou (p. 17). Il convient de comparer ces parties à celles qui apparaissent au début du texte ; celles-ci désignent les fonctions intellectuelles du corps humain ; elles sont les parties cachées aussi (Nerfs, crâne, cerveau). Elles concernent surtout les fonctions du langage qui se constitue alors pour dire le morcellement du corps. Mais, avec la naissance du désir, à la rencontre du corps de la femme, c'est la pluralité des corps qui se manifeste ; et cette pluralité se découvre grâce aux sens. Aussi, sont-ce les parties sensuelles du corps de la femme qui se constituent comme à l'instant même où le narrateur les découvre par l'action de ses propres sens qui s'élaborent également au contact avec le corps de la femme. L'existence est mouvement, et la naissance des corps se réalise dans l'acte même de leur découverte réciproque : l'un et l'autre accèdent à l'horizon du monde, et de l'écriture, par la mise en oeuvre du désir qui fonde le mouvement du corps éveillé à l'exigence de son accomplissement.

c. La mise en relations :

Les corps se dessinent donc par l'intermédiaire de l'acte désirant et deviennent l'objet d'une mise en relation plurielle : une relation à soi d'abord s'instaure grâce au sang qui circule "brûlant" à l'intérieur du corps, lui procurant les battements d'un coeur, la vie ("Brûlant, nos sangs battent" p. 17). La relation à soi se manifeste aussi à travers cette "larme", goutte du corps qui devient vague qui "emporte à la dérive du désir" (p. 17) ; mais aussi goutte qui apaise une grande soif dans "la rue déserte", le désert du désir inassouvi.

Une relation à l'autre se réalise grâce au souffle : "Je lui ôte le souffle" (p. 17). Un souffle de vie se communique de l'un à l'autre corps et installe la présence de l'autre à l'intérieur même du corps du sujet : "La femme respire et je bois en son souffle tant que persiste le désir" (p. 21).

L'union amoureuse est donc une union de souffles ; elle a une importance vitale. Cependant, la relation à l'autre est une relation d'amour : "Je l'aime d'un amour inconnu" (p. 17). L'amour est, donc, ce qui a motivé l'appel à la femme, à l'autre qui -en définitive- est intérieur à soi ; c'est ce qui explique alors le qualificatif de cet amour, "inconnu", **in-connu** car la femme qui le fait naître est "inconnue" ("Je l'observe et la découvre neuve, inconnue", p. 17). Il faut noter que la naissance de l'autre à la suite de l'appel amoureux du narrateur aboutit à la connaissance de la femme comme intérieure à soi et, en même temps, comme étrangère, "inconnue", car toujours autre, de même que la narrateur est toujours autre : "Je lui dis : nous sommes à chaque seconde autres. Nous ne cessons de renaître. Notre chronique est une suite de rêves. Je nous vois amoureux comme pour la première fois à l'instant de la énième union<sup>54</sup>" (p. 17). Cette étrangeté qui se dit ici rejoint parfaitement l'étrangeté de la création telle qu'elle se manifeste à la page 13 : ordre et désordre disent ensemble la vérité de toute création, absence et présence instantanées selon la mouvance du renouvellement perpétuel. L'étrangeté de la création est donc parallèle à celle de l'être dont le secret réside dans le renouvellement infini. C'est la vérité du sujet qui nourrit l'expérience créatrice ; et celle-ci se définit ainsi par le mouvement qui transcende la différence de l'identité et de l'altérité : "Comme dans un rêve, le désir frise le corps redressé à retrouver le regard plongé dans l'énergie de l'autre. Cela excite l'acte créateur" (p. 17) ; "Mon énergie en toi frappe à l'ombre du cerisier nippon, pas loin des ruches" (pp. 17-18) : deux énergies mues par un désir réciproque qui motive l'expérience créatrice.

Une autre relation est instaurée par la présence des corps. Elle concerne leurs rapports avec l'extérieur. Nous avons déjà évoqué la perplexité qui provoque le désir de la rencontre amoureuse. Aussi, l'accès au jardin -"espace prohibé"- est-il une "infraction", un défi aux lois du dehors ; et c'est une fuite du dehors, de la ville, vers l'intérieur du jardin, qu'entreprennent les amoureux : "Nous nous éloignons de nos voyantes ombres en nous profilant dans l'obscurité des bosquets" (p 17). Etant "une ombre" dans le monde (p. 15), vivant "dans le rêve " au milieu d'un réel qui agresse ("Les bruits grandissent et le feu rouge provoque le crissement d'un frein qui coupe mon rêve", p. 15), le narrateur se réfugie dans l'espace de la rencontre amoureuse où se réalise la révélation de son corps à lui-même. La fuite dans le jardin prend alors la valeur d'un affranchissement de soi des agressions du dehors. C'est pourquoi l'accès à cet espace se présente comme une "*bataille*" au milieu des "*lances*" : "Nous autres

---

<sup>54</sup>. En effet, la première rencontre avec la femme aimée -Aya- se situe au chapitre 9. L'écriture manifeste ainsi son traitement particulier du temps, traitement qui souligne le renouvellement général et permanent que permet l'écriture.

enfermés en nos ébats dans le Luxembourg après avoir escaladé la grille et esquivé ses pointes d'or, au coeur de la bataille, lances tordues, rue Guynemer, à l'écart des lumières jaunes qui émanent des verrières hermétiques et hautaines" (p. 19) : l'allusion picturale est ici certaine et contribue à mettre en évidence la transfiguration de l'espace qu'opère la tension de l'être vers son affranchissement. En effet, les termes "*bataille*" et "*lances*" pourraient renvoyer respectivement à *La Bataille de San Romano*, tableau d'Ucello, et à *La Reddition de Breda* de Velasquez (intitulé aussi *Les lances*). Comme l'a dit Anne Roche, ces allusions picturales font "générer des images, voire des épisodes<sup>55</sup>", et confèrent un ton particulier à cette rencontre amoureuse qui aboutira à la victoire des corps, à la réalisation de leur union sublime. Entre l'écriture de Phantasia et les références picturales s'établit ainsi le rapport qui fonde la lecture en expansion, appelée à l'élargissement de son horizon par l'éveil au multiple qui fait la profondeur du texte et indique sa transgression des limites dans mouvement de liberté nécessaire à la réalisation de l'oeuvre esthétique.

---

<sup>55</sup>. A. Roche, "Wanderer-Phantasie", dans *Recherches et travaux. Littératures maghrébines de langue française*, Université de Grenoble, Lettres, bulletin n° 31, 1986, p. 51.

#### d. Le sens de la transcendance :

Ayant lieu dans un espace de l'intimité - le jardin -, la rencontre amoureuse permet d'abord la révélation des sens et s'écrit d'une manière essentiellement sensuelle. Nous avons vu que la naissance des sens se fait au moment même de leur mise en action sur le corps de la femme qui semble, lui aussi, naître à l'instant précis de sa découverte. Cette découverte du corps de l'autre passe par le regard, les yeux : "Ses yeux préfigurent le désir" (p. 17). Le regard qui lit le désir dans les yeux de l'autre est relayé par les mains qui vont créer l'objet de leur caresses : "Je promène mes mains sous sa chemise soie. Frissons sous sa peau moite, taffetas et dentelles" (p. 17) ; les mains écartent les étoffes et libèrent la lumière qui émane du corps de la femme : "Le ventre et la poitrine brillent" ; et c'est cette lumière qui va entraîner la dérive du désir en créant la chaleur intime annulant le froid de la saison hivernale ("Le froid ne compte pas. Je lui enlève le chemisier et le corsage. Torse nu sous le manteau", p. 17). Ainsi, la sensualité du corps féminin va s'affirmer grâce aux sens de l'amant : "Mes lèvres et ma langue couvrent son buste, ses seins, ses aisselles musc. Je goûte au basilic de son cou" (p. 17). Comme dans *Le cantique des cantiques*, les plaisirs voluptueux que procurent les aromates s'associent aux plaisirs de l'amour. L'indication des aromates ici (musc et basilic) rejoint les éléments qui avaient permis la saisie de l'image au début du texte, "jardin d'orangers, grenadiers, jasmins et roses" (p. 11) : arbres fruitiers, fleurs, aromates, sont destinés à la perception des sens et participent au transport de l'être vers la sublimation du corps de la femme devenu lui-même un jardin.

Le symbolisme du jardin permet donc de relier les différentes séquences du texte et prépare progressivement la métamorphose des corps. Comme le dit Henri Meschonnic à propos du *Cantique des cantiques* (qu'il traduit par *Le Chant des chants*), "à travers les odeurs, les vins, les vignes, les aromates, les fruits et les fleurs, tout le symbolisme du jardin et du verger [...] se rassemble autour du pommier paradisiaque de l'amour, du sommeil jusqu'à l'éveil final".

Se métamorphosant elle-même en jardin, la femme accueille son amant dans son jardin où se réalise leur **concentration** : "Morts et nés l'un à l'autre, enlacés dans la nuit prolongée, enclos dans l'espace prohibé, jardin public, bannissant le froid, la chair dans la chair, corps collés couverts de nos laines, nus à même la terre" (p. 18) : l'union des corps se dit ici à travers la répétition de la préposition "dans", l'emploi des termes "enlacés" et "enclos", et surtout à travers cette expression qui, par l'allitération de la même consonne [k], relie les mots entre eux comme s'unissent les corps amoureux ("corps collés couverts de nos laines") ; le terme "laines", en arabe *souf* - mot à partir duquel est dérivée l'appellation des soufis de l'islam -, contribue à donner à l'union amoureuse une dimension spirituelle. Ainsi, la référence au *Cantique des cantiques* et aux soufis musulmans souligne la tension spirituelle qui transfigure les corps dans la réalisation de leur désir : "Le désir se réalise dans une couleur de lune qui réfléchit mon humeur sur son corps de femme, mare tiède et voluptueuse" (p. 18) ; la lune réfléchit les rayons solaires, que représente ici l'"humeur" amoureuse du narrateur, sur le corps féminin transfiguré en miroir cosmique où l'être se révèle à soi-même. L'eau et la femme s'associent donc dans l'expression de la sensualité dont elles témoignent. Elles apparaissent comme réceptacles de la lumière céleste, soleil qui brille dans la nuit lunaire du désir. Aussi, la chevelure de la femme joue-t-elle un rôle mobilisateur de la rêverie spirituelle, se manifestant en mouvement ondulatoire et apaisant : "La chevelure de l'aimée, lente à se mouvoir, comme dans l'eau la danse des algues, ne dissimule pas le trou où ma vision s'égaré" (p. 19) ; les cheveux sont aussi "une image des *rayons solaire*<sup>iii</sup>", et ils sont liés à l'herbe aquatique que l'eau fait mouvoir au gré de sa fantaisie. Mais cette eau qui favorise la rêverie peut devenir une eau dévorante qui engloutit et ramène l'être à sa clôture étroite, surtout lorsqu'elle s'associe à la terre, élément opposé à l'élévation du ciel : "Nous sommes étendus sur l'herbe humide, rosée noire, nectar mêlé à nos sueurs et salives [...] Le corps de l'aimée sur le mien frissonne. Maintenant sa chevelure m'empêche de voir"(p. 19) : herbe terrestre humide, noir, frisson et tresses de cheveux qui se dressent comme des "lances" qui emprisonnent dans le jardin qui obsède : "L'obsession m'assaille. Le jardin de

l'enfance m'apparaît en son tracé mesquin" (p. 19) ; la chevelure de la femme se fait alors voile qui empêche de voir l'aimée -et de se voir dans celle-ci-.

Aussi, c'est un mouvement désirant vers la femme qui assure la plénitude de l'union. Devenir contenu dans l'aimée qui, elle-même, est intérieure à soi, est le moyen de l'union totale. Il s'agit de rejoindre l'image de soi que révèle le corps de l'autre, et cela en se libérant des contingences du dehors, du réel : "Une plénitude me saisit et étend en moi l'absence. Une distance me coupe du monde et me projette dans la femme qui me couvre. La femme respire et je bois en son souffle tant que persiste le désir" (p. 21) ; c'est par l'union des souffles que passe l'union totale, l'union vitale. Celle-ci se réalise dans la libération du souffle et l'affranchissement du corps, des poumons agressés par la pollution du dehors ("benzine et gaz") ; cet affranchissement du corps se produit grâce au "cri" libérateur du souffle vital, un **cri** de naissance, de la sortie du corps au monde. Cependant, ce cri est aussi un cri d'amour, de l'extase de l'union sexuelle : "Les machines qui sillonnent la ville sont lentes à produire l'effet délétère qui pénètre dans mes entrailles et me lie à la compagne, active à répondre à mon désir carnassier, fureur qui me prend où se dresse l'instinct, cri qui réveille le quartier et ameute la ville qui, sortie de son sommeil, jabote" (p. 21).

L'union des corps les affranchit et se réalise comme une **naissance**. Elle est une source de "révélation" : "Par le corps de l'autre, je reconnais ma vérité qui se renouvelle à chaque soupir (p. 18) ; "A côté de moi, le corps de l'aimée me permet d'accéder à l'autre monde" (p. 20). Ainsi s'affirme la naissance du sujet comme totalité complexe, comme multiplicité profonde, comme épaisseur signifiante en renouvellement continu. La naissance du sujet est alors son éveil à la vérité de la création perpétuelle qui constitue le secret de l'être -son **sacré**-. L'expérience amoureuse du corps devient alors le lieu de la glorieuse révélation, expérience extrême qui réserve le secret, l'énigme de l'être qui approche de l'indicible : "De cette vérité, je te transmets peu. C'est un secret qui ne se partage pas" (p. 22).

#### 4. "Et ma tête s'érige maîtresse" :

Comme l'a affirmé Anne Roche, él'architecture du texte se met en abyme, d'entrée, par le contraste entre la turbulence des visions qui déferlent, assaillent l'oeil du rêveur -du lecteur- et la stabilité d'un noyau énigmatique ("Fouille l'image qui repose... Jardin d'orangers..."), p. 11)<sup>iv</sup>". Ceci définit déjà la **tension** qui régit le texte et fait l'ambivalence de l'écriture se mouvant entre le halètement et l'expansion, entre le grouillement tinquétant et la plénitude apaisante ; et la tension est aussi celle du corps se constituant en s'écrivant, insaisissable en sa mobilité et sa fondation comme lieu où se réalise le sujet de l'écriture. C'est ainsi que l'écriture se présente en sa propre insaisissabilité, fuyante et indéfinie, car **in-définie**, soumise seulement à sa propre loi. Car, derrière le désordre apparent, derrière le flux de langage qui défile à travers les dire du corps, de l'image qui habite, de l'enfance, du désir amoureux... se trouve un travail rigoureux de "montage" (p. 11), de dosage de séquences, d'organisation, d'écriture en définitive, qui témoigne d'un ordre, d'une entreprise créatrice à l'oeuvre dans l'oeuvre.

##### a. Ordre et désordre :

Au-delà de son apparence en désordre , l'écriture de ce premier chapitre de Phantasia manifeste d'abord son propre mouvement. Elle se dit dans ses dire multiples et divers. Elle s'affirme d'emblée comme langage, suite de mots qui se nouent et forment une chaîne lisible, certes, mais étrange : "Quand le corps est immobilisé dans la lave qui en lui bouillonne" ; cette première phrase du texte est une "subordonnée indépendante" que la grammaire française n'a pas prévue parmi ses catégories. Elle installe l'écriture dans l'étrangeté en sa façon de viser l'inconnu par le manque qu'elle révèle ; en effet, l'absence d'une proposition principale relie ce début du texte à quelque chose d'**in-**

**connu**, à un langage qui l'a précédé et qui l'a engendré. L'étrangeté inaugurale de *Phantasia* réside donc dans son écriture qui manifeste son propre engendrement, son surgissement d'un déjà-là inconnu. Dès lors, les limites du texte se trouvent éclatées, et la lecture est, d'emblée, sommée de reconnaître l'inconnu, de traverser le texte jusqu'à mettre au jour l'ancien qui le fonde. Par ailleurs, ce langage qui surgit constitue l'écriture du corps, d'un corps en gestation, morcelé sous l'effet du flux qui le saisit. Il s'agit véritablement d'un sujet dans son corps, du créateur qui dit sa descente au noyau mystérieux du langage où **prend corps** l'écriture : "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" (p. 11). "Reconstruire", ce terme désigne le travail du créateur, l'écriture comme création, laquelle se fonde sur un déjà-là, selon la loi du renouvellement perpétuel ; du langage, l'écriture fait l'oeuvre sous la maîtrise de cette "tête [qui] s'érige maîtresse" (p. 13). Ainsi, le sens de *Phantasia* s'inscrit d'abord dans son écriture qui s'affirme apparentée à l'art ("construire n'est-ce pas l'objet de l'art ?", p. 14). L'écriture puise sa matière du langage qui possède le corps ; de cette matière se crée la forme nouvelle comme construction, "montage".

#### b. Le montage :

"Un flou brouille le montage et cela va vite". D'entrée, et au-delà même de son insaisissabilité, de sa rapidité, de son "flou", l'écriture s'affirme *montage* ; c'est le flux indéfini du langage qui se dit ici comme montage autonome. L'écriture de *Phantasia* débute par un chaos inaugural qu'apporte le flux imprévisible et inquiétant des images saisissant l'écran-corps. Les images apparaissent "montées", et cela en l'absence totale d'un "réalisateur" ; en leur désordre, elles semblent insoumises à toute maîtrise.

Cependant, c'est ce désordre même qui motive l'élan vers la maîtrise, c'est le chaos inquiétant qui fait naître

l'ordre ; et c'est dans ce magma que le "je" apparaît, lequel ne s'affirme comme sujet que dans l'entreprise appelée à la maîtrise du "montage", dans la dissipation du "flou".

Ne peut-on pas voir dans cette intervention du sujet l'installation d'un travail de **lecture** ? En discriminant dans la multiplicité des images, en fixant l'image, reconnaissable et reconnue", en reconstruisant les éléments dans un élan maîtrisé par recours au vécu, n'est-ce pas un effort de lecture qui s'élabore pour rompre le chaos des images en tous sens ? Que l'écriture s'affirme, dès son entrée, comme lecture, cela a de quoi déconcerter celui qui l'approche et tente **sa** lecture : ou bien la lecture d'une telle écriture se résigne à se confronter à son impertinence -condamnée à reproduire le texte en son aspect de lecture- ; ou bien elle accepte l'épreuve d'une lecture autre, et doit alors elle-même se faire écriture en sa différence, s'écartant de son objet pour mieux l'apprécier, s'en détournant pour mieux le respecter, le traversant pour mieux en saisir les mobiles.

Quelle qu'elle soit, la lecture de *Phantasia* doit reconnaître ses propres limites et accepter l'indécision tout en poursuivant son avancée dans le texte. Car le "montage" qui s'écrit dans le flou et le brouillage s'éclaire dans la suite de l'écriture, comme si de l'acceptation de l'obscurité naît la lumière, comme si par la soumission à l'indéfini le sujet accède à **sa** saisie : "Pour discriminer dans le magma, vous affinez l'art du montage. Vous nouez fil à fil la chaîne du récit. Les séquences se déploient d'après un tempo tantôt heurté et agité, tantôt lent et léger" (p. 164). Entre les deux occurrences du "montage" se trouve un espace d'écriture. C'est dans son retour que le signifiant se débrouille, dans le rapt d'une réapparition. C'est par le déploiement renouvelé de ses éléments que l'écriture se réalise. Ici, notre lecture se confronte à ses limites : il a fallu le recours à un autre passage pour que cette lecture du premier chapitre de *Phantasia* progresse. Il convient d'assumer ses limites, d'y trouver raison de lecture, d'y fonder la mobilité capable d'assurer la poursuite de l'entreprise dans la méfiance à l'égard des conclusions hâtives.

Que dire donc du montage dans le premier chapitre ? Comment en rendre compte ? Il convient de le *démonter* afin de remonter la pente du sens selon le *pas à pas* prudent de la lecture. Ce pas à pas a été défini par Roland Barthes comme travail de "*décomposition* (au sens cinématographique) du travail de lecture : un *ralenti*". Cependant, comment rendre compte du montage, comment décomposer le texte sans le "malmener"<sup>vi</sup> ? L'oeuvre impose son organisation, son rythme, son mouvement particuliers qui relèvent non pas des séquences qui se succèdent mais précisément de la succession elle-même de ces séquences, de leur mouvement, de leur engendrement réciproque. Ainsi, l'étude de la disposition des fragments du premier chapitre de *Phantasia*, réalisée par Bernard Nardini, ne nous semble pas convaincante<sup>vii</sup> ; un tel découpage de l'écriture, même s'il permet la mise en évidence des éléments essentiels, ne peut rendre compte du mouvement particulier du texte, de son rythme hanté par le retour de certains "spectres" (p. 11) qui paralysent le corps en même temps qu'ils motivent son élan vers son propre affranchissement. Le découpage du chapitre entrepris par B. Nardini sépare les fragments sans manifester leurs relations réciproques ; même si les "fragments alternent régulièrement une fois sur deux, avec un retour régulier de la rencontre amoureuse, qui structure la narration en servant de fil d'Ariane<sup>viii</sup>", cette "régularité" est étourdissante car ce retour n'est pas simple retour du même mais **retour du même différent**.

### C. L'espace textuel :

Le jardin semble être la première structure génératrice du texte dans son ambivalence fondamentale : une image parmi le flux d'images qui assaille le corps, le jardin devient l'objet d'une "fouille", espace non plus intérieur mais extérieur que l'écriture dit dans l'apaisement en contraste avec l'étrangeté scripturale du début. L'impératif ("Fouille l'image qui repose avant qu'elle s'évapore", p. 11) est l'ordre qui entraîne la sortie du désordre du corps morcelé, grâce au retour aux "lieux vécus", déjà habités ; ce passage de

l'écriture de l'intériorité du corps à celle du lieu extérieur se fait à l'aide des "mots réguliers [qui] reposent" (p. 15), mots qui disent "l'image qui repose". Aussi, le lieu extérieur devient-il intérieur par la correspondance entre les "allées, avenues" et "mes allées et venues" (p. 12). Le jardin est alors le lieu de l'écriture qui s'affirme 'uvre d'art et qui oppose à "la rigidité des droites perspectives" la multiplicité de la ligne droite dans "l'élan de la cavalière perspective" (p. 12). A l'ordre -unique et rigide- s'oppose le "**des-ordre(s)**", la multiplicité des ordres qui manifeste l'aspect principal de l'écriture, l'aspect de palimpseste qui est également celui du corps et de la stèle (p. 13) ; par sa fonction de mémoire, le corps ressemble à la stèle, "surface fictive sur quoi les choses s'impriment et s'effacent" (p. 13).

Ainsi, lorsque l'image du jardin finit par disparaître, l'écriture mobilise la mémoire - qui se confond alors avec la vision et le rêve - pour retrouver le jardin à travers l'enfance qui s'y est inscrite ; et c'est "un matin" - enfance de la journée - que la parole de l'enfant surgit ; cependant, ce retour s'associe à un espace ambigu car il n'est pas le jardin de l'enfance mais le Luxembourg parisien (p. 15). Ici, l'écriture transfigure l'espace afin d'associer l'enfance à l'éveil au corps qui va avoir lieu dans le jardin parisien. L'imagination s'affirme alors comme pouvoir qui sous-tend l'écriture en transgressant à la fois l'espace et le temps : le jardin de l'enfance se confond avec le jardin parisien, et le matin de l'enfance au soir de la rencontre amoureuse. Cependant, le froid hivernal semble être la constante qui relie ces deux séquences et qui motive la rencontre par la recherche de la chaleur des corps. C'est donc "un soir" que commence la rencontre amoureuse par la découverte du corps de l'autre, le corps de la femme qui se révèle tel un jardin, espace de beauté d'où émanent des senteurs paradisiaques (p. 17). L'expérience du désir amoureux mène à une "révélation" (p. 18) que l'écriture ne peut transmettre ; dès lors, "l'échange est une fiction" (p. 18). Comment dire, donc, l'expérience du corps si intime, si indicible ? Dire à la fois "les ténèbres" et "la lumière", le corps "caverne" et "temple" (p. 19). Le corps de l'aimée ouvre la vision ; il "empêche de voir" aussi, et ramène à l'obsession du jardin de l'enfance. La création renouvelée est ce qui libère et fertilise

la vision ; celle-ci pénètre le corps de la femme et le change en signe comme sont signes le hiéroglyphe, l'idéogramme et le calligramme (p. 20). Cette abolition de la durée qui associe la stèle et le corps de l'aimée dans la révélation du signe s'achève par l'union amoureuse qui affranchit le corps en libérant le cri. Le cri perturbe le sommeil de la ville, tandis qu'il éclaire la débauche des noctambules, "lumière sur lumière" (p. 21). Le cri libère le corps et manifeste sa naissance réalisée grâce à l'intériorisation de l'autre ("L'autre devient intérieur à soi", (p. 22) lors de la rencontre dans le jardin parisien confondu avec le jardin de l'enfance, lui-même intériorisé (p. 12).

L'écriture est ainsi l'expérience de la plongée en soi à la recherche de l'altérité qui permet la naissance du corps dans le noyau de l'écriture : le **cri**. Le corps né subit le baptême de l'eau ; les ablutions à l'aide de l'eau purificatrice succèdent à l'expérience de l'altérité pour constituer "le rite d'Eros" (p. 23). Ainsi, le corps et l'écriture peuvent-ils entreprendre leur promenade dans un état particulier de la disponibilité et du détachement nécessaire à une vision neuve et inouïe du monde.

L'écriture du premier chapitre de *Phantasia* se définit donc par *le retour du même différent*. Le sens n'est pas dans les éléments, mais dans leur aspect protéen, leur retour sous des formes différentes, leur élaboration les uns par rapport aux autres selon une écriture ambivalente.

D. Le "je" protéen :

L'aspect protéen s'applique également au "je" écrivant qui prend des formes multiples et diverses, voire insaisissables parfois, selon les mouvements de l'écriture. Cet aspect entraîne inévitablement la question de savoir si ce "je" polyvalent s'applique bien à une véritable instance narrative ou à l'écriture elle-même qui dévoile ses modalités tout en s'élaborant. Une attention particulière au texte laisse voir une indifférenciation entre l'écriture et l'écrivain.

Tout texte est oeuvre de langage, et *Phantasia* plus que d'autres textes tire profit de cette vérité, comme le

montre son début : un langage saisit le corps dans un désordre de transe, un ébranlement créateur d'où surgit l'impératif : "Fouille l'image qui repose" (p. 11). Aussi, est-ce l'écriture qui s'élabore ici à partir du langage qui la précède en fixant une fonction particulière à ce dernier : "le langage fixe ce qui change en soi et dans les esprits" (p. 18) ; l'écriture entreprend alors une descente dans le corps habité par les images -par le langage- afin d'en saisir une. C'est ainsi que le "sujet" de l'écriture apparaît, mais sans qu'il soit encore un "je" : "D'autres images à leur retour me fixent" (p. 11) ; "En mon jardin", "mes allées et venues" (p. 12), "ma tête" (p. 13) ; tous ces pronoms manifestent l'absence du "sujet" comme sujet. Le pronom pluriel ("nous habitent", p. 11) généralise le propos pour témoigner de l'aspect premier et essentiel de tout sujet qui est d'être corps habité par le langage, épaisseur signifiante. Cependant, le "je" se dit pour la première fois à la page 13 : "J'aime à me voir perdu [...]" ; il est à noter d'abord que le sujet est "aimant" et qu'il dit sa perte dans le désordre. Amour et absence, liés ici dans la même phrase qui annonce la venue du "je", préfigurent la conception de l'amour que l'écriture reprendra à plusieurs reprises dans le texte, un amour qui est à la fois mort et renaissance, jouissance extrême qui approche l'être de sa vérité.

Le sujet ne préexiste pas au texte. C'est dans la mise en oeuvre de l'écriture qu'il accède à l'horizon de l'être ; de l'inconnu du langage, il naît au texte comme dire pillé dans lequel il réalise sa propre fondation en même temps que celle de l'écriture, de son écriture. Cette ambiguïté du sujet a été bien exprimée par Julia Kristéva dans son *Texte du roman* : "L'écriture dans le sens d'un espacement, d'une différence, d'un effacement continu de sa propre texture, n'a pas de sujet ; une telle écriture ne tolère pas la représentation d'un sujet dans son propre texte. Le sujet de l'écriture est un post-effet verbal : l'impossibilité de la parole de se nier sans rester signifiante [...]. Aussi, plutôt que d'un sujet de l'écriture, parlerons-nous d'un productivité du texte : le "sujet" de cette productivité est vide, son image serait une charnière qui fait tourner les mots, les phrases, les paragraphes<sup>ix</sup>". C'est le sujet qui apporte la signifiante à

l'écriture, comme maîtrise ambivalente, instance de discrimination et de reconstruction.

A la suite de Philippe Sollers, nous pouvons dire que "le "je" qui vient alors au langage est celui, non pas de l'individu, mais du langage lui-même devenu autre et qui "fête sa rédemption dans l'apparence". C'est pourquoi il peut être sujet et objet, poète, acteur et spectateur à la fois<sup>x</sup>". Il est intéressant de voir que Ph. Sollers cite, à ce propos, Ibn 'Arabî qui "disait déjà en 1229 : "L'intérieur dit non quand l'extérieur dit moi ; et l'extérieur dit non quand l'intérieur dit moi. Il en va de même pour toute antinomie ; cependant, il n'y en a qu'un qui parle, et il est lui-même son auditeur"<sup>xi</sup>".

Les différentes formes que prend le "je" témoignent donc du mouvement de l'écriture que nous avons défini comme le retour du même différent. Le "je" se dit d'abord dans ses parties constitutives, dans son corps morcelé, habité par le langage qui le fonde ; il s'affirme d'une manière inaugurale en tant que créateur qui agit par amour. Mais comme la création, le créateur échappe, disparaît avant de reparaître autre : il est un "tu" équivoque, fruit de la vision et du rêve (p. 14) ; il est l'enfant qui vient à l'écriture par le travail de l'anamnèse (p. 15) ; il est aussi l'enfant Joseph qui dit sa parole prophétique annonçant la validité de son rêve prémonitoire (p. 16) ; il est encore l'amant qui découvre le corps de l'aimée, lieu de sa plénitude qui prélude à l'affranchissement de son propre corps en un cri de naissance. Cependant, un autre "je" se révèle dans le texte, un "je" qui est à la fois tous ceux-là et un autre. C'est le "je" qui s'affirme "tête [qui] s'érige maîtresse" (pp. 12-13), l'auteur qui "puise dans une nappe profonde" (p. 163) les phrases de son texte installant son entreprise dans la béance du corps et de l'écriture.

L'écriture de *Phantasia* installe -et s'installe- dans la béance qui ouvre (à) l'être, lieu de sa fissure essentielle, de sa division qui rend possible la parole, l'échange, le dialogue. C'est cette vérité fondamentale du sujet qui mobilise l'écriture et porte l'élan vers la réalisation de soi, vers la maîtrise des signifiants en leur pluralité et leur mobilité. C'est la voie de l'analyse, au sens psychanalytique,

qui s'ouvre ainsi par l'ambivalence du "je" se multipliant dans une entreprise de saisie de soi en son écriture même ; ce sujet-là, irréductible en son mouvement de béance, est bien celui dont parle Lacan, lorsqu'il évoque l'épreuve de l'analyse : "Quand le sujet s'engage dans l'analyse, il accepte une position plus constituante en elle-même que toutes les consignes dont il se laisse plus ou moins leurrer ; celle de l'interlocution, et nous ne voyons pas d'inconvénient à ce que cette remarque laisse l'auditeur interloqué. Car ce nous sera l'occasion d'appuyer sur ce que l'allocution du sujet y comporte un allocutaire, autrement dit que le locuteur s'y constitue comme intersubjectivité<sup>xii</sup>".

## 5. BÉANCE DU CORPS / BÉANCE DE L'ÉCRITURE :

Le retour du même différent désigne donc le mouvement du texte et non pas les éléments qu'il contient. Ce mouvement est un réinvestissement continu, une perpétuelle mise en perspective élaborant une communication interne et particulière entre les éléments de l'écriture. Celle-ci relève du multiple, de l'équivoque, de la dérive polysémique. Elle instaure une béance du dire en sa manière de faire du langage l'expression du corps en gestation, un corps lui-même lieu du langage qu'il dirige vers la "**phantasie**", c'est-à-dire, selon les termes de Catherine Backès-Clément<sup>xiii</sup>, "la créativité imaginaire et la productivité féerique, littéraire et fantastique".

### A. Le langage du corps :

La première fonction du langage semble être la saisie du corps en transe, ébranlé par un flux d'images. Le corps décomposé est la première écriture du corps ; et le langage sert alors à nommer le corps à travers ses parties séparées : nerfs, tête, crâne, cerveau. Cependant, ces parties sont le lieu du langage qui s'énonce en désignant son lieu d'énonciation. L'écriture du début de *Phantasia* apparaît donc comme une plongée dans le corps pour saisir le langage qui l'habite ; mais, elle est aussi une sortie du corps par la fouille de "l'image qui repose". Ainsi s'établit une relation entre le dedans et le dehors du corps, qui rythme le mouvement de l'écriture ; c'est pourquoi au désordre intérieur du corps correspond le désordre de l'écriture entraînant la quête de celle-ci d'un ordre, d'un agencement qui va la mener à l'affranchissement du corps. Cet affranchissement passe par la constitution de l'ensemble des parties du corps ; les parties sensuelles se manifestent lors de la rencontre amoureuse grâce à la présence du corps de la femme. Le contact des

corps est ce qui révèle leur totalité : lèvres, yeux, mains, peau, ventre, poitrine, torse, buste, seins, aisselles, cou naissent par l'action sensuelle amoureuse et manifestent une autre dimension du corps qui vient s'ajouter à celle déjà révélée, la dimension sensuelle et érotique.

Le corps est présent aussi dans le texte à travers ses fonctions. Celles-ci peuvent être résumées en deux fonctions essentielles : le regard et la parole. Un relevé de tous les termes qui désignent le regard suffirait à souligner son importance : oeil/yeux (15 occurrences), rétine, regard/regards/regarder (7 occurrences), voir (10 occurrences), vision (8 occurrences), aveugle, voyant, voyantes, invisibles ; tous ces termes relèvent du regard et participent à l'expression d'une fonction particulière du corps qui gère ses rapports avec le dehors. Certes, le regard est le moyen de la découverte : "Je fouille en vous et vous découvre [...]. Au-dedans de vos yeux, mon 'il se promène" (p. 15) ; "Je l'observe et la découvre neuve, inconnue" (p. 17). Cependant, le regard semble renfermer un pouvoir pénétrant qui permet de voir au-delà ("Mon regard ne se concentre pas sur le réel seul. Le champ de la vision se propage en halo. L'oeil est hanté par tant d'images qui proviennent du monde et de ses doubles", p. 20) : il s'agit d'un regard particulier qui ne fixe pas les apparences mais la vérité intérieure. C'est, d'ailleurs, ce qui explique la référence à l'aveugle, à la page 13 : "L'effacement supprime ce qui fut tracé quand tout écrit rapporterait à l'oeil son vestige ténu, un rien, tonalité qui se révèle à peine, indéchiffrable si ce n'est l'intuition qui guide l'aveugle pour lui montrer l'obstacle là où le voyant par étourderie trébuche" ; l'opposition entre l'aveugle et le voyant met en évidence ici l'importance de "l'intuition" - coup d'oeil, regard attentif, au sens étymologique - qui rend l'aveugle supérieur par son pouvoir de voir autrement ; aussi l'aveugle est-il "l'inspiré, le poète, le thaumaturge, le **voyant**<sup>xiv</sup>".

Liquide de l'oeil, les larmes participent également à l'expression de la vision d'une réalité au delà du monde apparent. "L'oeil épuise ses larmes à transcrire la vision qui dépasse" (p. 14) ; "Elle verse une larme sur sa beauté excédée par l'éveil de ses sens" (p. 17) ; "Des convois

d'ondes contrarient l'oeil jusqu'aux larmes" (p. 20) ; "Se manifeste par toi l'un et il s'extériorise en ce qui excède, cris et larmes [...]" (p. 22) : les larmes s'associent ainsi à l'oeil dans une manifestation du dépassement, de l'excès, de la révélation de la source de la vérité de l'être, ce dont témoigne d'ailleurs le mot arabe **'ayn** qui signifie à la fois oeil, source et vérité. Il convient de distinguer, ici, l'oeil du corps et "l'oeil du coeur", ce dernier étant capable de saisir au-delà du visible en sa relation avec l'imagination créatrice<sup>xv</sup>. Le regard, en lui-même, ne semble donc pas suffisant à révéler la vérité des choses ; c'est pourquoi il s'associe à l'esprit ("Ote le voile, découvre l'oeil de ton esprit", p. 16 ; "L'oeil et l'esprit se joignent à admirer le bestiaire qui parsème les parois d'Egypte", p. 20) avant d'être "guidé" par "l'oeil intérieur" : "L'oeil intérieur guide mon regard dérouté, le temps qu'il s'accommode face à ce qui grouille, terne ou éclatant, sur la chaîne invisible qui attache les dix mille choses" (p. 23).

## B. Le corps écrit :

L'autre fonction essentielle du corps est la parole. Elle se manifeste dans le texte à travers une grande variété de termes qui soulignent son importance : parole (5 occurrences), dire (7 occurrences), voix (6 occurrences), sons (2 occurrences), mots (3 occurrences), langage, langues, adverbe, verbe, orale, oreilles (2 occurrences), entendre (3 occurrences), proclamer, dialogue, muette, audible, écouter (2 occurrences), dictée, énoncer, déclamer, s'exprimer, traduire. Nous avons déjà constaté la multiplicité de l'énonciateur : "Tu te dis" (p. 14), "l'enfant dit" (p. 15), "je dis" (pp. 16, 17) ; cependant, c'est à chaque fois l'étrangeté qui se dit, une parole ambiguë qui s'énonce : "non, je ne suis pas d'ici, je viens d'ailleurs" (p. 15), "O la nuit dans le jour" (p. 15), "nous sommes à chaque seconde autres" (p. 17). Le texte s'écrit donc dans l'ambiguïté de l'énonciation et de l'énoncé ; il manifeste la difficulté de saisir le corps morcelé, habité par le langage. La parole du corps ne peut donc qu'éclater dans la mêlée des voix. Elle témoigne des bribes de paroles déjà inscrites sur le corps, "surface fictive sur

quoi les choses s'impriment et s'effacent" (p. 13). L'association du corps à la stèle rend compte de la présence indéfinie d'une parole ancienne ("C'est une stèle qui contient des fragments, écrits couchés au hasard, pensées qui ont la vitesse des étoiles, ciels furtifs illuminés puis éteints à la vue des astres Achenar, Algenib, Hamal, Phecda, sons chaldéens et arabes que la langue honore" (p. 13). L'écriture du corps consiste alors en une entreprise qui tend à retrouver la parole ancienne inscrite quelque part dans le corps.

Certes, la présence du corps de la femme et sa découverte selon une quête nocturne motive une parole ancienne qui se trouve réécrite : la parole du *Cantique des cantiques* semble être la plus adéquate au dire du corps féminin ; transfiguré en jardin par les senteurs paradisiaques qu'il fait sentir, ce dernier "réfléchit mon humeur" (p. 18) comme la stèle, "miroir qui réfléchit le monde" (p. 20). Cette série d'associations contribue à mener le corps vers la saisie de son langage qui se manifeste alors à travers les parfums : "L'image de la stèle colle aux parfums, ambre et girofle, qui abolissent la durée. La nuit se prolonge pour rendre la femme de l'heure à son parfum, révélation qui ne soustrait pas l'intelligence des sens" (p. 21). Cette abolition de la durée manifeste la transgression de l'immédiat, du présent, en une éternité de l'union des corps malgré le réel : "Nos parfums se mélangent à la benzine et aux gaz que rien n'atténue, pas même le retrait intime" (p. 21) ; et c'est ainsi que se réalise l'union amoureuse qui affranchit le corps et provoque sa première parole, le cri. Retrouvant son unité grâce à l'autre, le corps **s'écrite** annonçant sa propre naissance. A la fois d'amour et de naissance, le cri témoigne aussi d'une abolition de la durée qui permet l'élévation du corps à l'éternité. Cet éveil du corps naissant est une élévation vers la lumière : "réveille", "s'élèvent", "hauteur", "lumière sur lumière" (p. 21) ; aussi s'agit-il de la naissance du corps spirituel, du **corps subtil**<sup>xvi</sup>, un corps transfiguré en ange par l'acte amoureux : "heureux l'homme qui pour toi se transforme en ange épanoui, à cause de la jouissance qu'il te donne" (p. 22). Cette naissance de l'ange en l'homme procure la distance nécessaire à un regard particulier sur le monde, un regard élevé qui agit lors de la marche "dans la ville, d'un pas léger, comme sur un nuage" (p. 23).

### C. éCRIre :

La naissance au corps subtil est en fait la naissance à la *Phantasia*, à l'imagination comme capacité de traversée des limites qui permet l'accès au Lieu/Dire : imagination créatrice qui est déploiement d'écriture par libération de cri. Aussi, le cri qui surgit dans la nuit du jardin de l'union amoureuse est-il également celui d'"écrire" ; car, comme le dit Jean Genet, interlocuteur du "je" dans *Talismano*, "mon écriture : qu'est-elle sinon littérature, approfondissement de la part qui triture sédentaire, rituelle violence : dans écrire, il y a cri et rire. Ajoutez le sexe à dire par perfection de cri<sup>xvii</sup>". Ainsi se révèle une relation étroite entre le corps et l'écriture, celle-ci apparaissant alors comme une manifestation de l'expérience du corps qui le mène à son affranchissement, à sa renaissance. L'écriture du premier chapitre de *Phantasia* serait, de ce point de vue, l'élaboration d'une écriture à la recherche de son noyau, de sa source qui est le cri comme parole inaugurale du corps. Le cri est la trace d'un désir profond qui met l'être en présence d'un autre monde ; c'est pourquoi il est lié à une énergie créatrice qui se manifeste dans l'activité artistique<sup>xviii</sup>, et surtout dans l'acte amoureux dont il annonce alors la parfaite réalisation<sup>xix</sup>. Le cri témoigne ainsi de l'accès à la "Terre de la Vérité", celle-là même qui a fait proférer à Ibn Arabî -lorsqu'il y a pénétré pour la première fois à Tunis- un cri perçant<sup>xx</sup>. Cette "Terre de la Vérité" est la Demeure du "corps subtil", de l'ange né de la transfiguration du corps sensible, transfiguration qui relève de l'écriture comme activité transcendante et créatrice.

Cependant, l'écriture semble subordonnée à une "voix" qui lui dicte son mouvement ; ceci nous ramène au début du texte où le corps est habité par un langage indéfini. Ainsi l'écriture relève d'une expérience intérieure du corps qui apparaît comme le lieu de l'inspiration. La "voix intérieure", "tantôt forte, tantôt modérée" (p. 16) circule dans le corps comme le "sang qui circule tantôt lent, tantôt saccadé" (p. 18). Le métalangage qui présente ici le travail de l'auteur renvoie l'écriture à une parole autre dictée et perçue grâce à l'imagination qui se révèle être le véritable lieu d'énonciation

: "L'imagination double le réel et le traduit en instants de présence qui s'élèvent au fil des pas qui sillonnent le monde" (p. 16) ; mais l'imagination concerne aussi la lecture : "Lis ce livre à voix haute [...]. Réinvente-le dans ton imagination" (p. 16). Un trajet s'établit donc de l'imagination à l'imagination, un trajet dominé par la "voix" : "voix intérieure" qui met en présence du monde de l'imagination, et "voix haute ou *mezzo voce*" qui est celle de la lecture invitée à reproduire la source du texte à lire. Et l'écriture est, dans ce cadre, une entreprise qui permet l'apaisement par la libération du flux de l'inspiration qui agresse : "Je m'adoucis à transcrire" (p. 16). L'inspiration ébranle l'être, habité par la voix étrangère qui le dépasse ("L'inspiration me parvient comme jets d'atomes. La voix est rapide. Je n'arrive pas à la suivre en ses paradoxes", p. 16) ; elle indique que la parole du texte est une parole in-définie, intérieure, inspirée. C'est donc véritablement une parole prophétique qui appelle une lecture particulière qui doit retrouver sa "*genèse orale*", la voix de l'ange qui la dicte.

#### D. Voix du dire/Voies du lire :

Le métadiscours qui présente l'écriture en train de se faire indique en même temps la lecture en procès, une lecture sommée de remonter à la source du texte, de reconnaître toutes les voix qui le fondent. Ainsi, les activités d'écriture et de lecture semblent-elles relever de la même expérience du corps disponible à recevoir et à saisir l'inspiration qui lui vient ("Je dis : tu entends [...] J'entends et j'attends. J'écoute avec tous mes sens", p. 16) ; et l'impératif au lecteur indique plus un mode d'écriture qu'une modalité de lecture ("Retrouve sa genèse orale. Scandele comme tu respire. Réinvente-le dans ton imagination", p. 16). La lecture participe de la sorte à l'acte d'écriture par la reconnaissance directe de ce qui le fonde, c'est-à-dire l'ensemble des voix qui s'y croisent faisant, plus que le texte, l'intertexte.

L'intertextualité dans ce premier chapitre de *Phantasia* procède par la citation et la réminiscence. Disons tout de suite que ces deux modalités désignent le travail de l'imagination créatrice ; en effet, la réminiscence, "loin d'être

une vulgaire mémoire, est au contraire une imagination épiphanique<sup>xxi</sup>". Quant à la citation, elle indique le pillage d'un autre texte et sa mise en perspective, grâce au pouvoir de l'imagination, dans l'espace du texte en train de s'écrire. Aussi, la citation qui figure à la page 16 ("*J'ai vu onze étoiles et le soleil et la lune, oui, je les ai vus à moi se prosterner*") montre-t-elle, à l'oeuvre, le travail de l'imagination évoqué en haut de la même page. Constatant la présence du mot "genèse" qui précède cette phrase, Bernard Nardini affirme que la citation est de *la Bible* (Genèse 37,9) et que sa fonction est de "convier le lecteur vers un autre discours, vers la mémoire profonde, la plus ancienne, vers le texte fondateur par excellence<sup>xxii</sup>" ; il ajoute qu'elle n'a donc "pas d'autre fonction, puisqu'elle renvoie doublement à un ailleurs de son histoire le discours qui la cerne<sup>2</sup>". Notre avis est différent, d'abord parce que la citation n'est pas seulement de *la Bible* mais aussi du *Coran* (Joseph, 12, 4) ; ainsi, une des fonctions de cette double citation est de rendre compte de la transmission du discours sacré qui agit à la fois par citation et par réminiscence<sup>xxiii</sup> ; c'est ce qui expliquerait d'ailleurs l'anonymat de la citation de Joseph : en la marquant seulement par les caractères italiques, Meddeb dit implicitement qu'elle a déjà circulé à travers d'autres textes anciens. Cependant, la plus importante fonction de cette citation concerne son attribution à Joseph, ce qui souligne encore le pouvoir de l'imagination. Car Joseph est **le maître de l'imagination**<sup>xxiv</sup> ; prophète du "troisième ciel" -lieu de "la voix [qui] s'impatiente [...], impose ses mots [...], dicte et réclame<sup>xxv</sup>" - Joseph est le rêveur et l'interprète des rêves ; il est aussi un modèle de beauté<sup>xxvi</sup>, associé à Vénus dans le troisième ciel<sup>xxvii</sup>. Certes, la beauté est un élément qui motive l'écriture et la dirige vers la rencontre amoureuse ("Donner la beauté où je la reçois, c'est ce que j'apporte", p. 14 : "Fie-toi à la beauté, qui est féminine", p. 16) ; ceci nous renvoie à Ibn Arabi qui a défini le "troisième ciel" comme "le monde de la Formation, de l'ornementation et de la beauté. C'est de ce degré que l'inspiration vient aux poètes<sup>xxviii</sup>". Nous avons déjà signalé la présence d'Ibn Arabi à travers la conception de la chose qui s'éclipse à son gré après son apparition soumise à l'ordre créateur (p. 13) ; là, il est dit que "la chose se prosterne devant moi", ce qui renvoie aux propos de Joseph évoquant les étoiles, le soleil et la lune qu'il a vus, à

lui, "se prosterner" (p. 16). Mais, ce que rapporte le prophète est un rêve, et, pour le grand maître soufi, il s'agit d'un rêve dans le rêve, fruit de la pure imagination<sup>xxxix</sup> ; car "toute l'existence est imagination en imagination<sup>xxx</sup>" et "tout ce que l'homme perçoit durant sa vie terrestre correspond aux visions de quelqu'un qui rêve, de sorte que toute chose exige une interprétation : L'univers est imagination / Et il est Vrai, en vérité / Celui qui comprend cela / Saisit les secrets de la Voie<sup>xxxi</sup>". C'est à la lumière de cette conception d'Ibn Arabi que se révèle à nous le sens de cet autre aspect du texte qui insiste sur l'importance du rêve, pris dans le même sens que celui du maître soufi : "Tu rêves dans le rêve" p. 15), "Notre chronique est une suite de rêves" (p. 17), "On feint de ne pas savoir que l'échange est une fiction, à la mesure d'un réel réduit, personnalisé en nos êtres, représentations fugaces, rêve dans le rêve, création perpétuelle sur la scène de la conscience" (pp. 18-19).

Cependant, cette conception du monde d'Ibn Arabi - appelé aussi **Ibn aflâtûn**, le "fils de Platon"<sup>xxxii</sup>- rappelle celle de Platon lui-même, à laquelle renvoie la comparaison du corps à "la caverne des douleurs" (p. 19). Le mythe de la caverne, selon "le divin Platon"<sup>xxxiii</sup>, met en scène des hommes enchaînés dans une caverne obscure, le dos tourné à l'entrée de sorte qu'ils ne voient du dehors où règne la lumière que des ombres reflétées au fond de la caverne ; ainsi est la condition de l'homme, ne pouvant voir que la copie du monde de la Vérité. L'homme est "une ombre" (p. 15) tant qu'il n'a pas retrouvé sa "Terre de Vérité" dont l'accès est possible dans la transfiguration du corps par l'amour.

La citation de Joseph -qui nous a permis de découvrir tout un tissu intertextuel à l'oeuvre dans ce premier chapitre de *Phantasia*- comporte aussi un verbe de grande importance : "voir" ; ce verbe indique un élément essentiel du texte que nous avons déjà relevé, la vision. Celle-ci est dite également dans une citation aussi anonyme, indéfinie, que celle de Joseph : "**Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots**" (p. 14). Cette citation qui souligne le rapport étroit et particulier entre la vision et l'écriture est tirée du *Livre des Stations* de Niffari, un soufi du Xe siècle<sup>xxxiv</sup> ; dialogue total éclairant l'intimité du coeur : tel est l'unique

oeuvre de celui qui a vécu à l'extrême l'expérience des limites, rivé aux stations ultimes de l'être où s'abîme le dire à mesure que progresse l'approche du noyau réservé du Verbe où l'Autre réside. Ce livre est, lui aussi, écrit sous une inspiration divine, et il a inspiré l'écriture du *Kitâb mashâhid al-asrâr (Le Livre des visions des secrets)* d'Ibn Arabi<sup>xxxv</sup>.

C'est l'oeil du coeur qui procure la vision toute. Celle-ci permet de voir les choses transfigurées ; elle consiste surtout en une plongée dans le corps de l'autre : "La béance sera l'endroit du corps qui engloutira ton oeil sans retour" (p. 22). Le corps, comme le verbe ("Abîme-toi dans l'adverbe", p. 19), est un abîme dans lequel il faut descendre afin de pouvoir renaître grâce à l'acte amoureux, à la verge qui "fait frémir ta chair, transfigurée par l'extase qui exile tes sens hors de la réalité" (p. 22) ; ainsi, notre remplacement du mot "verbe" par "verge" souligne le pouvoir de l'amour et de l'écriture comme deux actes menant à la renaissance qui passe par la mort, l'absence au monde ici-bas, et l'élévation vers la "lumière sur lumière" (p. 21). De nouveau, c'est le Coran qui sert l'écriture : métaphore de Dieu, dans la sourate de "La lumière<sup>xxxvi</sup>", "lumière sur lumière" désigne ici "ceux qui vivent de nuit" et qui "se sont inspirés de l'intuition qui nous transforme" (p. 21), qui s'opposent à l'"homme rivé aux affaires de la cité" (p. 21), ne pouvant saisir le sens sacré du cri qu'il entend.

"Homme de la nuit" : là aussi, la référence au plus grand maître soufi est à reconnaître, conjointe à celle du soufi prédécesseur, Niffari. Dans ses *Futûhât*, Ibn Arabi consacre le quarante-et-unième chapitre à "la connaissance des gens de la nuit", parmi lesquels il situe Niffari : "Mohammad ibn Abdeljabbâr Niffari, qui était des gens de la nuit, a dit : "Le Vrai m'a arrêté dans la station de la science" ; puis il a rapporté ce que le Vrai lui a dit en telle station : " O mon serviteur, la nuit est à Moi non au Coran [...] ; alors consacre la nuit à Moi, car c'est dans la nuit qu'il y a Ma descente. Je ne te vois pas de jour, lors de ton activité, et si la nuit vient, si Je te demande, si Je descends vers toi, Je te trouve dans le sommeil, à ton repos dans le monde de ta vie. Mais il n'y a que nuit et jour : Je ne te vois

pas de jour, car Je n'y descends pas à toi, l'ayant fait pour toi ; et J'ai fait la nuit pour Moi, Je suis descendu jusqu'à toi pour te tenir compagnie, te parler et veiller à tes affaires, mais voilà que tu dors et te comportes indécemment à Mon égard, pourtant tu prétends M'aimer et préférer Ma fréquentation. Lève-toi donc et demande-Moi afin que Je réponde à ta demande [...]. Et quand jaillit l'aube, Je Me remet sur Mon trône, M'occupant de l'affaire, tissant les versets-signes, pendant que Mon serviteur veille à son besoin et parle à ses frères, sachant que J'ai ouvert entre Moi et lui une porte parmi Mes créatures à travers laquelle il Me regarde et Je le regarde et les créatures ne s'en aperçoivent pas ; Je lui parle par leur intermédiaire sans qu'ils le sachent ; il Me saisit selon sa vision intérieure [*basîra*] sans qu'ils en prennent conscience, croyant qu'il leur parle alors qu'il ne parle qu'à Moi, et pensant qu'il leur répond alors qu'il ne répond qu'à Moi<sup>xxxvii</sup>". Tel est l'homme de la nuit auquel appelle le narrateur de *Phantasia*, homme total ayant aboli la frontière du blanc et du noir, s'étant élevé à la glorieuse présence de la première personne, dans le dialogue intime qui perpétue la souveraineté du dire illuminé.

L'intertextualité dans le premier chapitre de *Phantasia* ne consiste pas seulement à convier le lecteur à d'autres textes. Elle fonde l'espace du texte en faisant de lui le lieu où se croisent d'autres paroles et où s'opère une transgression des Ecritures grâce à l'expérience soufie -dont la plus importante figure est incontestablement, ici, Ibn Arabi- qui magnifie le pouvoir de l'imagination créatrice ; celle-ci passe par l'extase que procure l'acte amoureux des corps qui, de leur béance, mènent à la béance de l'imaginaire, lieu par excellence de l'écriture.

Cependant, il convient de rappeler que l'extase des corps se réalise dans un espace qui connaît une transfiguration : à la lumière des peintures d'Ucello et de Velasquez, le jardin parisien devient le lieu d'une "bataille" (p. 19), ce qui souligne la violence du désir ("carnassier", p. 21) et désigne en même temps cette intertextualité fondatrice de l'écriture, une intertextualité qui dépasse le cadre limité de la littérature pour embrasser les possibilités créatrices de l'art en général. Notons à ce propos que la

musique est également présente dans le texte non seulement à travers "la voix", "le rythme", "le souffle", mais aussi à travers l'indication des "pierrots lunaires" (p. 16) qui fait penser au drame pour une voix *-Pierrot lunaire-* de Schönberg ; le passage du singulier du titre du compositeur allemand au pluriel du texte de Meddeb annonce l'union des amants d'où se manifesterà "l'un" (p. 22). La tension entre la pluralité et l'unité est l'aspect essentiel de ce texte qui fonde son originalité justement sur la pluralité des textes et des lieux de création.

*III<sup>E</sup> PARTIE : L'ECRITURE-DEAMBULATION :*

## I. INSCRIPTIONS :

Dans le premier chapitre, le corps s'annonce. Il advient du chaos-langage qui le fonde. Le magma chaotique est la scène première, originelle, de laquelle le corps naît et se révèle au contact du corps de l'autre. La femme s'affirme alors comme corps et espace de corps se découvrant dans la naissance du désir. Dans le lieu originel par excellence -le jardin-, les corps se réalisent dans leur union. Sorti à la vie, le corps profère son cri avant d'être scellé par le rite de l'eau, sorte de baptême qui prélude à la sortie dans la vie, dans la ville ; la marche peut commencer : né, uni, entier en sa fondation de ses facultés sensuelles et son accès à la première parole, scellé, le corps est enfin prêt à affronter l'épreuve, le réel historique dans son espace de manifestation moderne, la ville.

Nous allons donc approcher la première entrée du narrateur dans l'espace de la ville, entrée qui met en présence d'une série de frustrations ; celles-ci sont le signe d'une confrontation entre le corps du narrateur et la configuration inquiétante de l'espace où il marche. La marche s'affirme comme tentative de saisie du dehors par la mise en oeuvre des sens, lesquels révèlent ce qui, dans l'espace, n'agrée pas. Et c'est un espace de crise que dénote la traversée de la ville : entre la configuration particulière de l'espace qui s'impose au corps qui la découvre et la nécessité d'inscription de soi qui motive l'élan du narrateur, se déroule la déambulation comme quête d'inscription de part et d'autre. Aussi, l'être entreprend-il de déjouer l'agressivité menaçante du dehors en installant des ruptures sur l'itinéraire de sa marche ; ses bifurcations manifestent la réserve de l'être qui s'absente dans son propre espace intérieur, manière d'y chercher l'exemple capable d'éclairer son entreprise par l'installation d'autres espaces qui l'habitent dans l'itinéraire de sa marche. Car, c'est dans la multiplication des espaces, dans

l'errance continue et irréductible, dans l'exil total que l'inscription de soi peut se faire comme poursuite du mouvement vers l'accomplissement de soi, par recours à la trace, laquelle dit ce qui s'écrit et s'efface, ce qui demeure au-delà du chaos obscur de l'espace de la ville moderne.

#### A. L'entrée dans la ville :

C'est donc un corps qui accède à la ville, un corps marchant dans l'espace de maintenant. A Paris, le personnage marche, sent, voit, s'ennuie, s'émerveille, se perd et se retrouve à travers la topographie ainsi dessinée de l'espace de la ville. Et apparaît Paris, au fil des pas du marcheur, au gré de la traversée, lieu d'errance dans laquelle sont mis en perspective les sens aiguisés, affûtés par leur confrontation avec cet espace d'abord hostile. Car la déambulation dans Paris montre l'éruption de l'espace du dehors qui est le lieu d'un choc du corps, installant des ruptures, successions de bribes qui donnent le mouvement de l'écriture, fondent l'état changeant du personnage et confèrent à la ville une configuration particulière. L'espace de la ville est ainsi un espace subi. Il dicte son ordre au fil des pas qui le traversent. Il inscrit sur le corps du personnage ses multiples empreintes. L'espace s'incruste, capté par les organes des sens qui marquent la présence du corps devenant alors, lui-même, espace ou s'imprime une représentation particulière du dehors.

D'abord l'odeur. Le marcheur reçoit les émanations de la ville comme une agression. L'espace s'impose le long du parcours en sa manière d'interpeller l'odorat. Les odeurs collent au corps et contribuent à l'inscription -sur lui- de l'espace de la ville ; elles lui confèrent ainsi une représentation particulière, en même temps qu'elles marquent l'état du marcheur-narrateur. La perception des odeurs dans Paris manifeste d'abord l'agression que subit le marcheur dans cet espace moderne : "dans la glu bouillante, un air de poix tenace aggrave l'odeur de goudron et bitume" (p.108) ; "[...] Les odeurs chimiques agressent mes yeux et mes narines" (p.136). L'hostilité de l'espace se trouve ainsi marquée par ces odeurs qui freinent l'élan du narrateur, l'offusquent, rendant pénible sa récupération de son double parti dans les pas d'Aya : "Après m'être imprégné par l'odeur du sang émanant jusqu'à l'écoeurement d'un banquet rempli d'oreilles de porcs traînant au seuil d'une boucherie économique, je réussis, haletant et dans le malaise, à récupérer mon double" (p.206). De même qu'à Paris, le narrateur

perçoit les odeurs à Tunis, émanations insupportables qui déstabilisent l'être et indiquent l'état moderne de stagnation, d'immobilisme que connaît la ville : "Je suffoque aux odeurs malsaines de la cité bâtie dans un site de marécages et de lacs putrides" (p.208) . Ainsi, les odeurs sont-elles la marque de la modernité, l'indice d'un état historique inscrit au fil du cheminement du narrateur et qui le rend malaisé : "Il est difficile d'élire séjour en des endroits abrités et déserts où l'odeur de latrines écoeure" (p.50) ; "En flagrant délit, l'odeur moderne, mazout et autres déchets" (p.53) ; "Tu avances [...], parmi les persistantes odeurs de poisson, de viande, de sang coagulé. Tu as des haut-le-coeur" (p.73) . Dans "la capitale des chiens sur terre" (pp.41-42), le narrateur se trouve pris entre "les salissures de l'asphalte" (p.52), "l'odeur de fiel" (p.72), "la crasse éternelle" (p.96), "l'haleine fétide" (p.97)... Autant de marques de l'inscription de l'espace du dehors sur le corps marchant, marques qui contribuent également à l'identification de cet espace comme un espace hostile, inhospitalier. L'espace de la marche est ainsi, essentiellement, celui des frustrations, déterminant le caractère instable de la déambulation qui devient une suite de confrontations, d'accélération et de résistances à la recherche du lieu qui contente, lieu de la parole propre, libre et libératrice.

#### B. Frustrations :

Les frustrations se révèlent à travers l'état du peuple qui occupe la ville. Dans ce sens, les termes qui désignent les habitants de Paris sont significatifs. Dans l'indifférenciation, le mot "foule" cerne ce magma compact que forment les personnes croisées dans l'itinéraire de la marche; cette indifférenciation, en même temps qu'elle désigne l'anonymat féroce, participe à mettre en évidence l'indifférence qui caractérise les habitants de Paris : "On braque, on emporte les caisses, on agresse sans que la foule réagisse. A chaque seconde, il y a ceux qui naissent, ceux qui crèvent. Dans l'indifférence" (p.41) ; "La haine grave le silence dans la foule" (p.45) ; "Dans la foule, chacun est en sa solitude" (p.96). Tapi dans une "neutralité farouche", le peuple parisien semble dépourvu de toute épaisseur humaine, marchant au hasard, enveloppé dans l'absence ; en effet, il s'agit de "spectres" (p.43), de "silhouettes" (p.49), de "masques à la dérive" (p.53), de "fantômes" (pp.78, 96), d'"ombres" (pp.98, 108). Paris est peuplé

d'apparences vides, sans profondeur, de formes légères, creuses, cavernueuses, qui ne révèlent aucune densité humaine.

"Silhouettes", "ombres"..., voilà des termes qui convoquent la référence platonicienne. Celle-ci sert le texte meddebien en sa façon de désigner l'état du peuple parisien, enchaîné, enserré, rivé à l'ombre de lui-même; elle manifeste également la manière dont l'écriture saisit le réel qu'elle lit et dont elle révèle la vérité à travers le mouvement d'écriture-lecture ; écriture-lecture d'un espace parcouru, perçu au fil des pas qui le sillonnent par un regard perçant, lisant, liant ce qu'il saisit du dehors à ce qu'il contient en dedans. Déjà relevée dans le premier chapitre, où elle est conjointe à la référence akbarienne<sup>56</sup>, cette référence au mythe platonicien de la caverne manifeste nettement, ici, le dépassement de l'apparence par la saisie de la vérité cachée du réel tel qu'il est perçu. C'est en occident, lieu du coucher, de la disparition de l'astre solaire, que se situe la déambulation du narrateur. Celle-ci, se faisant précisément dans "la ville des lumières", met en évidence un voile qui sépare ombre et lumière, un voile qui couvre Paris et l'assimile à une *caverne* où l'absence de lumière détermine l'état particulier de la déambulation. Tels les hommes de la caverne, les habitants de Paris vivent dans la "soif de lumière" (p.41) ; "aux aguets, l'oeil fuit la lumière ; et le sol reflète un ciel absent, dans la grisaille et les salissures de l'asphalte, filets lumineux, scintillant, par débris de lumière, perçant des points accrocheurs, cailloux infimes" (p.52) ; les syntagmes se suivent, ainsi, par bribes, qui traduisent l'ombre, la grisaille, l'absence de lumière qui cerne le peuple de Paris. Les pas, lourds, se perdent à l'ombre des murs "qui boivent avec avidité les dernières gouttes de lumière" (p.44). Lumière disparaissante, nuit tombante, écrasant les hommes qui se terrent - "peuple métromane" (p.194)-, telle est la vérité de l'espace de la marche ; les couloirs du métro semblent être le lieu privilégié de l'expression de cet état de l'espace de la marche ; c'est un lieu d'enfermement où "pas un escalier n'annonce la lumière du jour" (p.106). Métonymie de la ville, le métro parisien devient un lieu qui engloutit, lieu de la chute, où l'on se perd, où les hommes se terrent, "ayant horreur de la lumière" (p.98).

Absence de lumière, espace d'engouffrement, d'étouffement, voilà ce qui ne manque pas de déterminer un état particulier du peuple parisien. Foule souterraine habitée par l'enfermement qui la cerne, peuple perdu dans l'absence à soi-même : "Dans les ténèbres, les fantômes.[...] L'ignorance de

---

<sup>56</sup>. Voir notre I<sup>re</sup> partie, 5, D.

soi empêche sa renaissance dans l'autre.[...] Dans la foule, chacun est en sa solitude" (p.96). "Un pli d'amertume affaisse la commissure d'un petit homme.[...] Un édenté, assis sur un strapontin, tient la tête entre les mains comme pour exorciser une atroce migraine. [...] Du haut de ses talons aiguilles, une dame imite une défense de prétoire" (p.97). "Dans une flaque d'urine, un clochard se masturbe. Un nerveux parle à une poupée grandeur nature.[...] Une femme gesticule et gronde l'invisible" (p.98). Décousus, dépourvus de sens, les gestes de la foule sont saisis ainsi par le regard du narrateur à travers des instantanés qui en dévoilent l'état inquiétant. Ici, le caractère télégraphique de l'écriture manifeste la séparation qui caractérise la foule, séparation entre les différents personnages désignés, et séparation à l'intérieur d'une même personne qui ne correspond plus à elle-même. Le rythme saccadé des phrases épouse ainsi le mouvement du regard confronté à ces scènes de l'inquiétante étrangeté ; car il s'agit bien d'une inquiétante étrangeté qui habite la foule parisienne, ignorance de soi provoquée essentiellement par les discours harcelants de l'abrutissante publicité.

Le rythme saccadé de l'écriture de ce passage , en même temps qu'il rapporte les instantanés que le regard du narrateur saisit, semble introduire les syntagmes décousus de la langue publicitaire à laquelle ce même regard est confronté. Ces publicités épaississent les murs étouffants des couloirs du métro. Elles sont responsables des frustrations et des séparations qui traversent la foule ; discours anonymes qui aiguissent l'étrangeté ; paroles brutes qui abrutissent, qui séparent les gens d'eux-mêmes, qui s'incrument dans les esprits enserrés, possédés par un discours qui martèle : "Shampoing Bissel, balais à cassettes, Granada, robe écarlate, sanglantes confessions, la nuit ensoleillée, Midnight express, métal burlant, soignez votre ligne, une affaire d'homme, vivez le grand son.[...] La Redoute on ouvre on trouve" (p.96). "Sur l'autre quai, vieux pape, une religion, bien vivre tous les jours.[...] Machines à sous, jouons avec les pions, crakies, menthols, Hollywood, freedent, Hubba bubba. Série noire, menu sans fard, pour une future star. Danger, passage interdit au public. La gueule du loup, coup de théâtre dans le métro. C & A, BHV, votre maison, vos loisirs" (p.97). "Darnal, ouvrez cette porte, vous êtes invités par le rat, Thermolactyl, Téléstar.[...] Gondoles et colombes, les automates de l'horloge, le pont des soupirs, le palais ducal, l'Italie à la Samaritaine" (p.98). Ainsi les couloirs du métro deviennent-ils le lieu où l'homme est pris dans le piège de la modernité commerciale, poursuivi par les slogans publicitaires qui le traquent et le dispersent. Aussi peut-on affirmer que ce relevé des publicités inscrit déjà une lecture de l'espace de la ville : il dénote le passage à la

détermination économique et commerciale qui commande à la configuration de la ville. Attirant irrésistiblement le narrateur, ce discours harcelant finit par occuper l'ensemble du champ de son regard et s'infiltrer même dans les phrases du texte : "Puis, la machine s'ébranle avant de ralentir à mesure que s'éclaire la station d'après, la chicorée, la plante qui fait du bien" (p.98). La conscience s'assombrit alors sous l'agression extérieure, et la volonté se perd : "Que tu les déchiffres ou non, les lettres s'incrument dans ton esprit" (p.96) ; "Les affiches déploient leurs mensonges entre les bancs verts et les murs jaunes. Les panneaux lumineux distribuent l'ocre aux correspondances, le bleu aux sorties" (p.97) ; les couleurs sont aussi incarcérées dans les mailles de la langue figée qui s'impose dans les couloirs souterrains. Telles un fléau, les forces abrutissantes investissent l'espace sombre du métro et entraînent la chute, l'enfouissement des esprits qui sombrent dans l'abîme de l'absence, ignorance de soi dans le vertige des discours qui agressent : "Shop photo, l'oeil se ferme, le sol écoute, la terre tremble, les mégots, les tickets jaunes, la trappe, le vertige, la rame qui broie le corps. Plonge et regarde si tu refais surface" (pp.97-98) . L'impératif, ici, relève de l'interpellation et tend à marquer la manière dont le discours publicitaire fonctionne ; subrepticement, les phrases s'introduisent dans l'esprit de l'homme mis en demeure de pouvoir y résister ; elles habitent l'être et le plongent dans un état d'aliénation, de possession par un flux de paroles qui l'assaillent. L'image de la chute est alors significative de cette descente, dans l'intériorité, du message publicitaire, en même temps qu'elle souligne l'abîme de l'être devenu étranger à lui-même.

C'est ainsi que s'éclaire la référence platonicienne rejallie dans l'espace de notre modernité ; car c'est précisément dans l'espace sombre du métro que la foule parisienne est assimilée à des "ombres", des "fantômes"... Les chaînes dont souffrent les hommes de la caverne ne sont-elles pas, ici, ces discours qui tapissent les couloirs souterrains ? Et quel est alors la condition de ces hommes enfouis dans les profondeurs de l'absence, vivant dans l'ignorance d'eux-mêmes ?

Déjà avant la descente dans le coeur souterrain de la ville, le narrateur présente l'état particulier de la foule parisienne rencontrée sur le parcours de sa marche. Son entrée dans la ville le confronte d'emblée au magma humain et aux discours abrutissants de la publicité : "Après le temps aliéné, la consommation absout. Stock Cacharel, Daniel Hechter, Dorothee bis, les mains vendent et achètent. Les doigts s'usent au contact de la fibre

chimique" (p.41). Paris s'impose d'entrée comme le lieu de l'entassement, de l'encombrement et de l'enchevêtrement étourdissant : "Les yeux sont pleins de couleurs et la ville bourdonne" ; "la rue gronde" ; "les gestes débordent. Les paroles dans le brouhaha se désagrègent" ; "la ville s'emballe, de guerre lasse" ; "le bourdonnement des moteurs est la basse à partir de quoi giclent les improvisations du concert mécanique" (p.41). Et déjà cette entrée dans la ville s'annonce comme une "descente" d'un lieu de toute "lumière" : (p.41 : "Je descends de ma guérite haut perchée, inondée de lumière") ; du lieu privilégié de l'être, le narrateur se trouve pris dans l'espace hostile de la ville, confronté à l'étrangeté environnante qui assombrit les esprits et entraîne leur air farouche. Car ce qui caractérise la foule parisienne, c'est justement cet état de peur permanente qui se manifeste à travers l'indifférence que nous avons déjà relevée et surtout à travers la haine ; celle-ci sépare les gens enveloppés dans leur féroce solitude et accentue l'insignifiance de leurs actes : "La haine grave le silence dans la foule" (p.45). "Des corps égarés lèvent leurs boucliers barbares. Masques à la dérive, chaque paire de jambes tâtonne vers sa hasardeuse destinée" (p.53). Normalement sombre, "le réseau souterrain est assombri par des têtes qui ne lisent pas en elles. La peur est sur les visages" (p.96). "*Aere senza stelle*, à la croisée des yeux, personnes lasses et cruelles, c'est la haine" (p.98). Cet état de peur et de haine est donc provoqué par la condition caverneuse de cette foule parisienne vivant dans l'étroitesse des couloirs du métro, loin de la lumière, dans une étrangeté qui conduit à la folie. En effet, la description du peuple rencontré sur le parcours de la marche laisse découvrir nombre d'actes étranges, de gestes incompréhensibles qui dénotent un état pathologique inquiétant (p.98 : "Un nerveux parle à une poupée grandeur nature.[...] Une femme gesticule et gronde l'invisible"...). L'étouffement dans l'espace souterrain du métro, la poussée incontrôlable des slogans publicitaires abrutissants et l'ignorance de soi ainsi entraînée peuvent mener à des conséquences dévastatrices; mais elles peuvent également motiver la transgression, la sortie de l'impasse par la mise en perspective de l'étrangeté qui habite dans l'acte d'être et de créer.

## C. Bifurcations :

La traversée de la ville fait donc passer dans l'espace des frustrations et du malaise grandissant. Là, l'écriture progresse par bribes et par chocs, et épouse le rythme saccadé caractéristique de cet espace ; elle le cerne dans la juxtaposition de ses parties, à travers le mouvement d'un regard pris dans le magma du réel où il évolue. Le narrateur marche et livre l'espace de son parcours, en relève l'encombrement, le désordre, le dérèglement menaçant ; mais, à rester rivé à ce dehors, ne risque-t-on pas sa propre perte à force d'en subir les assauts redoutables ? Que faire afin que l'écriture garde sa liberté quand même elle serait prise dans le tourbillon de l'espace qu'elle délimite et dont le dérèglement la menace ? Certes, elle s'affirme consciente du risque qu'elle encourt (p.98: "Plonge et regarde si tu refais surface") ; mais elle demeure alerte, gardant en vue les possibles alternatives (pp.98-99 : "Regarde et passe, ce ne sont que de brèves apparitions").

La bifurcation reste donc possible tant qu'un écart existe. Celui-ci est bien là le fait de l'écriture qui mobilise le regard dont elle s'approprie le mouvement et qu'elle dirige aussi vers la saisie de la vérité de l'espace concerné. La menace qui plane est celle de la folie meurtrière, de l'horreur qui habite les "têtes qui ne lisent pas en elles" (p.96). L'ignorance de soi peut conduire à la ruine dévastatrice. La sortie de cette impasse est possible dans la conservation de l'intériorité de l'être qui risque d'être dilapidée par le concert étourdissant du dehors.

### **C.1. Van Gogh entre le meurtre et la vision :**

Il s'agit donc de se préserver de la menace extérieure et ceci au moyen de l'écart critique qu'il faut garder afin de rendre possible le regard indépendant et l'effort d'interprétation nécessaire à la saisie de la vérité du monde et à la conservation des capacités de l'être. La bifurcation se fait par le recours à l'exemple de Van Gogh qui présente l'intérêt de comporter les éléments dont souffre la foule parisienne (séparation avec soi -ou l'autre en soi-, folie, horreur...) et d'être l'indice d'un mouvement similaire à celui de l'écriture. Cependant, l'expérience de Van Gogh se réalise à l'échelle de l'intériorité de l'individu ; elle tranche ainsi avec l'expérience de la multitude prise dans les mailles du réel aliénant et rend compte d'une mise en abîme : l'ouverture à l'expérience intérieure du peintre se fait simultanément à la

plongée du narrateur dans sa propre intériorité, manière de s'immuniser contre le danger de la dispersion dans le flux du dehors et de préparer l'évocation du père qui éclaire l'itinéraire personnel.

L'expérience du peintre est donc significative à plusieurs niveaux. Van Gogh s'est confronté à ce qui l'habite ; il a connu l'expérience de l'étrangeté radicale. Cette étrangeté l'a mené aux deux conséquences possibles : le "meurtre" et l'envol dans la vision qui transfigure ; en effet, ayant subi à l'extrême la voix qui triture, Van Gogh a eu recours au meurtre symbolique ; cela s'est réalisé lorsque l'étrangeté a débordé l'oeuvre qui, jusque là, la contenait. Et l'oreille coupée a libéré l'être de ce qui l'habitait : la dévastation s'est réalisée, ainsi, dans le sang versé. L'étrangeté conduit au désastre ; l'homme n'est plus que dans la "frayeur", l'"horreur" et la "fureur" (p.100) ; la confrontation avec l'autre qui habite peut dilapider l'être : "Par le sacrilège du sang versé, il en est sorti comme une effigie en terre cuite, au tact friable" (p.100) ; il reste "saisi", "transi", pris dans la folie meurtrière. Mais l'étrangeté qui possède peut conduire à la vision qui élève, à l'expérience de l'altérité totale.

Van Gogh s'est laissé pénétrer par la folie qui habite. Il s'est réservé dans le non agir. Il s'est abandonné à la voix qui triture. Il s'est ouvert à l'étrangeté totale. Il a quitté le monde. Son corps est devenu le réceptacle de l'altérité radicale. Le dehors a disparu à mesure que le dedans s'est ouvert à l'expérience intérieure. La vacance de l'être est devenu le lieu d'une béance permettant la présence d'une "puissance occulte", d'une "vérité obscure". En dedans s'est installé le "Tout Autre", le "Grand Absent" (p.100). Par cette disponibilité, l'être s'est mis en rapport avec un au-delà qui lui emprunte sa voix et rend présente "l'énigme"<sup>57</sup>. La *réserve* a donc permis la libération : la réserve de l'être qui se maintient dans l'absence, et la réserve imaginaire<sup>58</sup> qui se révèle dans la béance ainsi réalisée de l'être.

Cette expérience de Van Gogh présente l'intérêt d'éclairer le parcours du narrateur, qui le confronte à la foule prise par la folie, ainsi que le mouvement de l'écriture qui le rapporte. En effet, l'expérience du peintre a l'avantage de comporter tous les éléments essentiels qui caractérisent la foule lors de la traversée du narrateur de l'espace parisien ; et c'est,

---

<sup>57</sup>. Voir les occurrences de l'énigme et son rapport à l'écriture, au Livre : pp. 22, 27 ...

<sup>58</sup>. L'imaginal, ce qui relève de l'accès à la vérité de l'imaginaire. Voir H. Corbin : "Pour une charte de l'imaginal", dans *Corps spirituel et terre céleste*, 2<sup>e</sup> éd., Buchet / Chastel, Paris, 1972.

d'ailleurs, ce qui justifie son apparition dans le texte : étrangeté qui dénote l'aliénation, peur, horreur, folie, crime (p.98 : "Le crime rôde, loin des heureux, près de la canaille, parmi les torturés et les bannis"). Cependant, cette expérience autre, en même temps qu'elle manifeste dans un autre temps et un autre lieu l'action de la folie et le risque qu'encourt celui qui en est atteint, est surtout une *lecture* de l'état de l'espace parcouru ; elle est donc exemplaire dans la mesure où, par un raccourci, elle met en évidence les deux conséquences possibles de la folie qui habite : crime dévastateur et absence paradoxale qui met en présence du monde de la voix intérieure. Là, elle semble anticiper sur la suite du texte - qu'elle prépare cependant- et permettre un arrêt, un regard, un écart préservant de la contrainte du dehors qui assaille ; le narrateur l'introduit, ainsi, comme une *mise en abîme* de son expérience propre dont elle semble annoncer l'accomplissement dans l'acte de l'écriture. Aussi, l'expérience du peintre est-elle *la mise en abîme de l'écriture* elle-même dont le mouvement varie entre la traversée de l'espace extérieur et la plongée dans l'expérience intérieure, entre "les paysages du dehors" et "les visions du dedans" (p.139). Il est intéressant de remarquer ici un parallèle entre l'écriture et la peinture qui se trouvent dans leur fonction commune : l'oeuvre est une tentative de maîtriser ce qui habite ; elle permet de contenir l'étrangeté qui saisit l'être (p.99 : "Van Gogh avait lutté en peinture contre la voix qui harcèle. Ce fut un labeur intense qui submergea ses jours, tant que les nerfs avaient résisté au feu qui aurait cramé la main et le pinceau"). Elle libère en installant l'être dans l'acte créateur ; la voix qui habite trouve ainsi l'espace de son déploiement qui devient le lieu de "l'énigme", manifestation et mise en présence de l'autre monde. Mais, il arrive que cette voix qui habite soit si harcelante, si intense, qu'elle déborde l'oeuvre et ramène l'être à l'étrangeté dévastatrice (p.99 : "L'oeuvre ne parvenait plus à différer le désir du meurtre").

C'est seulement dans la disponibilité, dans l'abandon de soi à ce qui possède que l'être s'ouvre à l'au-delà et devient le truchement par lequel le "Grand Absent" se présente ; l'expérience est alors celle d'une absence totale qui élève l'être à la transcendance et réalise le Grand Oeuvre.

Il convient ici de remarquer que, dans cette mise en abîme de l'écriture, l'oeuvre s'affirme en dehors de toute distinction de forme ou de genre : textuelle, picturale, musicale..., l'oeuvre présente les mêmes caractéristiques et la même fonction, celle de mettre en rapport avec "l'énigme", avec "la question" qui se trouve à son origine. Aussi ce discours

sur l'oeuvre est-il introduit dans le texte à travers l'évocation de l'expérience d'un peintre -Van Gogh-, évocation qui comporte une référence à la musique : "[...]Cette vacance est occupée par une puissance occulte qui emprunte la voix de qui a fait voeu de mutité. Lequel tremble et intérieurement danse à l'audition d'une musique qui le ravit" (p.100) ; et cette référence à la musique est d'autant plus importante qu'elle souligne l'apport de l'invisible à l'élaboration de l'oeuvre<sup>59</sup>. Ce passage par l'expérience de Van Gogh présente donc un intérêt multiple : il éclaire le parcours du narrateur en même temps qu'il indique la fonction libératrice de l'oeuvre. Mais il a également un rôle d'embrayeur, car il introduit le passage du père auquel aboutit la bifurcation.

## C.2. Le passage du père :

Bien plus éclairante, l'évocation du père apparaît au centre du roman telle un noyau où prend racine le principal fil du texte, lieu de convergence des clefs de l'écriture et de la lecture. En effet, le traitement de la folie, le rapport à l'autre, la fabulation, les différents sites de l'être et l'histoire (personnelle et générale), tous ces éléments dont les modalités forment l'essentiel du texte meddebien se trouvent concentrés dans ces cinq pages : il s'agit, là aussi, d'une *mise en abîme* qui renseigne sur le mouvement particulier de l'écriture, sur ce *retour du même différent* que nous avons déjà évoqué<sup>60</sup>.

Ce passage du père s'inscrit dans la continuité du discours sur la folie qui a fait se juxtaposer les figures de la foule parisienne et de Van Gogh. Il s'agit là d'une "autre folie", d'une folie plus radicale, plus coriace, qui est celle de celui qui se trouve définitivement saisi par l'étrangeté : "Une autre folie déporte celui qui ne s'est jamais connu lui-même" (p.101). Cette séquence du père, de même que celle de Van Gogh, présente les mêmes éléments déjà relevés (conflit intérieur, obsession, folie qui conduit au meurtre...) ; cependant, elle indique un degré supérieur dans la gradation qui mène du plus étranger au plus familier, de la foule à l'exemple du père, de l'extériorité de l'espace parcouru à la plongée vers le noeud profond de l'être, et de l'écriture. Elle révèle ainsi le mouvement de l'écriture, en sa façon d'annoncer l'entrée dans la scène de l'histoire à travers la séquence de

---

<sup>59</sup>. Voir, dans la III<sup>e</sup> partie, l'analyse plus en profondeur de ce mélange des formes de création.

<sup>60</sup>. Voir la I<sup>re</sup> partie, 4, B.

l'émeute qui sévira dans l'espace du métro ; là, le narrateur saura échapper à la folie dévastatrice par la connaissance et la maîtrise qu'il aura acquises de sa propre histoire, des fondements de son être propre.

Le discours sur le père se réalise en deux temps, lesquels sont significatifs à l'égard du parcours personnel du narrateur, de sa généalogie. En effet, le premier temps concerne le rapport du père avec son propre père ; il s'agit ici du "meurtre" du père, meurtre symbolique qui dénote une régression dans l'enfance, une aliénation qui exile l'être de son âge, de son temps. Car le père apparaît d'abord immergé dans "le mythe", submergé par "la fable" de son propre père, lequel a connu l'expérience de l'étrangeté, de la folie qui transfigure : cette expérience l'a conduit à s'accorder à la loi qu'il suivait selon ce qu'il avait vécu ; ayant traversé l'épreuve de l'étrangeté, après avoir perdu son propre père à la Mecque, il se réserva dans la prostration<sup>61</sup> et s'abandonna à "l'hallucination" (p.101) qui le mit en rapport avec l'invisible<sup>62</sup>. La folie du père est donc une réponse à cette "légende" de son père qui l'a consacré parmi les siens : il la refuse . Dans le déclin de son âge, lui vient le goût de la transgression après avoir toujours été, dans le sillage de ses ascendants, reproducteur de la tradition reconnue ; pris entre le désir de l'affirmation de soi et la soumission à l'héritage, il vit un conflit intérieur, lequel s'exprime sous la forme d'un autre conflit, ancien, entre lui-même et son propre père ; et c'est l'interprétation de ce dernier conflit qui révèle la "folie" du père, le vacillement de son être. En son temps, il avait justifié sa révolte par son adhésion à la loi, à l'orthodoxie qui combattait toute expérience mystique (et l'expérience du grand père en était une) ; son salafisme s'inscrivait donc dans la ligne orthodoxe. Mais à présent, il explique son refus de l'expérience paternelle en se remettant dans la

---

<sup>61</sup>. Parallèle à celle de Van Gogh, cette expérience du grand-père présente les mêmes caractéristiques et indique le rapport avec l'invisible.

<sup>62</sup>. Cette "légende" du grand-père est écrite également dans le premier roman de Meddeb ; là aussi, elle sert de lien entre les étapes récentes de la généalogie du narrateur : le voyage du grand-père à la Mecque et son accès à ce qui dépasse, le père brouillé, le fils lié à la "native parole" ; "Me rappelant comme une réincarnation mon grand-père, côté paternel, à l'admirer le jour de son agonie qui était jour de beauté, de clarté, de soleil, de joie céleste, à le reprendre si vif, si pur, si précis et serein au contact de la mort, écoutant jubiland mon père aux yeux parlant en pleurs, récitant voix enflée la sûrate Ya-Sîn et lui, torse dressé, le reprenant quand il trébuchait [...] ; lui qui partit à pied à la Mecque à vingt ans, accompagnant son père, lequel y mourut ; il l'y enterra, le pleura, épuisa dix fois le Livre à sa mémoire, le médita et se concentra sur lui-même auprès de la tombe de Muhammad jusqu'à ce qu'un ange de lumière muni du signe de la sainteté lui ait ouvert la fenêtre du catafalque : au tabernacle de la lumière, lumière sur lumière pour que résonne la voix de l'acquiescement ; présent à ma naissance, il aurait dit à paraphraser Ibn 'Arabî : *c'est un don comme Seth est un don pour Adam [...]. Tout don, dans l'univers entier, se manifeste selon cette loi : [...] personne ne reçoit quelque chose qui ne viendrait pas de lui-même.* Et je porte encore cette native parole dans le corps puisqu'elle fut à l'origine de mon prénom", *Talismano*, 2<sup>e</sup> éd., p. 151. nous reviendrons à cette longue citation vu sa très grande importance par rapport à la question de la paternité et de l'appartenance dans *Phantasia*, et l'intervention d'Ibn 'Arabî dans la généalogie du narrateur.

position du fils voulant s'émanciper de l'autorité du père ; et c'est précisément cette régression dans *la sphère oedipienne* qui éclaire sa "folie", son "délire" (pp.101,102), son "obsession"(p.103), son "autisme" (p.104), son "état de dégradation" (p.105). En effet, il semble s'agir ici d'une résurgence du "complexe d'Oedipe" qui introduit le deuxième temps de ce passage du père et qui fait de celui-ci une sorte de **roman familial** tel que l'a défini Marthe Robert<sup>63</sup>. Cependant, encore faut-il préciser que ce "roman familial" est problématique dans la mesure où il n'est pas celui du narrateur, mais celui de son père qui succombe, tardivement, au complexe oedipien.

Le second temps de cette séquence du père concerne son rapport avec l'altérité sexuelle qu'appelle son "retour à l'enfance" (p.101). Mais il faut noter d'abord que cette séquence est générée par l'état du père, par son "autisme" auquel se confronte son fils -le narrateur- en train de lui enseigner, en vain, la manière de concilier la loi et l'expérience (p.103 : "C'est ce que je tâchais de lui apprendre tandis qu'il articulait sa relation avec l'autre sexe à travers l'impossible choix entre sa femme et sa mère"). Cette liaison entre les séquences est remarquable en sa manière de révéler le mouvement de l'écriture et de préciser l'état du père en justifiant sa folie.

Les rôles sont renversés, et c'est le père qui s'embrouille dans le filet de l'attache maternelle. Son rapport à l'autre féminin n'est présent que sous la forme du rapport maternel ; et c'est justement là que réside son aspect pathologique : l'attachement familial semble s'éterniser chez lui et explique son prestige personnel ; mais il explique surtout sa crise, laquelle a entraîné sa régression et sa venue à son "roman familial" dans lequel "le monde hyperbolique de la première enfance a naturellement tendance à se perpétuer"<sup>64</sup>. Et n'est-ce pas cela qui pourrait expliquer son conflit avec son propre père ? Ce conflit, qui semblait à un moment dicté par un désir d'affirmation de soi et de libération de l'autorité paternelle, peut se lire comme une première étape du "roman familial" : le "meurtre" du père prépare l'assujettissement à la mère ; et c'est bien le schéma oedipien que reproduit cet exemple du père, un schéma qui dénote un état pathologique : car le père s'est recroquevillé dans cette "**hibernation maternelle**" sans avoir aucun accès à l'altérité sexuelle, n'ayant vécu sa relation avec sa

---

<sup>63</sup>. M. Robert, *roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, p.43 : "[...] un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le "complexe d'Oedipe"".

<sup>64</sup>. M.Robert, *oeuvr. cit.*, p.45.

femme que dans la soumission, celle de sa femme qui eut à subir sa "crise" et la sienne, quand il régressa "entre ses mains comme un bébé à langer" (p.103) .

Et c'est une série d'interrogations que provoque, chez le narrateur, cet exemple paternel, interrogations qui montrent l'écart critique qu'adopte l'écriture à l'égard de "l'exemple", et sa manière de souligner *l'essentiel*, ce qui appelle *la question*, ce qui implique l'être et approche ce qui le fonde : "Des femmes, dirais-je que mon père n'aura connu que l'image différée de la mère ? L'altérité sexuelle est-elle demeurée pour lui assujettie à l'hibernation maternelle ?" (p.103) ; "Qu'épiloguer sur un homme tard venu à la folie, après avoir été reconnu honorable, brillant, poète, maître, un des derniers fleurons traditionnels qui surent sauvegarder des sciences anachroniques, médiévales et scholastiques, dans le siècle ravageur de la Technique ? [...] 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 ?" (pp.103-104) . La forme interrogative indique ainsi la manière dont l'être appréhende ce passage crucial, cet épisode de son histoire qui précède -et éclaire- son acquisition et sa maîtrise de son dire et qui se trouve, ici, présent à l'horizon de l'écriture.

Ce retour à soi, à l'histoire qui le précède, continue dans l'évocation du narrateur de son arbre généalogique, par retour au *mythe*, un instant de halte, dans le sillage des ancêtres dont les pérégrinations perpétuent les noms, que l'écriture transcrit selon le mouvement changeant et paisible de leurs temps, et que la **voix** ranime, au fond de l'être, de soi à soi, manière d'en interioriser le rythme *nocturne*, appropriation du mémorial : "Monotone cortège des noms, pérégrinations des ancêtres, comme défilé de fourmis sur le basalte luisant sous l'ardeur saharienne d'un crépuscule bref qui verrait la roche enflammée dégager la chaleur accumulée, avant de s'apaiser avec le froid nocturne.[...] Ma voix égrène des noms intègres, dans la solitude d'une caravane marchant *la nuit*, guidée par *les aboiements des chiens* et la position des étoiles. Autour de ces absents rôde *le spectre de la femme, innommée*"<sup>65</sup> (p.104) . Et, de nouveau, l'interrogation s'exprime, à l'aboutissement de ce détour par la généalogie, manière d'appréhender la

---

<sup>65</sup>. C'est nous qui soulignons ce que nous croyons être une référence à Saint-John Perse, *Anabase*, Gallimard, 1972, p.135 : "Je t'annonce les temps d'une grande chaleur, et pareillement la nuit, sous les aboiements des chiens, trait son plaisir au flanc des femmes". N'est-ce pas ici une mise en évidence du rapport particulier à l'autre féminin ? N'est-ce pas aussi l'annonce du *désastre* à la représentation duquel va déboucher ce passage ?

"question", de sonder les mobiles de l'être : "Où commence le mythe ? Pourquoi ce besoin d'être dans la pérennité ? Le culte du nom ne symbolise-t-il pas la continuité de l'être, se réincarnant dans les siècles ? Est-ce là un désir d'éternité ?" (p.105) .

Non pas à la résolution de la question des fondements de l'être, non pas à l'affirmation d'une "origine", la séquence du père nous convie à mieux saisir les mobiles de l'écriture. Elle creuse l'état de folie dans lequel se trouve la foule rencontrée dans l'espace de la déambulation parisienne en installant une autre déambulation, une errance à travers l'histoire personnelle. La sortie de l'espace étouffant du dehors s'est faite donc par la montée -à l'horizon de l'écriture- de l'espace intérieur occupé par la figure du père dont l'intérêt est multiple : elle permet d'échapper du spectacle effrayant du dehors en sondant l'étrangeté et la peur qui le caractérisent ; car celles-ci ont été rencontrées par le narrateur dans son espace familial, inscrites dans son histoire personnelle, enfouies dans les fondements de son itinéraire. Ce glissement est un retour à soi, dans le souvenir du passage du père à Paris, lequel passage ramène un ensemble d'affects qui transportent l'être et le mettent en présence de ce qui l'habite.

Cependant, cette séquence du père manifeste un **écart** important qui sépare le narrateur de son père ; car leur rencontre sur le sol parisien est plutôt l'achèvement de leur séparation. Et l'itinéraire de l'un marque ce qu'a évité l'autre : la séquence oedipienne qui met en scène le père se révèle dans la jonction entre les deux temps du "roman familial" (meurtre du père et "hibernation maternelle") et explique la dégradation de la figure paternelle consumée par ce qui la submerge ; c'est précisément cette "hibernation maternelle" que le narrateur a su éviter ainsi que l'a bien relevé Anne Roche<sup>66</sup> : aussi, faut-il remarquer que, dans ce passage, se trouve la seule référence à la mère, et que le rapport avec l'altérité sexuelle est célébré dans le roman dans la jouissance et le transport total de l'être. De plus, l'écart entre le père et le fils est marqué par la situation de leur rencontre dans Paris, espace de la différence qu'accentue le costume tunisois du père<sup>67</sup>, espace de "*l'exil volontaire*" (p.102) du fils, de son affranchissement, du

---

<sup>66</sup>. Voir "Wanderer-Phantasie", dans *Recherches et travaux*, n°31, p.53 : "[...] On s'expliquera donc que le narrateur, averti par l'exemple paternel, s'échappe à tout prix de "l'hibernation maternelle" et aille jusqu'à tenter de parler **de l'intérieur** de la jouissance féminine [...]".

<sup>67</sup>. "Mon père vociférait et paradait dans son costume tunisois à travers le paysage convoité de la réussite européenne", p.102.

renversement qui fait de lui "le père de son père" (p.102), errant librement dans l'espace de sa culture<sup>68</sup>.

Mais le plus important dans cette dérive -dans l'optique de l'expérience de l'écriture- est indéniablement le retour à l'espace qui habite, à l'image qui obsède, au jardin de l'enfance.

### **C.3. Jardin et écriture :**

Certes, la figure du jardin est déjà apparue dans le roman à plusieurs reprises ; image obsédante qui s'impose lors de la marche dans l'espace parisien, comme dans la rue Saint-Denis, à la suite du manque (p.55 : "Dépouillé de ma jouissance, après l'ancre, je retourne au jardin de l'enfance. Son image m'obsède dans la rue sonore"), ou de nuit, à l'instant d'une pression étrange (pp.74-75 : "Couché, éveillé, encombré par la pesanteur des nerfs, je rumine l'obsession jardin"), avant de réapparaître dans la dérive du rêve (pp.75-76 : "Nous allons vers le sud, vers le patio marmoréen qui, dans ma mémoire, côtoie le jardin dont l'image ne me quitte pas"). Mais, ici, le jardin se présente dans son rapport avec le père ; et c'est ce qui confirme notre lecture de ce *passage* du père en tant que rencontre avec ce qui habite, en même temps qu'une rencontre avec le père. Le jardin apparaît, en effet, comme l'oeuvre du père : "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.104) ; cette image est à l'origine de l'évocation des ancêtres et l'interrogation du narrateur sur sa généalogie, sur le mythe des origines, sur l'ascendance que le père est venu réveiller : "tant de questions m'assaillent à l'évocation de ce jardin, arrière scène pour un père délabré, jouant ma folie à travers la sienne" (p.105) ; phrase remarquable dans sa densité, dans la charge qu'elle contient et qui engage l'être, en sa manière d'établir de multiples connexions : entre le père et le fils réunis dans le renversement que procure la folie, entre l'assaillement que

---

<sup>68</sup>. La référence à Nietzsche, p.102, souligne cette errance et la distance que prend le narrateur à l'égard du discours de son père.

subit le narrateur et le délabrement de son père, et enfin -et c'est le plus important-, entre *l'espace-jardin* et *l'espace-écriture*.

Fil d'Ariane conduisant l'écriture du récit de la traversée de l'espace parisien, saisi par la folie qui caractérise ses habitants, au discours sur la folie de Van Gogh, qui a l'intérêt d'éclairer les deux conséquences de l'étrangeté qui possède, la folie s'affirme, à ce stade de la dérive scripturale, comme touchant le narrateur en ce qu'il a de plus familier, dans son histoire personnelle, se trouvant à l'origine de ce renversement que connaît sa relation avec son père. Le jardin est le lieu où trône à présent l'ombre tremblante du père, à l'état de déclin, après le stade de la construction, de l'oeuvre "façonnée de ses mains", oeuvre délaissée n'ayant pas la possibilité de son déploiement, saturée en système rigide qui la mène au délabrement : tel est l'état du père éclairé par cette figure du jardin ; de père perpétuant la lignée des illustres ancêtres, il régresse dans l'enfance, dans le rôle du fils recevant l'enseignement de son propre fils ; ce retour est, pour lui, dévastateur, le laissant dans l'absence à soi, ombre en crise. Et le narrateur, son fils, éclairé par l'exemple paternel, regarde "*en plongée le jardin de l'enfance*" (p.105), et contemple la ville "*par le balcon qui surplombe le jardin de l'enfance*" (p.105). La position du narrateur est, ainsi, à la fois en dedans et en dehors de l'espace du père : il sent une part de lui-même contenue dans le jardin, qui lui est un espace familier ; en même temps, il se sent étranger à ce lieu de la contrainte, de l'attache, ce lieu qu'il regarde alors de l'extérieur -"*en plongée*"-, adoptant la distance que procure l'expérience personnelle de l'affranchissement de soi.

Entre la contrainte et la libération se situe donc la relation du narrateur avec le jardin de l'enfance. Certes, l'évocation de ce jardin conduit au souvenir des ancêtres, et mène à l'interrogation sur le besoin de l'être d'un passé qui le précède et duquel il est la continuité, passé qui dérive inmanquablement dans le mythe, finissant -à force de remonter l'histoire- par s'obscurcir dans les spirales infinies du temps ; mais cette évocation est entraînée par celle du père perdu dans un état dépressif, ayant raté sa révolte -tardive-, et traînant à présent son ombre délabrée dans l'espace, lui-même délabré<sup>70</sup>, qui est son oeuvre propre. A ce délabrement du père correspond

---

<sup>69</sup>. Encore faut-il remarquer qu'il n'est jamais question de "mon enfance", dans tout le roman, mais seulement de "*l'enfance*", manière de garder la mobilité de l'appartenance : s'agit-il de l'enfance du narrateur ou de celle de son père, les itinéraires des deux étant différents ?

<sup>70</sup>. En effet, le délabrement du jardin semble ici parallèle à celui du père.

l'obsession du fils, le narrateur assailli par l'image qui l'habite et par cette interrogation ne pouvant déboucher sur une réponse précise qui contenterait le désir de la lignée glorieuse<sup>71</sup>. C'est pourquoi l'interrogation sur l'origine, sur la lignée généalogique, sur les fondements historiques de l'être n'aboutissent jamais : l'évocation de "l'identité" demeure toujours exprimée sous forme interrogative<sup>72</sup>. Cet inachèvement témoigne précisément de l'écart que prend le narrateur vis à vis de la question qui engourdit l'esprit et entrave le désir de s'affranchir ; la question reste alors inachevée et se trouve à l'origine du mouvement vers la libération de soi ; elle obstrue aussi ce même mouvement, motivant du même coup son renouvellement ; et l'expérience de l'être se déploie, de reprise en reprise, entre l'halètement et l'échappée, mouvement perpétuel qui *"oscille entre le voile et la vision, l'empêchement et la réalisation, la contraction et l'expansion"* (p.99).

Ainsi, le délabrement du père et l'assaillement du narrateur se trouvent-ils réunis dans leur relation commune au jardin. Mais ces deux itinéraires des deux personnages se distinguent dans la distance prise par rapport à cet espace : le père demeure rivé au jardin qui, pour lui, peut être assimilé à **l'espace maternel** ; c'est d'ailleurs ce qui pourrait expliquer son appellation de *"jardin de l'enfance"*, lieu de la mémoire, du souvenir tel celui du sacrifice rituel qui répète le geste de l'ancêtre lointain, Abraham ; espace marqué du sang, auquel il ramène souvent lors de ses occurrences<sup>73</sup> ; cette relation entre le jardin et le sang, sang du "meurtre", nous permet de mieux saisir la justification du passage de l'écriture de l'évocation du père à celle de l'espace de l'enfance : c'est l'image du père tapi dans la folie, saisi par le goût du meurtre paternel et "l'hibernation maternelle" et dont le spectre plane, dans "son" jardin, rongé par un feu éternel qui le dépasse<sup>74</sup>, qui appelle l'image du jardin marqué par "le sang de la bête".

Espace maternel pour le père, le jardin de l'enfance est plutôt, pour le narrateur, un **espace féminin**. Evitant "l'hibernation maternelle", le fils

---

<sup>71</sup>. "Le mythe chérifien assouvit le désir aristocratique et compense le fantasme de la noble origine", p.104.

<sup>72</sup>. Cette remarque est valable dans tout le roman ; voir pp. 138, 141...

<sup>73</sup>. P.36 : "Par quelle saignante épreuve suis-je passé, entre les bêtes immolées à la place des fils, les garçons circoncis pour le renfort des guerriers, les femmes à la conquête de leur maison sous la bannière des règles ? [...]Une violence primitive me saisit aux abords du jardin, faussaire de l'enfance". Nous aurons l'occasion de revenir à cet aspect du jardin et son rapport avec la **peur** qui est à l'origine de l'expatriement (pp.208-209, ...) ainsi que du mouvement particulier de l'écriture.

<sup>74</sup>. En effet, n'est-ce pas ce même feu, dont "la vivacité" se révélait à l'heure de la confession devant le fils (p.102), qui se trouve occulté dans l'état de dégradation (p.106 : "[...] car le feu, apparemment éteint, couvrera toujours sous les tas de cendres.") ?

choisit son chemin dans "l'exil volontaire" (p.102) ; cette distance prise par rapport à l'espace de l'enfance procure le regard "en plongée", comme nous l'avons vu précédemment ; elle permet de saisir l'architecture de l'espace et de déceler la contrainte qui la caractérise ainsi que la dégradation qui y sévit à présent : "Sur les côtes de la colline, à chacun de mes retours, je constate la dégradation des maisons, à l'orée d'un parc public ruiné par la sécheresse, l'érosion, le vandalisme. Que de fois 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 pentes, 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 !" (p.105). Ainsi, est-ce à l'occasion de ses "retours" que le narrateur redécouvre le jardin ; et c'est par un retour au début du roman que nous pouvons saisir la dimension féminine de cet espace et son importance dans le mouvement de l'écriture.

Remarquons d'abord la réapparition des mêmes éléments du jardin tels qu'ils sont écrits au début de *Phantasia* : les "*allées-avenues*"<sup>75</sup> (p.12), la "*chape de ciment*" (p.14), éléments constitutifs de l'architecture de l'espace ; ce sont ces éléments qui établissent l'ordre qui règne dans l'espace de l'enfance, un ordre contraignant, s'établissant en un "système" qui empêche l'accomplissement dans le déploiement des lignes et trajectoires (p.12) ; et c'est bien cela qui est à l'origine du caractère obsessionnel de l'apparition de l'image du jardin : "*A moi de vérifier si l'enfance n'a pas déserté le jardin qui la condense, image qui 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.14). Cependant, encore faut-il rappeler que cette image est inaugurale de l'écriture, parmi d'autres images qui s'amoncellent en un langage qui immobilise "le corps", "les nerfs", "le cerveau" (p.11)... Cette image, liée à un "*lieu vécu*", est ce qui mobilise l'écriture dont le mouvement va consister à la "*fouiller*" (p.11), à en révéler l'ordre qui menace de la "*perte*"<sup>76</sup>, avant de s'en libérer dans le déploiement du désir du beau et la quête de l'image féminine, conquise et découverte, dans un **autre** jardin (le Luxembourg parisien), telle un jardin qui détrône l'image obsédante du jardin unique<sup>77</sup> (p.17).

---

<sup>75</sup>. Ces "allées, avenues" font écho, dans l'ouverture du roman, aux "allées et venues" du narrateur, manière de dire le rapport étroit qui lie le jardin de l'enfance et l'exil du narrateur. Nous y reviendrons.

<sup>76</sup>. "Je m'agrippe pour ne pas me perdre [...]", p.13.

<sup>77</sup>. Voir l'analyse du premier chapitre du roman dans notre première partie, notamment 2 et 3.

C'est ici qu'apparaît le jardin de l'enfance comme un **espace féminin**, espace du désir qui motive le mouvement de libération. Car, loin de l'hibernation maternelle, le narrateur transgresse l'ordre unique du jardin de l'enfance en installant une multiplicité d'ordres, un "désordre" qui est *signe* de liberté permettant le déploiement de l'imaginaire ; et c'est bien cette transfiguration qui fait du jardin un **signe** qui conduit à l'altérité féminine, à la naissance des corps dans la rencontre d'**Aya**<sup>78</sup>.

La naissance au corps coïncide donc, dans le début de *Phantasia*, avec le déploiement de l'écriture ; celui-ci se fait par la mise en oeuvre de l'énergie créatrice qui, des lambeaux d'images qui saisissent le corps, construit son exigence dans la multitude des ordres transcendant la contrainte de l'image unique ; ainsi se réalise la libération de ce qui habite et obsède et l'ouverture vers l'altérité qui se révèle dans la transfiguration que subit l'image première, le jardin. Le passage de l'espace maternel (le jardin de l'hibernation paternelle) à l'espace féminin est rendu possible par l'action transfiguratrice de l'écriture dont le mouvement est bien ici celui du **retour du même différent**<sup>79</sup> : d'image intérieure *-in-définie-*, le jardin devient espace de déambulation et d'union avec l'aimée dont le corps se révèle lui-même jardin, fleurs et parfums.

D'images en images, d'échappées en avancées, du passage dans la ville au passage du père, la traversée de l'espace textuel nous ramène au point nodal d'où se tissent les fils croisés, l'**Aya** naissante des profondeurs de l'être et de son parcours dans l'espace de maintenant. Mais encore faut-il souligner que ces multiples passages, ou cette instabilité de l'écriture qui progresse par retours et détours, ne sont rendus possibles que par la présence d'une pluralité d'espaces qui sont autant de scènes de l'être saisi principalement entre deux espaces essentiels : le dehors et le dedans. Cependant, la position privilégiée du narrateur semble être celle de l'*entre-deux*, position permettant d'annuler la poussée abrutissante du dehors aliénant, dans le regard rétrospectif qui le révèle à lui-même, et d'éviter la

---

<sup>78</sup>. "Homme de nuit, va à ta quête. Que pour toi la chose change en signe". Aya, en arabe, signifie "signe" ; voir pp.16 et 198.

<sup>79</sup>. Voir première partie, 4 B et C.

clôture dans l'hibernation régressive grâce à l'ouverture à l'espace de sa déambulation présente.

Dans cet entre-deux, la marche est ce qui contribue à garder l'équilibre, mouvement empêchant de sombrer dans l'immobilité, et dont le rythme est celui du souffle, du corps engagé dans la recherche de ce qui l'accomplit.

#### **D. Qui suis-je ? La trace :**

Qu'est-ce qui motive ce mouvement, ce va et vient entre les multiples espaces présents ? A quelle fin assigner cette traversée des lieux, ces avancées et ces retours, cette orientation résolue vers l'échappée de tout espace qui menace ? Telles questions sont nécessaires quant à l'approche, à la fois, de ce qui est à l'origine du texte et de sa finalité.

Certes, la marche semble se dérouler selon un mouvement qui s'affirme au fur et à mesure qu'elle progresse ; elle est le fait du narrateur voguant au gré de ses pas, de ses perceptions, du cheminement intérieur de sa pensée ; elle est bien une déambulation dans les espaces en présence, qui se révèlent au détour d'une idée, de la saisie par les sens d'un détail qui séduit, d'une figure qui aimante. Mais, est-ce à dire qu'elle se fait arbitrairement, qu'elle n'est soumise à aucun plan prédéfini, sans visée qui la conduit et la guide à travers des espaces qui menacent de la perte ? Cela justifierait le caractère instable de cette marche, et de son écriture, et rendrait le texte soumis à ce qui l'habite ; ce serait aussi tomber dans le piège de l'apparence, par facilité de lecture qui ne verrait dans le défilement des espaces et figures que l'état d'un être ballotté d'un lieu à l'autre au gré de son temps. Car la marche révèle son mouvement au fil de l'écriture qui la saisit et qui lui superpose son propre mouvement ; mouvements imbriqués dont la lecture doit maîtriser le caractère **in-défini** pour en manifester le sens. L'in-défini est, en effet, ce qui permet de saisir la marche comme mouvement d'un être en prise avec l'espace-temps dans lequel il évolue, mais éclairé par une lumière intérieure qui est celle du mouvement intérieur dans lequel est tissée la déambulation.

Nous avons déjà vu que la déambulation se déroule dans l'espace parisien soumis à cette dégradation, espace en décadence dans lequel la foule vit dans un état d'étrangeté, d'ignorance de soi, de folie meurtrière.

Traversant cet état de désolation, le narrateur saisit les lambeaux d'un réel en crise ; sa volonté va être alors orientée vers la construction d'un espace où la véritable déambulation -celle qui révèle l'être et le conduit à son accomplissement- serait possible. Il s'agit donc d'un travail de construction, d'une mise en ordre dans le désordre de l'espace traversé ; c'est d'ailleurs ce que dit l'ouverture de *Phantasia* : "A vif, le cerveau abandonné à reconstruire des lambeaux et figures" (p.11) ; et c'est bien la fonction de l'oeuvre que de (re)construire : "Faut-il rassembler ? Construire n'est-ce pas l'objet de l'art ?" (p.14). La construction de l'oeuvre se fait ainsi en même temps que la traversée ; elle est traversée des espaces en présence, construction et reconstruction en vue de sa propre réalisation, afin qu'elle puisse avoir *lieu*.

### **D.1. Le corps, la trace :**

Cette tâche que l'oeuvre se fixe, ce travail de construction dans la déconstruction qui caractérise l'espace du dehors, exige un travail sur soi permettant la distance que requiert le regard constructif. Ce travail ne peut se faire sans une solide maîtrise de soi et une mise en place de ses instruments. Et c'est le corps qui s'affirme moyen nécessaire et privilégié, corps dont l'écriture est inaugurale du texte : "*écriture du corps et / est corps de l'écriture*", telle se présente l'ouverture de *Phantasia*<sup>25</sup>. Corps créé du chaos des images qui s'y impriment, paradoxe de l'inscription et de l'effacement, corps palimpseste qui est lieu de construction et de sa construction ; c'est ainsi qu'il s'affirme aussi comme lieu de paroles, paroles fondatrices qui motivent le mouvement devenant en même temps déambulation dans l'espace du dehors et quête de ces mêmes paroles constitutives de l'être et du texte.

Mais, à être confronté à la perte, à subir le manque, à être lieu d'effacement en même temps que lieu d'inscription, le corps révèle sa fragilité. Comment se ressaisir alors ? Par quel moyen le corps peut-il

---

<sup>25</sup>. Voir la première partie, 5 B.

évoluer quand même il serait menacé de disparition ? La trace n'est-elle pas précisément ce qui résiste à tout effacement ? Etant en dehors du cycle de la corruption, née de l'effacement et révélant en même temps l'inscription qui l'a précédé, la trace est la seule à permettre l'avancée dans les décombres de l'espace en lambeaux.

Trace, en arabe *'athar*, qui fut à l'origine d'une science ancienne, peut-être la première des sciences arabes, *qiyâfat al-'athar* ou "déchiffrements des traces"<sup>26</sup>, moyen de trouver et suivre son chemin dans le désert, espace de l'effacement par excellence ; *'athar* qui aiguisa la sensibilité des poètes arabes antéislamiques confrontés à l'absence qui accentue le manque ; *'athar* qui contribua à la révélation coranique, en sa manière de désigner la marque indélébile élevée à la dignité du signe, trace hors temps qui rend présent un au-delà éternel ; *'athar* que ressuscita Ibn Arabi dont le retrait ranime ces glorieux vestiges, par leur installation sur le site de l'intériorité mémoriale qui accueille, dans le corps, l'avènement de l'être<sup>27</sup>. Ainsi, la trace déploie-t-elle sa polysémie à travers ses multiples manifestations et sa manière de marquer une présence en l'absence même. Meddeb remarque que dans la racine arabe "a.th.r. le sens immédiat rôde autour de la notion d'éclat, d'évidence, ce qui le rapproche du signe", avant de rappeler que "le mihrâb, si privilégié dans l'architecture des mosquées, est appelé "*athar sharîf*" ("noble oeuvre"), support où palperait, en tant que trace, la projection de l'icône mentale qui se présente à l'orant pendant qu'il prie orienté vers la *qibla* que rend justement manifeste tel mihrâb" ; il remarque également que "*athâr*, au pluriel, annonce les monuments des civilisations révolues"<sup>28</sup>. Dans les décombres amoncelés, la trace serait la marque ancienne qui aurait résisté aux épreuves du temps ; à défricher, elle se révélerait effet d'une inscription, sens dérobé qui persiste au milieu du malheur, dans l'effacement, au temps du manque. Cependant, la trace est ce qui *fait effet*, sens qu'autorise le rapprochement possible entre *'athar*, trace, et le verbe *'aththara*, faire effet, affecter : elle fait effet sur le regard de qui la perçoit en l'invitant à remonter jusqu'à l'inscription dont elle est l'effet ; ainsi se soumet-elle en même temps à ce regard qui l'élève au rang de signe.

---

<sup>26</sup>. Et l'archéologie ne s'appelle-t-elle pas en arabe *'ilm al-'âthâr*, "science des traces" ? La *qiyâfat al-'athar* ne peut-elle pas être l'ancêtre de cette science plus tardive, l'archéologie ?

<sup>27</sup>. Pour avancer davantage dans cette dérive de trace en trace, voir l'admirable article de Meddeb : "La trace, le signe", dans *Intersignes*, n°1, printemps 1990, pp. 136-155.

<sup>28</sup>. A. Meddeb, art. cit., p.145.

Dans *Phantasia*, la déambulation révèle le manque ; le délabrement de l'espace traversé menace de la perte ; le narrateur s'épuise à capter ce qui contente au milieu de la foule des pressés, parisiens pris dans l'abîme de leur vie ; c'est le coeur assombri qu'il traverse la ville à la quête d'un sens dérobé que le réel emporte dans les spirales de son rythme effréné. Dans ces conditions, la trace se révèle être le seul moyen de se ressaisir et de se réconcilier avec l'espace hostile. Et c'est donc la quête de la trace qui motive le mouvement du narrateur et balise son itinéraire vers l'affirmation de soi et l'accès au sens dans lequel s'accomplirait l'oeuvre.

Etant liée à l'effacement, l'on comprend aisément l'importance de la trace dans l'itinéraire du narrateur ; elle est un fil qui conduit lors de la marche dans l'espace du délabrement. Etant liée à la séparation (séparation entre la marque et le sens, marque et sens conjoints dans le signe, originaire de la trace), elle conforte l'être dans sa traversée du lieu de l'exil en révélant le rapport persistant avec l'origine. En effet, à repérer les occurrences de la trace dans le roman, l'on se rend compte de sa valeur de depositaire du lien entre le narrateur et son origine islamique. Cependant, elle est liée à l'absence et désigne un travail d'autant plus important qu'il se fait sur le territoire touffu de l'exil, dans un espace en crise, espace délabré dans lequel les repères se perdent : "A être exilé sans trace alimentant le foyer du coeur, on se découvrirait homme de rien" (p.131). La prise en considération de l'appartenance est donc utile pour préserver l'être des dégâts dont menacent la séparation et l'effacement caractéristiques de la situation dans l'espace étranger. La trace devient ainsi objet de culte, étant une condition de retour à soi et de sauvegarde de son unité : "Ce Livre [*Le Coran*] procure le culte de la trace, pays intérieur qui assouvit la nostalgie, pour n'être pas coupé lors de son errance dans les contrées, maintenant" (p.131). Encore faut-il souligner ici que cette appartenance islamique ne signifie aucunement l'affirmation d'une "identité", mais éclaire une flamme intérieure se trouvant à l'origine de l'élan revivicateur qui rattache l'être à une lignée prestigieuse enfouie dans les spirales du temps ; car l'actualité de l'islam montre son inadaptation à l'époque -lieu délabré saisi par le délire politique- et l'urgence de s'en détacher afin d'assurer sa "survie" : "Afin d'oeuvrer à sa moderne intégration, autant en bannir du siècle sa tradition, autant la cloîtrer dans l'enceinte privée pour mieux l'entretenir comme trace vous informant en dedans et vous confirmant dans votre anachronisme sans avoir à vous exclure du contemporain" (p.130) ; "Ne demeure pour ta survie que l'islam des traces, celui qui convient à la séparation esthétique, qui contente ta

nostalgie" (p.66). Ainsi la trace est-elle la marque d'une séparation avec l'appartenance communautaire et une célébration esthétique qui réconcilie l'être avec son temps cependant qu'elle l'installe dans le retrait, à proximité des grandes figures originaires qui ont élevé l'islam à sa consécration dans l'exil.

## D.2. Traces, en exil :

La première de ses figures est Abraham, ancêtre fondateur du monothéisme. L'itinéraire d'Abraham le débusque en rupture avec l'ordre du groupe auquel il appartenait. Il s'affirme dans la séparation qui l'installe dans la quête de ce qui contente sa soif d'absolu, loin des images qui fixent et figent l'être demeurant rivé au sol, entravé dans l'appartenance à un horizon bas : "Or donc Abraham rompt avec le culte des idoles ; il quitte Ur ; il s'exile. Il décline le culte du feu, la divinisation des astres" (p.57). En exil, il parcourt le désert en conformité avec ce qui l'habitait ; dans l'intimité de son cœur, se révèle la présence de l'Autre. L'expérience de l'exil aura révélé en lui l'étrangeté radicale, à laquelle il est soumis ; ainsi devient-il le premier des musulmans, ce qui éclaire l'islam d'un sens qui transcende sa loi, sa lettre<sup>29</sup> : "Abraham, pasteur, navigue parmi les coupeurs de chemins, vagabonds du désert. Il est animé 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" (p.58).

---

<sup>29</sup>. Abraham est appelé en arabe *hanîf*, nom qui inaugure en lui l'islam avant l'islam. A travers ce nom consacré, Meddeb a proposé, dans *Talismano*, une variation, à partir des lettres formant tel nom, condensant les références multiples qu'engage l'exemple d'Abraham, lequel se révèle fondateur de "la généalogie du nom" propre : "*Hanîf*, mot abrahamique, à interioriser l'arabité, à rameuter le corps païen. De la lettre *Ha*, celle du *hâl*, de l'état, instant plein, à rehausser éclair de certitude, instase, à t'éloigner de l'homme de pouvoir/savoir (maqal) ; de la lettre *Nûn*, emphatique graphe prônant *nûr*, lumière à incorporer, à donner, à s'éclairer soi-même, à ne pas confronter sa référence au soleil, à penser à travers le verset de la Lumière et de son commentaire ghazâlien, *Tabernacle des Lumières*, à retrouver sa place dans la hiérarchie des Lumières, par apport mazdéen, par incandescence suhrawardienne ; de la lettre *Fa*, pour dire *fâl*, bon augure, en chacun unique : car toute personne est au monde annonciateur irremplaçable, idiosyncrasie du sexe, de l'être et de la mort, idiolecte, à s'observer soi, à se dépasser convergence d'intérêts ; voilà donc : superpose à Meddeb Mûlay Hanîf, soutenu par le maître de la lumière rare : et par le nom imaginal tu désigneras le corps qui traduira sa passion dans le réel" (2<sup>e</sup> édition, pp. 195-196).

L'exil d'Abraham aura donc confirmé son expérience de l'absolu qui le conduisit jusqu'à l'intimité avec Dieu<sup>30</sup> ; radicale étrangeté qui l'habitait et qui le mena au meurtre<sup>31</sup> qu'il réalisa sous la forme du sacrifice d'un mouton à la place du fils. Ce fils, Ismaël, est justement la deuxième grande figure de l'exil ; né marginal, fruit de l'union avec la servante étrangère, Agar, dont le nom en arabe inaugure l'expression de l'exil<sup>32</sup>, Ismaël fait jaillir la source lors de sa traversée du désert ; l'ultime secours lui vient ainsi en exil, miracle grâce auquel est né le peuple arabe qui reconnaît en lui le père.

La troisième grande figure de l'exil est précisément le Prophète Mohammad, dont le message se réalisa dans l'exil et la séparation avec le lieu natal. Il est intéressant de rappeler que Mohammad se présentait lui-même comme "*le fils des deux sacrifiés*"<sup>33</sup> ; lui-même orphelin, il constitua sa communauté en exil -*Hijra*-, transcendant les liens du sang dans la proximité et la soumission à l'Un. Ainsi s'affirment l'itinéraire et le message de Mohammad comme **rappel**<sup>34</sup>, inscription nouvelle des traces anciennes de cet état de proximité, laquelle se révèle extrême lors de l'ultime vision du prophète, *à deux portées d'arc ou plus près*<sup>35</sup>.

Quelle est l'importance de ces figures fondatrices ? A quelle fin assigner leur apparition à ce stade de *Phantasia* ? En quoi éclairent-elles l'itinéraire du narrateur dans l'espace de son exil ? Ces interrogations nous mènent à considérer ce que renferment ces figures et le lien qui les unit et les rend significatives dans l'écriture du texte. Ces trois figures ont toutes

---

<sup>30</sup>. La tradition islamique présente en Abraham l'intime de Dieu, en arabe *Khalil* (p.58). Voir *Le Coran*, IV, 124.

<sup>31</sup>. Un parallèle est à préciser ici entre cette expérience d'Abraham et l'expérience, déjà évoquée, de Van Gogh (voir plus haut, c.1) ; c'est d'ailleurs ce que précise la citation de Van Gogh, page 100 : "Quand il reprend ses esprits, les témoins rapportent ce qu'ils viennent d'entendre: *Comme un père hébété égorge son enfant*. Il décline l'attribution de cette parole. Il leur dit qu'il n'en est que le prête-voix" ; la soumission à ce qui habite conduit à l'abandon, au don, de soi à l'autre en soi. Nous verrons plus loin comment le narrateur de *Phantasia* approche lui aussi cet inquiétant état (pp.141-142) et comment celui-ci éclaire l'expérience de l'écriture.

<sup>32</sup>. Agar, en arabe *Hâjer*, annonce *Hijra*, expatriement, exil.

<sup>33</sup>. "Je suis le fils des deux sacrifiés ; deux de mes ancêtres ont dû être immolés, Ismaël et 'Abdallah. Mais Dieu a accordé à l'un et à l'autre une rançon". Il s'agit du célèbre hadîth dans lequel le prophète rappelle conjointement le sacrifice d'Ismaël et celui de son propre père 'Abdallah : à la suite de sa découverte à la Mecque de la source d'Ismaël, le grand-père du prophète avait déclaré vouloir sacrifier son fils, 'Abdallah ; celui-ci fut racheté et remplacé par une centaine de chameaux.

<sup>34</sup>. *Le Coran* se dit lui-même rappel : XX, 3 ...

<sup>35</sup>. Cette ultime vision souligne le privilège de Mohammad qui reçoit le don de Dieu dans les termes-mêmes qui mesurent la proximité dont bénéficia Ismaël (p.58-59). Cette importance du prophète de l'islam s'explique par sa position de premier créé par Dieu, comme l'affirme le hadîth : "J'étais et Adam était entre l'eau et l'argile" ; ce hadîth est repris, par réminiscence, dans le texte meddebien : "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. Lequel serait le premier à être sorti de l'atelier de Dieu, avant Adam, et mis en réserve, spectateur de l'héroïsme prophétique des ancêtres [...]" (p.61).

vécu l'expérience de la séparation et de l'exil. Elles se sont confirmées en rupture avec leurs groupes d'origine. Ces expériences subvertissent la généalogie par le sang en installant une généalogie spirituelle qui affranchit l'être des coordonnées de l'espace et du temps. Cette généalogie spirituelle se reconnaît aux traces dont la découverte conduit l'être à son accomplissement par la répétition de l'expérience de l'exil. Aussi est-ce l'exil du narrateur qui le mène à la déambulation dans les espaces hostiles qui lui révèlent sa fragilité en même temps qu'ils le confirment dans sa quête du sens, sens dérobé à reconstituer à partir des traces dont le culte contente l'être lors de sa marche.

Aussi, à revenir aux occurrences de la trace dans *Phantasia*, remarque-t-on qu'elles rétablissent la parenté du narrateur avec les grandes figures fondatrices. Elles éclairent du même coup les références de l'écriture et soulignent l'affranchissement de l'être des contingences spatio-temporelles et son envol dans les sphères célestes ; ainsi est-ce là une mise en évidence du détournement de la généalogie historique dans un élan qui rattache à une dignité spirituelle qui s'affirme lors de l'ascension ; parvenu au dernier ciel, pendant sa montée à Beaubourg, le narrateur se trouve devant le *Carré blanc* de Malévitch sur lequel il inscrit d'une marque de sang le souvenir du sacrifice d'Abraham : "J'appose sur le blanc du carré ma main trempée dans le sang remémoré du sacrifice. C'est une profanation qui frise le rituel de la prêtrise. Dans le sang qui coule, rôle l'esprit qui habitait la bête<sup>36</sup>. Le carré blanc reçoit la trace de ma célébration abrahamique" (pp.92-93). L'ascension elle-même se fait sous l'égide d'une figure fondatrice, celle de Mohammad dont l'ascension est le paradigme par excellence de toute ascension : "Sous la coupole veillée par les rinceaux et les lettres, sur l'esplanade du temple, je chausse mes pieds dans les traces de qui est monté dans les cieux. Mes orteils, à leur tour, s'impriment dans la roche au moment où je décolle et vogue de nuit par-dessus les demeures" (p.31).

L'appartenance islamique s'affirme ainsi à travers ces figures fondatrices dont les traces éclairent l'itinéraire du narrateur sur le territoire de son exil ; elle n'est jamais explicite ; et le personnage se dit même

---

<sup>36</sup>. La référence à "la bête", ici, renferme une double importance : elle renvoie bien sûr au mouton offert par Dieu pour racheter le fils destiné au sacrifice. Elle peut également concerner "la bête" qui sévit dans la ville, signe d'Apocalypse (voir pp.108 et 109) ; cette seconde lecture de la référence à "la bête" permettrait la situation de cette ascension, ainsi que le retour à la figure d'Abraham, dans la dévastation provoquée par le "Grand Désastre". Nous y reviendrons.

indifférent à cette origine islamique lorsque celle-ci est avancée par Aya, lors de leur première rencontre : " Je ne suis pas dans la croyance. Que sont les contemporaines vocations sinon convulsions de moribonds ?" (p.194). Mais, peut-on croire ces propos, sachant la présence dominante des grandes figures islamiques qui auréolent sa déambulation dans l'espace parisien ? Quel crédit accorder à cette indifférence face à Aya affirmant d'emblée son ascendance islamique ?

La réponse à ces interrogations semble résider dans le statut de la trace telle que le narrateur la porte. Indice d'une inscription ancienne, liée à un effacement qui la sépare de son origine, la trace, en dedans, réside ; elle est inconnue, voilée par la fragilité d'un être dans un présent en crise ; elle est cependant *in-connue*, résistant à la disparition en éclairant le foyer de l'être telle une flamme qui guide les pas en nuit noire. Elle appelle ainsi à être fouillée, à être élevée à la dignité du signe qui l'a fait naître. Certes nous avons vu comment, dans le texte, la trace est liée à la séparation, à l'exil ; elle se révèle à travers les figures fondatrices, mais aussi dans l'apparition de quelques paroles *inconnues* dont le retour révèle l'importance : "*sois exilé parmi les exilés*" (pp. 52, 55, 71) ; les caractères italiques qui transcrivent cet impératif, tout en indiquant son statut de citation, gomment la référence et la séparent de son origine ; telle la trace dont la vérité est de demeurer en attente d'être révélée. Cependant, la troisième occurrence de la citation est suivie d'une autre citation qui, de l'impératif, passe à l'assertion, à l'affirmation de l'exil comme fondement et fin de l'islam : "*Sois exilé parmi les exilés*. Dans mon exil occidental, je me souviens de l'arak dont les effluves m'assaillent. Je retourne à ma prison, nostalgique. J'entends la voix dire : *l'islam est né en exil, il finira en exil*" (p. 71) ; ici, la citation se précise par le mention, dans l'écriture même du texte, de *l'exil occidental* qui est une référence on ne peut plus nette au *Récit de l'exil occidental* de Sohrawardi, référence que confirme d'ailleurs l'allusion aux "effluves de l'arak" et à la "prison"<sup>37</sup> ; il convient de noter qu'en même temps qu'elle dit la

---

<sup>37</sup>. Cette "prison" rappelle le puits où s'est trouvé emprisonné , avec son frère, à Kairouan, le héros du récit de Sohrawardi : "Lorsque les autochtones s'étaient aperçus de notre arrivée inopinée et avaient deviné que nous étions des enfants du shaykh [...] , ils nous entourèrent et nous emmenèrent. [...] Et ils nous emprisonnèrent dans un puits d'une profondeur infinie" ; "les effluves de l'arak" renvoient à la nostalgie des exilés prisonniers : "Et les effluves de l'arak cumulaient en nous extase sur extase. Nous étions émus, attendris, nostalgiques de la patrie" ( Les citations du *Récit de l'exil occidental* de Sohrawardi sont dues à la traduction de A. Meddeb, dans *Intersignes*, n°3, automne 1991, pp. 5-13 ; voir aussi la traduction du même texte par Henry Corbin, dans *L'Archange empourpré*, Fayard, 1976, pp.267-287 ).

référence l'écriture l'actualise en se l'appropriant ("mon exil", "ma prison"<sup>38</sup>). Cependant, ceci ne nous permet pas d'affirmer l'appartenance de la citation qui nous intéresse au récit de Sohrawardi ; car celle-ci est attribuée à "la voix", énigmatique lieu de l'énonciation *in-connue*. Mais la citation intervient de nouveau dans le texte, accompagnée en cette ultime occurrence d'une promesse de salut : "[...] J'ai appris qu'ainsi j'étais en conformité avec la tradition que me rappela le mendiant d'Hérat en mes pérégrinations afghanes : *L'islam a commencé étranger, il finira comme il a commencé. Bénis soient les étrangers*" (p.197). Et ce retour de la citation se révèle différent, *retour différent* qui, de degré en degré, de l'appel à l'exil au passage par le maître soufi, ramène au signe, dans la rencontre des exils.

### D.3. Signe, en exil :

Certes, la dernière apparition de la citation se fait dans le discours même d'Aya dont la prise de parole manifeste à la fois l'origine, la séparation avec celle-ci et l'accomplissement dans l'exil consenti. Aya est à la fois une femme réelle, un corps né de sa découverte par le corps naissant du narrateur et un signe en exil, fils croisés qui tissent le sens qui se dérobe. Écoutons-la se présenter elle-même : " Je suis née de parents qui ont fui l'Algérie en guerre [...]. 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. [...] Nubile, j'ai quitté le Maroc où j'avais grandi, orpheline, à demi étrangère. Sur les terres du nord, à mon soulagement, je me suis séparée de mon premier âge. [...] Irréductible à moi-même, dans la tâche infinie de ma solitude, au fil des ans, s'est révélée à moi la vérité de ma généalogie. Elle m'a consacrée dans l'orphelinat et l'étrangeté. N'étant plus Pénélope, et au contraire de Sara, j'ai approfondi mon exil dans le don de moi-même. J'ai erré, voyagé. J'ai connu la joie et la peur. J'ai appris qu'ainsi j'étais en conformité avec la tradition que me rappela le mendiant d'Hérat en mes pérégrinations afghanes : *L'islam a commencé étranger, il finira comme il a commencé. Bénis soient les étrangers*" (pp. 196-197).

---

<sup>38</sup>. Notons ici que Meddeb a fait suivre sa traduction du récit du maître de l'*ishrâq* par un texte situant son expérience personnelle dans le sillage de celle rapportée dans ledit récit : "L'autre exil occidental", *Intersignes*, n°3, pp. 15-24.

Le discours d'Aya décrit ainsi les étapes de son itinéraire qui l'a conduite d'exil en exil ; il est intéressant de remarquer que le discours d'Aya inscrit la fuite comme début de son itinéraire : point de lieu d'origine donc, mais déplacement qui désorigine l'être et l'oriente du même coup vers la quête de cette même origine ; et c'est dans ce sens que s'est déroulée son enfance, quête de *son* origine dans la "douleur", se confrontant au mensonge qui détient les signes de l'origine recherchée. La sortie de l'enfance se réalise dans un autre exil, vers le nord où elle creuse sa séparation avec l'origine dans la liberté et la participation à la vie de son temps<sup>39</sup>. Et c'est en exil que *sa* "généalogie" s'éclaire comme une *révélation*, dans la solitude et l'intimité de son être, la ramenant à l'orphelinat et à l'exil : aussi est-ce bien une généalogie spirituelle qui se révèle à Aya et qui nous permet de la situer dans la glorieuse lignée des grands exilés, d'Abraham à Mohammad.

Se faisant dans le discours d'Aya, la dernière apparition de la citation qui nous intéresse s'éclaire davantage en sa manière de référer aux exilés fondateurs de la descendance islamique ; en effet, telle qu'elle apparaît dans les propos d'Aya, cette citation indique implicitement son auteur qui n'est autre que Mohammad, le Prophète de l'islam : il s'agit d'un célèbre *hadîth* qui glorifie les étrangers<sup>40</sup>. Le passage par le signe -Aya- aura donc permis d'élever la citation de son état de trace séparée de son site d'origine à son inscription première par retour à la naissance du signe islamique. Cependant, il convient de souligner qu'Aya attribue la citation au mendiant d'Hérat : s'agit-il d'une désignation voilée de Mohammad<sup>41</sup>, ou d'un autre personnage ? Quoi qu'il en soit, cette attribution de la citation nous remet dans la voie menant au grand maître soufi, Ibn Arabi. En effet, en plus de son importance en tant qu'auteur de la citation rapportée, le mendiant d'Hérat se révèle être surtout celui qui place Aya dans la lignée du *shaykh al-akbar* : il lui rappela "la tradition" (p.197) avant de la consacrer en lui offrant "le bréviaire de la tradition akbarienne", "*Le Livre du monde*, écrit

---

<sup>39</sup>. C'est ainsi que s'éclaire la référence d'Aya à Sara, gardienne du foyer d'Abraham qui passa sa vie dans la quête de la maternité, et Pénélope, épouse fidèle en attente intraitable du mari absent : Aya se démarque des figures féminines classiques ; elle s'affirme dans la quête de sa liberté d'individu ("J'avais intériorisé en mes tréfonds le refus de l'inégalité entre les sexes").

<sup>40</sup>. Le hadîth entier est le suivant : "Gloire aux étrangers de ma communauté".

<sup>41</sup>. Il se peut qu'il s'agisse ici d'une référence au retrait de Mohammad dans la grotte de *Hirâ* où il reçut la révélation ; mais la mention de ses "pérégrinations afghanes" (p.197), semble renvoyer à la ville afghane -Hérat- et indiquer un autre personnage. Une autre mention, dans le texte, de la ville d'Hérat pourrait confirmer la possibilité de rapprocher cette figure énigmatique du mendiant au prophète de l'islam : "De Mohammad, l'image se réserve. Un blanc efface son visage, surmonté par une flamme, comme mandorle en expansion. Il succède à lui-même en empruntant un portrait d'Hérat" (p.86).

par un disciple anonyme du plus grand maître" (p.199), "un descendant spirituel d'Ibn Arabi" (p.204).

#### **D.4. Ibn Arabi ou la voie de l'exil :**

En confirmant la séparation du lieu d'origine, l'exil aura permis le retour aux figures fondatrices qui ne sont autres que des figures d'ancêtres se déployant en "un arbre dont les racines se nourrissent du limon au bord duquel fut bâtie l'Auguste Maison" (p.104). Ainsi, le discours du narrateur - lors du passage du père- a-t-il déjà indiqué implicitement son rattachement généalogique à cette Auguste Maison qu'est la Kaaba, maison d'Abraham et Ismaël autour de laquelle l'oeuvre de Mohammad s'était réalisée. De figure en figure, l'exil s'affirme donc fondateur d'une généalogie qui, au-delà des liens du sang, rattache à une lignée spirituelle qui mène à Abraham dont l'importance réside dans sa qualité de *khalîl*, d'intime de Dieu.

Sur le territoire de son exil, le narrateur achève sa séparation avec le lieu d'origine dans l'écriture du délabrement de son propre père dans l'espace de son enfance ; et c'est à la substitution, à cette figure du véritable père en crise, d'une autre figure que nous assistons le long du roman. Image de lumière, la figure glorieuse d'Ibn Arabi est bien celle qui confirme les pas de qui marche sur ses traces, être en exil à la quête de son propre accomplissement en conformité avec ce qui l'habite.

A travers notre lecture du premier chapitre de *Phantasia* , s'est révélée la présence akbarienne sous-tendant le texte, jamais nommée, éclairant l'écriture en sa manière d'explicitier son mouvement. Nous n'allons pas ici continuer à traquer cette référence à Ibn Arabi dans l'ensemble du texte, mais simplement révéler les marques de son itinéraire personnel en conformité avec sa pensée, marques qu'accueille le texte meddebien comme traces motivant l'exil et l'éclairant d'un sens autre. En effet, la principale mention dans l'écriture de l'itinéraire d'Ibn Arabi se situe à la suite de l'impératif qui appelle à l'exil, exil dont le sens s'affirme déjà autre que celui d'un simple déplacement, d'une séparation d'un lieu dans un autre ; l'exil, ici, est une condition de l'existence : "La vie dans ce monde est un exil qui vous précipite dans l'errance" (p.55). Cette affirmation est immédiatement suivie de l'écriture de l'itinéraire d'Ibn 'Arabi qui se révèle ainsi être la meilleure réalisation de l'exil en tant qu'errance continue, ponctuée de fulgurantes rencontres, traces élevant l'être à son accomplissement. Il

convient, avant de relever les étapes de l'expérience akbarienne, de voir la place qu'accorde le grand maître soufi à l'errance, au déplacement, au voyage. Dans ses *Futûhât*, Ibn Arabi évoque les voyageurs en ces termes :

"Et parmi les saints, il y a aussi les voyageurs qui sont les militants dans la voie de Dieu, hommes et femmes. Le Prophète a dit : "*Le voyage de ma communauté, c'est de militer dans la voie de Dieu* " ; et Dieu a dit : "*Les repentants, les croyants, les remerciants, les voyageurs* ". Voyager, c'est marcher sur terre afin de considérer le spectacle des traces des siècles passés et des peuples anciens ; car les gnostiques, qui sont altruistes et partants pour le droit d'autrui, lorsqu'ils ont su que la terre se réjouit et se glorifie de la mention de Dieu sur elle, et lorsqu'ils ont vu que ce qui est habité sur terre ne manque pas de gens qui mentionnent Dieu et que ce qui est en ruines dangereuses loin des lieux habités ne compte personne parmi les hommes qui rappelle Dieu, certains gnostiques donc se sont mis en voyage en aumône de leur part au désert que ne parcourent que leurs semblables, aux rives des mers, aux creux des rivières, aux cimes des montagnes et aux cols<sup>42</sup> ".

Il convient de préciser ici qu'Ibn Arabi emploie, pour désigner le voyage, le terme arabe de "*siyâha*" qui, de nos jours, est employé dans le sens de "tourisme"<sup>43</sup> ! Pour le maître soufi, la "*siyâha*" donc consiste à parcourir le monde loin des sentiers battus des attaches locales ; elle est une activité des saints et des gnostiques qui les mène à recueillir le témoignage de l'être, en toute chose manifesté, et à reconnaître sur terre les traces oubliées de la toute présence.

Cette valeur du voyage est bien illustrée par l'itinéraire même d'Ibn Arabi. Son exil fut une traversée, de l'occident à l'orient islamiques, après l'abandon consenti de la famille en andalousie natale. Tel qu'il est écrit dans *Phantasia*, le parcours d'Ibn Arabi s'affirme en tant que "quête spirituelle" (p.55) ponctuée de rencontres prestigieuses. En effet, l'écriture de l'exil que vécut le soufi en retient essentiellement les rencontres qui marquèrent l'accomplissement de l'oeuvre akbarienne. Les pérégrinations d'Ibn Arabi

---

<sup>42</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât* II, éd. de Beyrouth, p.33 ; c'est nous qui traduisons. Voir Cl. Addas, *Ibn Arabi ou la quête du soufre rouge*, Gallimard, 1989, p.156.

<sup>43</sup>. Au dernier chapitre de *Phantasia*, le narrateur rentre au pays natal en "touriste", en "européen" (p. 210), "en étranger venu d'un autre temps" (p. 211), manière de réactualiser par, la pratique, ce sens ancien de la "*siyâha*" aujourd'hui tellement dégradé en vacance...

commencent à Fès où se révèle à lui sa qualité de sceau des saints et d'héritier du Prophète ; c'est aussi à Fès qu'il vit son ascension céleste et qu'il accède pour la première fois à "la demeure de la lumière"<sup>44</sup> (en 1195) ; à Béjaïa, il se voit en rêve uni aux étoiles et à toutes les lettres de l'alphabet (en 1201) ; à Tunis, il rencontre "la figure verte", *al-khidhr*<sup>45</sup>, marchant sur l'eau ; c'est aussi à Tunis qu'il profère le cri marquant son entrée dans "la demeure de la Vérité"<sup>46</sup> et que se révèle à lui "la vaste terre de Dieu", invitation au voyage qui appelle une définition particulière de la terre et de la traversée. Terre de traverse, cette "vaste terre de Dieu" est le lieu de l'exil continu, de la voix qui habite et qui met en présence de la proximité absolue :

"Cette terre est la terre de Dieu, celui qui y réside se trouve consacré dans l'adoration de Dieu, et le Vrai l'adjoint à lui. Dieu très haut a dit : "*O Mes serviteurs, Ma terre est vaste, adorez-Moi donc* ", c'est-à-dire en elle. J'y suis depuis 590 [1194], et maintenant je suis en 635 [1237-1238]. Cette terre est éternelle et immuable, c'est pourquoi Il a fait d'elle la demeure de Ses serviteurs et le lieu de Son adoration ; et le serviteur est à jamais serviteur et reste à jamais dans cette terre. Elle est subtile, intelligible et non sensible ; si elle se manifeste aux sens, c'est comme la manifestation du Vrai dans les images, et la manifestation des significations dans les choses sensibles. [...] Ne se débarrassent du mélange [du matériel et de l'intelligible] que les gens privilégiés qui peuplent cette vaste terre sans fin, et toute autre terre est limitée et ne jouit pas de cette loi. C'est pourquoi ses seigneurs sont nombreux, car tout serviteur en elle a une propriété qu'il possède et gère de sorte que ne l'atteint pas quelqu'un d'autre que lui ; et de cela-même qu'il possède d'elle, il est propriétaire et seigneur en elle. Et c'est cette vaste terre qui gère ses habitants, qui les gouverne selon son état, et elle est la manifestation de la seigneurie et la tribune du Vrai propriétaire qu'ils voient en elle ; qui fait partie de ses habitants est préservé de l'image selon laquelle il a été créé, et devient un pur serviteur, voyant le Vrai en Sa vérité, car la vision est pour lui éternelle et la loi obligée; ceux-

<sup>44</sup>. Voir Cl. Addas, *oeuv. cit.*, p.172.

<sup>45</sup>. Ce qualificatif de "figure verte" vient du nom de ce personnage, initiateur de Moïse dans le Coran, *al-khidhr* dérivé de l'adjectif arabe "*akhdhar*", "vert". A propos de cette rencontre d'Ibn Arabi, voir *Futûhât* I, p.186, et Cl. Addas, *ibid.*, p.146.

<sup>46</sup>. Voir la I<sup>re</sup> partie, 5 C.

là sont les hommes à la figure noircie dans cette vie et dans l'autre, si tu savais cela<sup>47</sup>".

C'est ainsi donc qu'Ibn Arabi définit cette terre dont la traversée va constituer sa vie, "vaste terre de Dieu" qui se révèle comme le lieu de l'être en perpétuelle quête de sa totalité, en dehors de toute attache qui entrave le libre déploiement de ses capacités ; subtile, intelligible, elle est cet **espace de lecture** dans lequel l'être voit en toute chose un **signe**.

La première étape des pérégrinations d'Ibn Arabi se déroule donc au Maghreb. Son exil continue vers l'orient, en soumission à l'impératif l'appelant à rejoindre la ville du Prophète à laquelle il arrive après une escale sur les rives du Nil ; à la Mecque, il rencontre Nidhâm, *Harmonia*, qui lui inspire son *Interprète de l'ardent désir*<sup>48</sup>, divan poétique dans lequel érotisme et spiritualité participent ensemble à l'expression d'une esthétique créatrice. Son ouverture à l'altérité continue à Damas où il prophète son enseignement accompagné par Jean Baptiste, manière d'être dans la proximité des autres religions ; à Konya, il élargit le champ de son savoir à la tradition grecque, païenne et chrétienne. Voilà ce que mentionne le texte meddebien de l'exil akbarien, traversée d'ouest en est des terres d'islam marquée par de prestigieuses rencontres qui confirment le personnage dans sa voie spirituelle ; mais l'écriture de cet itinéraire ne s'arrête pas là : elle continue en inventant au grand maître soufi une suite à son voyage, manière de souligner que l'itinéraire spirituelle transcende l'itinéraire physique ; car cette continuation des pérégrinations d'Ibn Arabi aurait permis la réalisation concrète du principe auquel a abouti sa vie et son oeuvre : "Et le voyage d'Ibn Arabi, partant de Murcia, aurait pu continuer au-delà d'Ispahan, en Agra, Tachkent, Hérat, steppes d'Asie, orée de Chine, coeur d'Inde où se serait confirmé dans la loi de l'hospitalité le principe qui vous invite à *être de hyle pour qu'en vous prennent forme toutes les croyances*" (p.56). Cette citation extraite des *Fusûs*<sup>49</sup> d'Ibn Arabi manifeste le sens ultime de la vie et de l'oeuvre du maître : la vérité est indicible et ne peut être contenue dans

---

<sup>47</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât* III, p.224. C'est nous qui traduisons.

<sup>48</sup>. *Turjumân al-ashwâq*, éd. Dar Sader, Beyrouth, 1966 ; traduction française par Sami-Ali, *Le Chant de l'ardent désir*, éd. Sindbad, Paris, 1989.

<sup>49</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, I, éd. Maison du livre arabe, Beyrouth, 2e éd. 1980, p.113. Voici la traduction du passage duquel a été prise la citation mentionnée : "Évitez de t'attacher à un pacte unique et de refuser ce qu'il ne contient pas ; ainsi t'échappera beaucoup de bien, ou plutôt t'échappera la connaissance de la question en sa vérité ; alors soit de hyle pour qu'en toi prennent forme toutes les croyances, car Dieu Très Haut est plus vaste et plus immense que ce que peut contenir un pacte ou un autre ; car Il dit : "Où que vous vous dirigiez, il y a la face de Dieu", et Il n'a pas précisé un lieu plutôt qu'un autre. Il a dit qu'il y a la face de Dieu, et la face d'une chose est sa vérité".

une croyance unique ; c'est ainsi que se révèle l'importance de la notion de *barzakh* , monde imaginal -selon les termes d'Henry Corbin<sup>50</sup>- qui est le lieu de rencontre de toutes les croyances , égales dans leur commune tentative de circonscrire l'Unique insaisissable. Et les références de Meddeb, à ce propos, à la notion taoïste de *yin/yang* et au Nom imprononçable des juifs - *Yhvh*- sont une manière significative d'explicitier le principe akbarien et, en même temps, de le mettre en pratique en puisant dans des traditions diverses.

Après avoir suivi l'itinéraire du *shaykh al-akbar* tel qu'il est mentionné dans le texte meddebien, il convient d'en dégager les éléments essentiels, ceux précisément dont l'importance dépasse le seul cas akbarien pour concerner l'expérience que donne à voir *Phantasia* . Trois éléments semblent primordiaux dans l'expérience d'Ibn Arabi ; d'abord la *siyâha* , cette pratique nomade qui consiste à parcourir le monde à la quête des traces des siècles et des peuples passés. Il s'agit ainsi d'une transgression des coordonnées de l'espace et du temps dans une traversée générale veillée par une conviction intime que le témoignage de l'être perdure nonobstant l'écoulement temporel et les différences géographiques. Cette expérience "touristique" est bien entendu liée à la notion de *Vaste Terre de Dieu*, espace de déambulation qui appelle au déploiement de l'activité créatrice, laquelle accompagne le mouvement du corps subtil de l'être affranchi en sa manière d'accéder à cet espace illimité. La *siyâha* dans la *vaste terre de Dieu* mène inmanquablement à la réalisation de cet état de l'être qui fait de lui la somme de toutes les croyances.

Mais quelle importance a cette présence akbarienne dans notre texte ? En quoi sert-elle l'écriture meddebienne ? Et quelle place doit-elle avoir dans notre lecture ? Certes, nous avons présenté, au début de cette étape de notre discours, la figure d'Ibn Arabi comme étant le substitut de la figure paternelle ; mais il convient de présenter rapidement l'enchaînement qui a conduit notre réflexion à cette lecture : constatant la présence insistante et continue du shaykh al-akbar le long de *Phantasia*, nous avons senti qu'elle entretenait un rapport particulier avec la figure du véritable père du narrateur. L'unique mention de ce père dans le roman -mention qui ne semble justifiée que par une volonté d'achever sa déconfiture- appelle une lecture psychanalytique : le fils se confronte à son père sur son propre territoire, celui de son "exil volontaire" ; l'expérience du fils annule ainsi la

---

<sup>50</sup>. Voir *Corps spirituel et terre céleste*, 2e éd. Buchet/Chastel, 1979, "Pour une charte de l'imaginal".

loi *salafie* du père qui disparaît totalement du roman. Laisée vacante, la place du père nous a semblé devoir revenir à Ibn Arabi dont la présence est permanente au fil de l'écriture ; la figure du maître soufi serait alors celle d'un père spirituel dont la lumière guide les pas de qui marche sur ses traces. Cependant, considérer la figure d'Ibn Arabi comme paternelle ne nous a pas semblé convenable, car elle ne représente pas de loi telle que la conçoit le schéma oedipien ; elle est même le moyen de sortie du cercle de l'attache, de "l'hibernation", et un appel pressant de s'affranchir dans la quête de sa totalité. Et l'exemple personnel du soufi andalou illustre bien ce mouvement d'ouverture au monde, loin des liens du sang, lui "qui abandonna le domicile et la famille" (p. 55). Qu'est alors cette figure qui traverse le roman de fulgurante manière ? Il est utile de remarquer qu'aucun conflit n'existe entre le narrateur et cette présence qui l'accompagne tout le long de son itinéraire ; et la loi qu'apporte Ibn Arabi n'est autre que celle de l'expérience de l'être suivant sa propre voie spirituelle en toute liberté, voie qui est bien celle qu'emprunte le narrateur de *Phantasia*.

Car, à comparer l'itinéraire du narrateur à celui d'Ibn Arabi, l'on retrouve le même élan, le même souci d'accomplissement de soi, la récurrence des mêmes principes. La *siyâha* est présente dans le roman non seulement comme pratique akbarienne, mais aussi comme pratique meddebienne ; la traversée des multiples espaces (Tunis, Paris, Italie, Espagne, Turquie...), la revue des siècles passés et de l'histoire actuelle en sont les marques. Mais cette pratique nomade se révèle pleinement au dernier chapitre, dans le problématique retour au pays natal ; là le narrateur redécouvre son milieu natal en "européen" (p.210). Mais son interrogation appelle à considérer autrement ce "retour" : "Se pourrait-il que ce voyage fût celui du non-retour ?" (p.208) ; car il s'agit plutôt ici d'une découverte d'un espace arpenté "avec la distance et la lucidité de l'étranger" (p.208) ; l'espace natal est ainsi transfiguré en espace de déambulation, de *siyâha* ; et son "détachement" le conduit même à considérer rétrospectivement son enfance : la traversée de la médina vers l'école n'était-elle pas l'ébauche de l'exil, la première séparation du giron maternel, angoissante sortie qui laisse l'enfant seul face à un monde nouveau, étranger pour lui ? La distance mène ainsi à l'interprétation, quête du sens qu'appelle la *siyâha* en sa manière d'être une participation au monde régie par un souci de sa maîtrise. Dans ce détour, l'espace natal n'est plus pour le narrateur qu'une étape de son expatriement. Comme partout, il s'y promène à la recherche de ce qui transfigure ; et c'est sous l'égide de la référence akbarienne qu'il traverse son lieu d'origine à la

quête de la trace ancienne, trace lisible à qui sait voir au-delà de la décadence manifeste que connaît cet espace. Mieux encore, il confond même ses propres pas avec ceux de l'autre voyageur, Ibn Arabi qui parcourut la même terre lors de son exil : "C'est en étranger venu d'un autre temps que je lève à chaque pas une traînée de poussière dans un des cimetières perchés, qui regardent vers la mer, cherchant la tombe du saint dont les maximes réveillaient le phénix et de qui Ibn Arabi devint le familier sur la colline verte de la ville fleurie, avant qu'il en fît le panégyrique spirituel, inséré dans l'ouverture de son grand oeuvre" (p.211). La référence à Ibn Arabi se double d'une réminiscence de deux vers du long poème qui ouvre le livre des *Futûhât* du même Ibn Arabi :

*"Celui que je ne cesse pas de chercher  
Je l'ai rencontré sur la colline verte  
De la ville fleurie, Tunis  
La cité décorée, resplendissante<sup>51</sup>".*

Cependant, cette réminiscence semble concerner, plus que ces vers, la personne du shaykh Abd-alAzîz alMahdawî auquel est dédié le poème en question : "les maximes qui réveillaient le phénix" rappellent par réminiscence un autre vers du même poème :

*"Et s'il t'apporte une haute parole  
C'est comme s'il t'annonçait le phénix<sup>52</sup>".*

N'est-ce pas ici l'illustration de la *siyâha* que nous propose Meddeb en déambulant à la quête de "cette prestigieuse trace" (p.211) ? N'est-ce pas le mouvement akbarien qu'il tente de reproduire dans cette transfiguration de l'espace pour que renaissent les vestiges enfouis sous les décombres d'un présent en perte de gloire ?

En mettant ses pas dans ceux d'Ibn Arabi, Meddeb adopte la posture du maître dont la fonction s'éclaire davantage : il est le modèle dans le sillage duquel le narrateur trouve sa voie ; il est un **Idéal du Moi** qui se substitue à la figure conflictuelle du père et qui élève le sujet à son *aspiration*, à son *rêve*<sup>53</sup>, à sa divine latitude. Aussi est-ce un retour à la

---

<sup>51</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p.7, vers 38 et 39.

<sup>52</sup>. Voir la note précédente. Vers 48 . Nous reviendrons à la fin de ce travail sur l'écriture de ces vers akbarien dans *Phantasia*.

<sup>53</sup> . Voir Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, coll. Le champ freudien, 1966, pp. 671-672 : " [...] ces instances se donnent pour telles dans le vécu, l'Idéal du Moi comme modèle, le Moi Idéal comme aspiration, ô combien, pour ne pas dire plutôt rêve".

glorieuse présence akbarienne qu'installe Meddeb dans son écriture ; et un élan indéfini le pousse parfois à revivre dans la personne d'Ibn Arabi, comme le montre cette interrogation qui souligne l'étrangeté du sentiment d'appartenance à "un autre temps" dont il est question dans la citation que nous venons d'analyser : "Pourquoi retournerais-je en arrière et irais-je me promener dans les venelles de Murcia en la fin du siècle douze ?" (p.31). Comme ici, il arrive souvent au narrateur de se confondre étrangement au grand maître soufi : le voyage dans les cieux de Beaubourg reproduit le schéma du *Mi'râj* d'Ibn Arabi (pp.80-94) ; les scènes de l'expérience amoureuse se déroulent sous l'égide du même maître (p.181...), de même que le discours sur l'enfer et le paradis, et sur l'image (pp.35, 37...)<sup>54</sup>. Et la lecture du Grand oeuvre du grand maître -Les *Futûhât*- est l'occasion d'une divine dérive dans cette prestigieuse expérience et cette sublime pensée : "En Ibn Arabi, je navigue. Je jubile à le lire. [...] Je suis affronté à un délire qui me convient, qui canalise l'énergie fébrile de mon insomnie. Je suis balloté par les flots de cette divine divagation" (p.40). Ce retour de la référence akbarienne habite le texte d'évanescence manière ; et le narrateur se trouve continûment inspiré, car c'est en lui que l'indélébile trace réside, irremplaçable vestige de l'éveil total : "Portant le deuil, je poursuis mon chemin d'exil dans sa vérité contemporaine, par voie de déviation verticale, traversant la mer houleuse, accostant vers les contrées du nord, portant au coeur les traces d'Ibn Arabi, de Sohrawardi, vestige de l'ère impériale, maintenant à Paris [...]" (pp.71-72). Traces illuminant le foyer du coeur, joignant Ibn Arabi et Sohrawardi dans le même élan, traces s'affirmant "vestige" par capacité d'interprétation, mouvement qui élève l'être dans la voie verticale par détournement de l'horizontalité du déplacement, traces qui habitent l'écriture comme demeure de signes, réserve inépuisable de création continue : telle est la référence akbarienne éclairant le texte meddebien dans sa divine dérive. Le temps est en suspens dans ces propos où le mode participe captive le présent en une éternité *maintenant* les traces vives en un Paris pris d'oubli.

---

<sup>54</sup>. Nous reviendrons dans la dernière partie de ce travail à cet aspect essentiel du roman et à la mise perspective de l'expérience akbarienne dans son écriture.

## E. Les pas dans la ville :

Paris, la ville de présence, l'espace où les pas se posent, se suivent et se mêlent aux échos d'autres pas. Pas des voyageurs en perte d'haleine entre les soucis quotidiens, la grisaille d'un ciel bas, les innombrables bruits réunis en un magma assourdissant et l'indifférence qui voile les consciences. Le personnage avance ainsi au milieu des frustrations ; et c'est un échange particulier qui s'opère entre lui et l'espace de sa marche. Un va-et-vient entre l'intériorité dense du personnage et le dehors, souvent inquiétant, constitue cette traversée de l'espace parisien.

Cependant, le rapport avec l'espace se trouve toujours changeant du fait du mouvement du personnage : la marche infinie d'un être dont l'intériorité est habitée par tant de présences ne peut se faire d'une manière univoque ; elle subit les assauts incessants du dehors, en même temps qu'elle met en perspective la poussée pressante du dedans. Et c'est une double inscription qui se réalise au fil du texte transcrivant la marche : inscription de l'être en quête de sa propre réalisation dans l'espace étranger de sa présence , et inscription de cet espace sur le corps qui le traverse.

Ce double rapport à l'espace est motivé par le mouvement du personnage marchant, mouvement qui l'installe dans le présent de l'actualité historique. Aussi, ce rapport avec l'espace est-il en même temps un rapport avec le temps, le présent historique dont l'écriture traque les signes distinctifs, présent qui est le temps de la confrontation du narrateur -habité par tant de présences, en lui, d'autres temps et d'autres lieux- avec l'espace de sa propre présence. Cependant, cet espace du présent se révèle en rupture, espace inquiétant dans lequel l'écriture saisit la décadence que dénotent l'indifférence et les signes en agonie de l'esprit éteint.

La déambulation de l'être habité par d'intenses lumières, éclairé par de prestigieuses références, se réalise donc dans un Paris en berne ; elle se trouve ainsi menacée, et menaçante pour le personnage qui doit y préserver un espace de survie. La mise en perspective de sa densité est le moyen d'entretenir la flamme vive de l'éveil, nonobstant la présence dans un espace qui risque la dilapidation de l'épaisseur de l'être. La double inscription dont nous parlions un peu plus haut se précise ici davantage : il s'agit de l'inscription du personnage dans cet espace inquiétant, en nourrissant la

lumière qui l'habite ; mais il s'agit aussi de l'effacement dont les indices se multiplient dans la décadence manifeste de l'espace traversé. La marche se déroule selon ces deux modes, tentative d'inscription de soi dans l'espace qui oppose l'effacement par l'inscription aveugle d'un présent en rupture.

### **E.1. Pas de passage :**

Dans la ville embrumée, où poser le pas et se frayer passage ? Quelle mesure donner au pas afin de pouvoir traverser l'espace encombré de la ville ? Pas de passage : voilà ce qui exprime l'équivoque marche, et indique le double sens des pas qui passent ; sens ouvert ; sens interdit ; ainsi se dit le mouvement pris entre le déploiement du corps qui contente et l'entrave des murs qui bordent un ciel bas. Le pas est donc ce qui porte le sens en marche dans l'espace de traverse. N'est-il pas aussi ce pas négateur, pas qui annule le passage, obstrué par la négation que porte l'espace à l'horizon bouché ? Des pas dans *Phantasia* , que dire sinon l'avancée risquée, menacée par l'obscurité qui enveloppe la ville moderne, espace saturé de corps amassés, ou la traversée légère, poussée d'air qui libère le pas en marche ?

Certes, les pas disent ici la présence du corps et sa tentative d'inscription dans l'espace où il se meut. Ils disent le contact avec le sol lors de la marche dans Paris. Mais l'avancée de ces pas se fait souvent sur le mode de la confrontation, selon un rapport de force entre le corps en mouvement et l'espace rigide, étranger, inquiétant. Et c'est un passage incessant qui s'opère alors entre l'intériorité du corps et le dehors : entre le tumulte de l'espace extérieur et la dense intériorité nourrie par une imagination aux aguets, progresse l'écriture traduisant le déploiement sûr des pas ou leur réserve en l'absence d'une assise solide. Ce sont donc les pas du narrateur qui constituent la frontière entre le dedans et le dehors du corps, lieu de leur rencontre et de leur séparation, lieu de passage marquant le rapport changeant que l'écriture transcrit selon son rythme particulier. La confrontation du narrateur avec l'espace du dehors, où se déroule sa marche, s'exprime souvent par l'intermédiaire des pas ; ceux-ci disent l'obstruction et soulignent, non pas leur mouvement traversant l'espace extérieur, mais l'état de l'être égaré dans les dédales de son intériorité excédée par une réalité sans épaisseur, qui échappe à la saisie : au milieu des "fantômes" et des "ombres", le personnage ne peut se sentir mouvoir dans la ville ; dans le vide environnant (chantier désert, bancs abandonnés

d'un square), il se trouve renvoyé à son "pays du dedans", et ses pas ne peuvent alors que révéler le vide où ils agissent : "J'entends l'écho de mes pas" (p. 78). La frontière est ainsi marquée par ces pas, frontière entre le plein et le vide, entre l'épaisseur intérieure et l'extériorité sans consistance où les pas ne peuvent avancer : "Je reviens sur mes pas" (p. 78), en un retour à soi comme face à un miroir qui emprisonne l'image de soi dans le cercle de l'être.

Cependant, les pas ne sont pas toujours confrontés au vide. Ils sont parfois pris dans un trop plein qui dilapide l'intériorité et la vide ; l'espace encombré oppose ainsi aux pas l'impossibilité de leur déploiement dans l'amas désordonné. Haletante, la marche est obstruée par le manque d'espace ; et l'être peine à se trouver, confronté à la poussée violente du dehors en excès : "Je marche *staccato* en un long couloir, confronté en dedans à mon vide. Mes pas sont trompés par un vent contraire" (p. 106) ; "Dans le flux de ma conscience rompue, mes pas sont assourdis par les murs revêtus de carreaux sales" (p. 107). Rapidement, se révèle au marcheur la vérité de l'espace en présence ; l'excès possède l'espace inquiétant, habité de mort, saturé de corps perdus, corps en pièces qui tapissent le sol des ténèbres : "M'appuyant sur un crâne froid des catacombes, je hasarde mes pas, confiant" (p.108) ; "mes pas glissent sur des corps hachés, des viscères éparpillés" (p.108). Dans "la vaste cité des morts", la marche est la traversée des ténèbres, pas perdus sur des corps en perte ; mais la marche continue, car son arrêt signifierait la mort, l'immobilité d'un corps qui se confondrait alors aux innombrables et inidentifiables corps entassés, effacés, piégés en un présent qui tue. Et les pas passent, traversant les contrées inquiétantes, éclairés par la certitude de leur mouvement nourri de la lumière de l'être conscient de l'épreuve, confiant en sa position de passager.

Le rapport à l'espace se dévoile donc à travers l'avancée des pas qui en manifestent la double modalité. Consistant en une permanente confrontation, ce rapport révèle l'équilibre toujours menacé entre l'être qui marche et l'espace traversé : entre le vide et le plein, se posent les pas comme frontière marquant la séparation entre l'intériorité du personnage et l'extérieur où il déambule ; cet extérieur se présente comme l'espace qui répercute l'écho des pas creusant la confrontation du marcheur avec lui-même, sinon comme l'espace d'un entassement inquiétant que les pas traversent avec peine.

Comme dans de multiples contes initiatiques où le héros est sommé de ne pas s'arrêter sous peine de désespérer de l'aboutissement de sa quête, le personnage de *Phantasia* est toujours en marche. Il traverse l'espace inquiétant, confiant malgré de multiples présences hostiles. Il avance éclairé par une obscure certitude. Freinés ou déployés au gré de la volonté qui les guide, les pas passent ; et c'est dans leur mouvement incessant que se réalise la réconciliation avec l'espace du dehors saisi à travers ces pas qui infusent dans l'être la quiétude de sa quête : "Au fil des pas, la ville devient concrète. [...] L'imagination se détend quand je me laisse aller dans le flux du réel" (p.79).

## E. 2. Démarches :

En la manière dont elle indique la présence du personnage dans la ville, la marche laisse apparaître un rapport conflictuel entre le personnage et l'espace de sa présence. Le conflit est certes issu de la non coïncidence entre ce qui habite l'être et l'extérieur où il se meut et qui ne favorise pas le déploiement du corps nécessaire à l'apaisement ; mais ne relève-t-il pas aussi de l'espace traversé lui-même, espace de l'altérité qui oppose à qui l'approche l'inquiétante étrangeté qui le caractérise ? Et la présence du personnage dans cet espace n'est-elle pas celle d'un *étranger*, d'un être vivant dans la séparation ?

La mention, dans le texte, de "l'exil volontaire" (p. 102) indique clairement la nature de cette présence du narrateur dans la ville autre ; et la référence à Dante précise davantage la qualité d'étranger : "J'éprouve avec Dante : ... *Comme est amer / le pain d'autrui et comme il est dur / de gravir et descendre l'escalier d'autrui* <sup>55</sup>" (p. 53). La peine et la douleur s'expriment ici comme le lot commun des exilés, condamnés à souffrir en leur situation d'étrangers. Cependant, cette lecture de l'apparence du texte est trompeuse ; l'ambiguïté de la citation elle-même s'affirme dans ses mots, et invite à se méfier de sa transparence apparente. La valeur du mot "escalier" dans la phrase de Dante ne peut échapper à l'être arabe nourri de références islamiques fondatrices de sa culture ; l'évocation de *l'échelle* de Mohammad se révèle à travers cet escalier de Dante. La lecture de *La Divine comédie* de l'auteur italien et du *Livre de l'échelle* attribué au prophète de l'islam pousse à réfléchir en effet sur leurs surprenantes

---

<sup>55</sup>. Dante, *La Divine comédie*, "Paradis", chant XVII.

correspondances de structure et de figures<sup>56</sup>. Ainsi, le narrateur de *Phantasia*, lisant et citant les propos de Dante, ne peut que se reconnaître sur un terrain familier, ce qui détourne le sens apparent de sa citation. Quel sens attribuer alors à ces propos qui disent l'expérience éprouvante d'être dans le territoire de la différence ? N'est-ce pas ici la reproduction du cliché qui enserme l'étranger dans le cercle de sa différence ? Affirmé, ce cliché se trouve par la même occasion détruit par la force du discours qui suit la citation dantesque : "Etranger suscitant l'étrangeté qui perturbe le groupe, trouble son évidence, appose le doute, rebute. Etranger qui pérégrine parmi vous avec la force que procure la connaissance qu'il a de vous, vous qui ignorez tant de lui. Etranger qui affranchit les valeurs et dérobe aux vérités leur sottise certitude. Et il y a ceux qui sont nés pour être étrangers et en exil, où qu'ils soient, même s'ils ne quittent pas le sol natal" (p.53).

Mais une autre importance de cette référence consiste dans la façon dont elle situe la qualité d'étranger sur un autre site, celui de la quête spirituelle. En effet, la dénonciation de la figure trompeuse de l'étranger s'accompagne d'un discours sur l'exil et la sainteté, lesquels se trouvent réunis dans la voie de la quête spirituelle qui n'est autre que la transgression, dans un élan vertical, de l'itinéraire horizontal<sup>57</sup>. L'étrangeté n'est alors plus que l'épreuve intérieure de l'être en quête de son accomplissement ; il s'agit de l'état de l'être vivant dans la séparation totale, éprouvant la douleur de sa propre fondation : "La sainteté s'acquiert en passant par un séjour qui te détourne de ton patrimoine [...]. L'exil n'est pas un châtement, mais une quête. C'est une expérience qui n'ignore pas l'ordalie [...]. L'exil instaure la sainteté au regard d'une situation sans racine, sans avenir [...]. La sainteté est un présent rompu de son passé, dessaisi de son futur" (pp. 53-54). Ce discours qui encadre celui qui définit la qualité d'étranger est important en sa manière de préciser la transgression de tout repère spatio-temporel, et surtout de sous-entendre le détachement et la distance pris par rapport à l'espace traversé. Dans sa marche à travers la ville, le narrateur est conscient de sa position, confiant en sa présence dans l'espace hostile ; et c'est bien son "*incompatibilité d'étranger*" (p. 206) qui, au lieu de l'entraver, motive le mouvement du narrateur et nourrit son avancée selon sa science propre.

---

<sup>56</sup>. Voir *Le Livre de l'échelle de Mahomet*, Le Livre de Poche, 1992.

<sup>57</sup>. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le narrateur, p. 71 : "Portant le deuil, je poursuis mon chemin d'exil dans sa vérité contemporaine, par voie et déviation verticale [...]" ; cette "déviation" s'est déjà laissé dévoiler comme statut particulier de l'exil, p. 66 : "Face à la ruine de la cité islamique, l'exil se détourne de la voie horizontale, celle qui suit l'itinéraire des dunes, au bord des déserts [...]".

Car, la marche se réalise suivant une démarche particulière qui répond à un état intérieur du narrateur, le préserve de l'hostilité extérieure et le conduit à progresser sûrement dans son élan continu. Il s'agit là d'un autre aspect de la déambulation, d'un aspect selon lequel la marche est inséparable d'une démarche, celle qui ramène à la trace inscrite le long de l'itinéraire et visible à qui sait voir nonobstant l'ombre et la brume. L'étymologie, que nous avons évoquée précédemment, du terme "marcher" (marteler) n'est plus convenable ; l'origine francique -aussi possible- de "marcher" (*markôn*) nous semble ici bien plus adéquate, surtout qu'elle nous replace sur la voie de la trace ; marcher consiste, dans ce sens, à laisser des traces de pas. Le rapport avec l'espace traversé n'est plus donc conflictuel ; l'hostilité de l'espace est dépassée par le mouvement des pas qui se déploie en moyen privilégié du "culte de la trace" du narrateur en marche.

En même temps que tracé des pas, la marche est une mise en évidence d'autres traces qui la balisent. En effet, quand même il serait dans l'espace ravagé de la disparition, ou dans l'espace où se tapit, menaçante, la mort, le personnage se fraie un passage marqué par des traces qui demeurent sur le sol : "Je pose mes pas dans les fraîches empreintes marquant la terre humide du lacis qui serpente entre les caveaux" (p. 160). Et dans le cimetière de La Marsa, en Tunisie, ce sont des traces anciennes, celles d'Ibn Arabi, que reproduisent les siennes : "C'est en étranger venu d'un autre temps que je lève à chaque pas une traînée de poussière dans un des cimetières perchés, qui regardent vers la mer, cherchant la tombe du saint [...]" (p. 211) ; là aussi s'affirme la qualité d'étranger dans son sens déjà explicité, souligné par la présence dans le pays natal ; et c'est pour ranimer une "prestigieuse trace" que les pas se dirigent vers le marabout en décadence. Ailleurs, ce sont d'autres traces, plus vives et plus entraînantes, qui guident les pas en marche ; Aya, glorieuse trace, incarnation du signe, précède, légère, le personnage qui confond ses pas aux siennes : "Réveillé à la nostalgie du désert, tu mets tes pas dans les pas d'Aya. Tu montes à sa suite. Les marches en bois dialoguent avec vos pieds" (p. 168) ; le pas porte ainsi le corps tendu de désir guidé par Aya qui élève vers la réalisation de l'être. Et c'est une autre élévation qui commence par le mouvement des pieds épousant les traces de Mohammad dans son ascension céleste à l'aide de l'échelle ; lors de son voyage en avion, le narrateur est transporté au gré de sa vision jusqu'à Jérusalem, reconnaissable à travers la mention de la coupole du rocher et de l'esplanade du temple : "Sous la coupole veillée par

les rinceaux et les lettres, sur l'esplanade du temple, je chausse mes pieds dans les traces de qui est monté dans les cieux. Mes orteils, à leur tour, s'impriment dans la roche au moment où je décolle et vogue de nuit par-dessus les demeures" (p. 31).

Ainsi, la marche est-elle non seulement une traversée horizontale de la ville, mais surtout l'élan qui motive l'être exilé volontaire, la démarche de l'étranger convaincu de son exigence d'accomplissement de soi dans la transgression de toute appartenance. C'est ce que souligne d'ailleurs la fin du premier chapitre du roman, en sa façon de déclarer la marche comme activité privilégiée du corps ancré dans l'exigence de son libre affranchissement : "[...]et tu retournes à toi-même après avoir attendu dans les vestiaires de l'apesanteur, qui te rend disponible à marcher dans la ville, d'un pas léger, comme sur un nuage" (p. 23). Et le narrateur marche dans tout espace de sa présence, s'absente élevé par le pas qui le transporte et traverse les villes en passager, en étranger, en "ange" (p. 22), léger.

### E. 3. Passages :

Notre relevé des multiples occurrences des "pieds" et des "pas" dans *Phantasia* a permis de saisir les différents aspects selon lesquels se déroule la marche. Il a aussi permis de manifester des ancrages qui contentent l'être du marcheur et qui dénoncent toute appartenance extérieure. Mais la marche dénote surtout un comportement particulier à l'égard de l'espace : entre le narrateur et l'espace en présence s'opère une double relation qui varie entre ce que A. J. Greimas a désigné par les deux catégories d'*euphorie* et de *dysphorie*<sup>58</sup>. Certes, ces catégories peuvent correspondre à ce que nous avons analysé dès le début de ce chapitre : la dysphorie serait ainsi une autre manière de dire les frustrations qu'impose la ville, et l'euphorie la libre transgression qu'apporte le travail d'écriture que le narrateur entreprend en tissant dans l'espace délabré les traces qui le fondent. Mais, leur intérêt ici réside dans le fait qu'elles rendent compte du rapport signifiant entre le narrateur et l'espace, et surtout de l'écriture de ce rapport changeant : "[...]les termes vagues et indéfinissables dont on se sert fréquemment, tels que "vivre", "sentir", "percevoir", se réduisent à cette

---

<sup>58</sup>. A. J. Greimas : "Pour une sémiotique topologique", dans *Sémiotique de l'espace*, Denoël/Gonthier, Paris, 1979, pp. 22, 25...

*relation du sujet à l'espace*, à cet "usage de l'espace" dont on ne peut dire qu'il soit conscient ou inconscient, pensé ou vécu, mais qui est, d'un seul mot, *signifiant*<sup>59</sup>". Aussi peut-on considérer la marche dans le roman comme étant cet *usage de l'espace* que le narrateur entreprend par le travail de l'écriture. Celle-ci, en effet, installe une discontinuité permanente dans l'itinéraire du marcheur, empêchant toute prise sur lui de l'espace qui n'est que traversé par les pas du narrateur, ou abandonné dans l'élan de l'imagination porté par l'écriture.

Entre la marche, mouvement du personnage traversant l'espace réel, et l'écriture, discours ou récit du narrateur ponctuant l'avancée, s'établit une relation d'équivalence. Ces deux pratiques se rejoignent en fait dans la manière dont elles mettent en perspective le corps habité par le flux de langage et lancé vers son accomplissement ponctué de quête et de rencontres. Et la coïncidence entre le corps et l'espace est affirmée déjà dès le premier chapitre du roman ; là, la fondation du corps sous la poussée du désir se fait dans l'euphorie de la découverte d'un jardin ; l'écriture confirme cette coïncidence du corps et de l'espace dans l'emploi, pour exprimer la relation au corps, de termes qui relèvent à priori du vocabulaire de la marche : "Au-dedans de vos yeux, mon oeil se promène. Je déambule dans le temple de vos corps" (p. 15) ; "Je promène mes mains sous sa chemise soie" (p. 17). Ailleurs aussi, dans le texte, le corps se révèle comme espace que l'écriture pénètre : "J'entre en moi et j'entends Abu Nuwas peindre la "Baigneuse"" (p. 46) ; et de la poésie à la peinture, s'ouvre l'oeuvre créatrice en un espace où l'être grandit, dans l'euphorie : "La fresque s'étale plane dans ma mémoire. Je marche à travers sa palette, pigments terre rouge, violets ignés, carnations graduées, jaune vif" (p. 47).

La marche est donc plurielle. Elle se déroule non seulement dans la ville, mais partout où l'écriture se déploie portant l'être sur l'itinéraire de son affranchissement ponctué de présences hostiles, de rencontres glorieuses, et d'échappées vers les contrées baignées de lumières. Et plurielle cette *écriture nomade*<sup>60</sup>, in-définie, nourrie par le souffle de celui qui marche, souffle haletant dans la clôture de l'espace inquiétant, ou souffle ouvrant l'être dans la béance du corps en quête, nourrie aussi par sa propre démarche, libre et libératrice de l'être emporté par le flux qui le fonde. Entre

---

<sup>59</sup>. A. J. Greimas, art. cit., p. 25.

<sup>60</sup>. *Ecriture nomade* selon l'expression d'A. El-Alami, dans *Ecriture d'un espace et espace d'une écriture...*, thèse de 3e cycle, Aix-en-Provence, 1982. Se rapportant précisément au premier roman de Meddeb, *Talismano*, ce propos peut bien s'appliquer à *Phantasia*, même si le rapport à l'espace diffère d'un roman à l'autre...

la marche et l'écriture, l'analogie n'est pas fortuite ; le même mouvement porte le narrateur lors de sa déambulation et sous-tend l'écriture dans ses échappées et ses réserves. A. Meddeb lui-même explique, dans une riche présentation de son oeuvre, ce rapport privilégié entre le corps marchant et le déploiement de l'écriture : "Mon écriture-même émerge dans la marche. Le rythme de ma phrase est à retrouver dans cet enchaînement des pas à travers le labyrinthe de la médina ponctué par les jeux de lumière. [...] 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'oeuvre se trouve toujours comme en expansion<sup>61</sup>". Cette importance accordée à la marche rappelle les propos de Nietzsche affirmant "l'écriture du pied" : "Je n'écris pas seulement de la main, / Mon pied aussi veut toujours faire le scribe. / Ferme, libre et vaillant, il se met à courir / Tantôt à travers champs, tantôt sur le papier<sup>62</sup>". Qu'est-ce la marche, alors, sinon la mise en oeuvre du corps total, la traverse qui soutient l'être dans son ouverture à la béance de l'espace et de l'écriture, ou qui le retient à l'ombre des murs, dans la réserve du dire qui préserve de la clôture d'un ciel bas qui menace ?

---

<sup>61</sup>. "Abdelwahab Meddeb par lui-même", dans *Cahier d'études maghrébines*, n°1, Cologne, 1989.

<sup>62</sup>. Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. par P. Klossowski, Le club français du livre, 10/18, Paris, 1973.



## II. Enchaînements :

Les pas passent traçant l'itinéraire de la marche dans lequel s'enchaînent les obstructions, les frustrations, les avancées menacées, les échappées illuminées, les absences en gloire, les détours inattendus, les rencontres prestigieuses... En son mouvement discontinu, elle se déroule selon l'humeur changeante du narrateur-marcheur, et selon une typographie particulière qui est celle de la ville traversée. Espace de l'exil, Paris est cette ville où le personnage se meut, au gré de ses sens aux aguets, et de sa connaissance de lui-même ; et c'est à travers la marche que la ville se découvre en un ensemble de rues, de monuments, de lieux multiples qui sont autant l'instrument d'inscription de l'espace que celui de l'écriture qui s'en sert dans sa tentative de lecture de cet espace. Car la double relation à l'espace que nous avons évoquée est également une relation d'inscriptions : inscription de l'espace lui-même qui se déploie en un système totalitaire, et inscription de l'écriture forgeant son propre mouvement parmi la multitude d'inscriptions concurrentes.

### A. La cité :

La ville accède à une présence dans le texte de manière forte et déterminante. N'est-ce pas elle qui provoque ce caractère particulier de la marche du personnage, le va-et-vient constant et les changements d'humeur ? N'est-ce pas elle qui s'impose comme force en présence, ensemble d'éléments formant un être problématique, à la fois pesant, inquiétant, et compagnon ouvrant à l'évasion ? N'est-ce pas la ville qui, au-delà de son ambivalence, s'étale aux pieds du marcheur pour que puisse se réaliser sa déambulation ? Approcher la ville, c'est considérer cette assise à partir de laquelle et contre laquelle se meut le personnage ; car ce dernier ne peut exister sans un lieu qui serait son point de départ, et de chute ; et ce lieu, étranger de prime abord (quand même il serait le lieu natal), doit être traversé, dépassé vers l'établissement d'un lieu propre dans lequel l'être trouve son épanouissement.

D'entrée, nous voilà face au double aspect de la ville, celui d'adjuvant et celui d'opposant. Et déjà nous tenons une explication de la discontinuité de l'écriture qui fait apparaître la ville par flashes, lors de séquences rendant compte du regard porté par le personnage sur l'espace traversé ; celui-ci, n'apparaissant que dans le regard de qui l'habite, se trouve fragmenté, saisi par bribes qui manifestent sa déconstruction en même temps que sa constitution en système par la volonté du narrateur. Cependant, les multiples apparitions de la ville témoignent également de la manière dont elle s'introduit dans l'écriture, se faisant un agent autonome qui impose sa présence et installe le fragment comme signe de son inscription.

### **A.1. Fragments :**

Etrangère au texte, la ville se présente comme un espace où se déroule -en partie- l'expérience de l'être dans le monde. Au premier chapitre, la première apparition de la ville installe sa séparation avec le narrateur qui, s'exprimant dans l'étrangeté par recours au "tu", affirme sa venue d'"ailleurs" (p.15), après sa naissance du flux de langage. Lors de la rencontre amoureuse, c'est un espace interdit, froid, sombre, encerclé par des grilles, qui se dresse devant le libre élan des amoureux. Entre le flux d'images qui possèdent le narrateur, les réminiscences de l'enfance, la quête de l'aimée, se révèle la ville, dans ce premier chapitre du roman, en tant qu'espace extérieur régulé en un système entravant l'avancée libre de l'être. Aussi est-ce un comportement particulier qu'adopte le narrateur à l'égard de la ville afin de s'immuniser contre le risque d'engourdissement qu'elle lui oppose ; et c'est l'écriture qui lui en donne le moyen, en n'autorisant à la ville que la présence éphémère dans un statut d'espace de déambulation rapidement traversé par un être demeurant dans le détachement, capable d'absence : "[...] et tu retournes à toi-même après avoir attendu dans le vestiaire de l'apesanteur, qui te rend disponible à marcher dans la ville, d'un pas léger, comme sur un nuage" (p.23).

A regarder les multiples apparitions de la ville le long du roman, l'on remarque qu'elles se font dans des fragments de texte qui en révèlent progressivement les caractéristiques. La première sortie dans le tissu urbain laisse découvrir une accumulation de corps, de bruits, de paroles, de couleurs, de saletés ... (pp. 41-42). Il convient de souligner que cette sortie se présente comme une chute : "Je descends de ma guérite haut perchée,

inondée de lumière" (p. 42) ; il s'agit du passage d'un lieu d'élévation illuminé à un espace horizontal atteint d'une "soif de lumière". La violence que subit le narrateur se manifeste déjà à travers ce passage qui, de l'abri que procurait le séjour avec soi, le confronte à un espace où sa solitude se dilapide dans l'accumulation d'éléments fragmentés : *les mains, les doigts, les yeux, les bras, les corps, les gestes, les paroles...* sont en effet la première manifestation de l'espace de la ville qui apparaît lui-même dans la fragmentation : éléments épars flanqués d'un pluriel qui en dénonce la dispersion, et constitutifs de syntagmes se succédant à un rythme rapide comme pour s'opposer à toute saisie. Le pluriel qui traduit le débordement caractérisant l'espace est vite remplacé par le pronom indéfini qui exprime l'anonymat des participants à cet espace de l'inquiétante étrangeté, êtres vivants "dans l'indifférence" (p.41). Le regard du narrateur saisit ainsi l'espace de la ville dans sa manifestation contemporaine marquée par la violence et aboutit à une lecture qui souligne l'étrangeté de la foule parisienne soumise à l'influence américaine, déguisée, éloignée d'elle-même.

Descendu dans le tissu de la ville, le narrateur promène son regard dans cette scène de rue à laquelle il ne semble pas participer. La distance qu'il adopte à l'égard de l'espace lui permet d'en saisir les détails et d'en dénoncer le mécanisme, avant de continuer son itinéraire soutenu par sa recherche de ce qui répond à ses tendances artistiques. L'interrogation est une invitation à admirer la modernité dans sa manifestation artistique : "Que dis-tu d'un saut là-bas, où les modernes ont construit dans l'éloge de la verticale [...] ?" (p. 42). La rupture qu'installe l'interrogation adressée à soi (à travers un "tu" permettant la distance dans le dédoublement) permet de se détourner de la violente modernité de la foule sans que la déambulation s'arrête, se poursuivant dans un élan vers la verticalité dont témoignent les formes architecturales modernes. Cependant, cette poursuite de l'itinéraire s'accompagne d'une entrée en soi qui amoindrit la participation à l'espace extérieur : "Dans mon crâne, les idées comme des funambules accroissent leurs ombres" (p. 42). Entre le dedans du personnage et le dehors continue donc la déambulation lors de laquelle s'affirme à présent la participation particulière du "je", absent depuis la descente dans la rue parisienne, un "je" distant par rapport à l'espace de sa marche ("Je perçois avec acuité les personnes que je croise comme dans un rêve", p. 43). Les objets qui peuplent son itinéraire sont alors des catalyseurs de sa pensée : la description de la statue de Montaigne, malgré son état désolant ("Place Painlevé, la statue de Montaigne ne délivre pas de secret. Elle est rigide,

sans âme", p. 43), prépare le discours sur la démarche en écriture ("Si je situais ma démarche en raison française, je me verrais du côté des *Essais* ", p. 44).

Ainsi se poursuit la marche dans la ville entre la perception de ce qui la peuple et le retrait de l'être dans son intériorité afin de sauvegarder son regard indépendant et de préserver ses exigences esthétiques. Entré dans un bar, constatant la laideur qui l'entoure, le narrateur affirme sa quête de la beauté dans une interrogation qui confirme son divorce avec une réalité décevante : "Où vais-je rencontrer la beauté, et la coller à mon giron goulu ?" (p. 45). Reprenant sa marche dans la disponibilité à la voix intérieure qui l'habite, il s'interroge sur lui-même dans des termes qui raniment le "mythe" et rappellent une glorieuse expérience : "Aurais-je à me retrouver dans un paysage minéral, déserté par la vie, où la pierre invoque l'écho de mon soupir, où le relief étend l'hallucination de l'ange, aux ailes déployées, où la voix en dedans s'incarne en un double qui m'accompagne, en passant par la halte de la grotte [...] ?" (p. 45) ; plusieurs éléments convoqués dans cette évocation au conditionnel de l'expérience personnelle sont déjà constitutifs de l'expérience prophétique de Mohammad : l'hallucination de l'ange (Gabriel), la voix intérieure, la grotte (celle de Hira où le Prophète reçut la révélation lors de ses fréquentes retraites) . La réminiscence mohammadienne contente l'être et met en présence de la beauté faite Aya, révélation de l'ange au Prophète<sup>63</sup>. C'est ainsi que, par retour à la généalogie islamique réveillée par la poussée de la voix intérieure, se réalise la sortie de l'espace du dehors et l'accès au dedans de l'être, cet espace où la beauté réside, nourrie par la présence de modèles artistiques que l'imagination conserve : "J'entre en moi et j'entends Abu Nuwas peindre la "Baigneuse" " (p. 46).

La quête de la beauté est bien ce qui permet de se détourner de la laideur qui peuple l'espace du dehors. Elle procure le retrait dans la réserve intérieure chargée d'images belles, féminines : de la baigneuse du poète arabe à la Danaé du peintre italien et à la figure peinte par Picasso, l'image motive la mémoire du narrateur et libère des "bruits conquérants de la ville" (p. 46). Et le retour à l'actualité de la marche se réalise dans la continuité du regard, regard intérieur qui saisit le corps féminin éclaté par la force du peintre et regard qui suit le débordement du sang atteignant le groupe de punks réunis devant la bouche du métro. Cette continuité est en même

---

<sup>63</sup>. Rappelons qu'en arabe **Aya** signifie verset, signe de la toute puissance divine.

temps soutenue par l'association des couleurs, celles de la peinture ranimée par la mémoire ("Je marche à travers sa palette, pigments terre rouge, violets ignés, carnations graduées, jaune vif", p. 47) et celles des cheveux des personnages vus dans la rue ("Le sang déborde la scène et éclabousse un colloque de punks, djinns aux cheveux rouges, verts, jaunes, perroquets d'Amazonie enchaînés à leur perchoir", p. 47). La continuité du regard permet ici le retour à la description du dehors, lequel oppose à l'imagination éclairée la barbarie qu'il contient.

Cependant qu'il gère la continuité de l'écriture passant de la vision du dedans à la description du dehors, le regard du narrateur révèle une opposition temporelle qui condamne la modernité. La vision des punks souligne l'état d'un présent en rupture ; "l'éclat ancien" (p. 47) n'est plus que dans la mémoire conservant les réalisations de l'esprit créateur, tandis que "les nouveaux barbares assiègent ce qui reste des cités anciennes" (p. 48). Le présent se dilapide dans la barbarie et la clôture qui empêche l'épanouissement de soi. "J'avance vers le pont et l'étrangeté me transforme" ; la vision intérieure est obstruée par la surface de "la Seine boueuse" ; la quête de la beauté est à reprendre au fil de la marche qui confronte de nouveau à la laideur d'un espace qui ne contente pas.

A travers le deuxième chapitre de *Phantasia*, le compte-rendu de la marche montre la discontinuité qu'impose l'écriture à l'itinéraire du narrateur ; certes, la traversée de l'espace de la ville se déroule, dans ce chapitre, de manière continue : le narrateur part de la rue d'Alésia jusqu'au quartier Saint-Michel ; il prend le bus ou marche à pieds ; il s'arrête dans un bar le temps de boire un café ; mais l'écriture rapportant cette traversée installe des ruptures qui sont des haltes qui captent en même temps que l'agitation du dehors ce qui habite l'intériorité. La traversée se poursuit, tandis que l'écriture s'en détourne pour rapporter le fonctionnement d'un être en rapport changeant avec l'espace qu'il traverse, qu'il regarde, et duquel il se détourne pour conserver l'étincelle de son éveil personnel.

Les multiples haltes qui ponctuent le parcours du narrateur sont en effet des moments de retour à soi, de retrait dans les réflexions qui structurent l'être du marcheur. "Dans mon crâne, les idées comme des funambules accroissent leurs ombres" (p. 42) ; "Les notes courent dans ma tête et voudraient reposer sur la blanche feuille, comme dans un journal" (p. 44) ; "Les objets qui transitent par ma boîte noire sont traduits en formes

pures" (p. 45) : voici ce qui, dans le texte, indique les opérations de l'esprit imposant la discontinuité dans le fil de la traversée de la ville. Car, en même temps qu'il entretient une relation d'adhérence -permise par la mise en oeuvre des sens- avec l'espace de sa présence, le narrateur manifeste sa maîtrise de ses facultés intellectuelles garantes de sa liberté de regard et affirme du même coup son pouvoir de gérer son rapport à l'espace extérieur et la préservation de son intégrité intérieure ; aussi est-il utile de remarquer la récurrence de termes exprimant la présence forte et permanente de cette "tête [qui] s'érige maîtresse" dès le seuil du roman (p. 13) : "mon crâne", "ma tête", "ma boîte noire" soulignent en effet ce pouvoir du narrateur, sa maîtrise à la fois de la poussée contraignante du dehors et de ce qui le constitue en tant qu'instance pensante détentrice des pouvoirs de l'écriture.

Mais ces indications ont aussi une autre valeur : elles rendent compte de la manière dont se déroulent les opérations qui fondent l'esprit du marcheur. Dans ce sens, elles rappellent la possession du corps se constituant au début du roman par le flux de langage qui s'impose par sa vitesse et sa force d'inscription ; cette autonomie du langage apparaît également dans cette mention des "notes [qui] courent dans ma tête et voudraient reposer sur la blanche feuille" (p. 44) : la rapidité -induite par l'emploi du verbe "courir"- et l'indépendance des "notes" délimitent un espace privilégié dans l'intériorité du narrateur où s'inscrit le langage qui s'impose. Le va et vient entre l'évocation de la traversée de la ville et celle des opérations qui saisissent l'esprit du marcheur semble régi par un rapport d'analogie. Le mouvement des éléments langagiers dans la "tête" du narrateur répètent la succession des pas du marcheur dans l'espace de la ville ; c'est ce qu'indique notamment le choix des verbes "courir", "transiter" qui disent le mouvement des idées et des notes comme ils pourraient dire l'action de l'être en marche traversant le dehors ; et la mention des "ombres" (p. 42) dit l'insaisissabilité des idées et renvoie du même coup aux "ombres", aux "silhouettes", aux "spectres" qui peuplent la ville ; enfin, comme il entre dans la ville pour se trouver au milieu des gens et des rues dont il entend le bourdonnement, le marcheur "entre" en lui-même pour "entendre" Abu Nuwas et déambuler au milieu de la toile du maniériste italien : "Je marche à travers sa palette" (p. 47).

Affirmer l'aspect fragmentaire d'une écriture qui s'affirme flux continu dont la densité se manifeste déjà dans l'absence de paragraphes pourrait paraître incongru. L'oeil du lecteur est confronté à une coulée de mots qui le

déconcerte s'il s'arrête à l'apparence, ombre de la vérité. Car le texte lui-même dit son abandon à la possession du langage qui le saisit et le fonde ; mais il dit aussi sa dépendance d'une "tête maîtresse". Il présente ainsi, dès son début, sa loi d'écriture, et la loi de sa lecture : "Les gros traits, d'apparence, [...] étouffent la mélodie. Caché, le rythme se découvre à mesure que l'objet devient intérieur. Le temps d'une imprégnation, et le rapport se révèle" (pp. 11-12) ; autant que la mise en oeuvre de l'écriture, ces phrases concernent l'acte de lecture appelé à **fouiller** dans la surface du texte afin d'en saisir le sens caché<sup>64</sup>. Dépasser l'apparence de la continuité du flux du texte pour en saisir "le rythme" qui réside dans la succession des fragments qui le constituent et qui y installent des ruptures discrètes mais certaines : c'est ainsi que doit opérer la lecture de *Phantasia*.

Entre le flux et le fragment, se réalise le mouvement de l'écriture dont le sens habite dans la relation entre ces deux caractéristiques et dans leur pertinence dans la structure du texte. Le fragment est dans le morcellement du corps immobilisé qui ouvre le roman, dans la naissance progressive des sens à la découverte du corps de l'aimée, dans les réminiscences artistiques et culturelles, dans le rêve, dans les réflexions qu'entraîne le contact avec le monde, dans la lecture ; le flux est ce langage indéfini qui immobilise, qui charrie tant d'images du monde et de ses doubles. Le flux apporte le halètement et la confrontation douloureuse avec ce qui submerge ; tandis que le fragment installe dans l'absence et le retrait garants de l'imprégnation et de la discrimination nécessaires à la maîtrise du magma qui s'impose. Entre le flux et le fragment se réalise l'écriture qui met en perspective l'itinéraire de l'être construisant sa totalité entre le dehors et le dedans de lui-même.

Cette discrimination fondatrice du projet d'écrire supporte donc le fragment qui rompt la continuité du texte ; et ce principe gère aussi le discours qui fait défiler l'espace du dehors. En se détournant du compte-rendu de la marche dans la ville, l'écriture manifeste la manière dont elle se construit ; elle manifeste du même coup la manière dont se construit en elle l'espace de la traversée. La ville se révèle progressivement à travers des épisodes qui en dessinent le profil. Ces épisodes juxtaposent les éléments

---

<sup>64</sup>. Encore faut-il souligner que ces phrases, qui portent précisément sur l'image du jardin, installent -dès le seuil du livre- un réseau de sens réunissant, dans un rapport analogique, le langage, l'écriture et la lecture, tous espaces de traversée.

relevés lors de la marche, éléments qui témoignent de l'inscription de l'espace comme construction.

## **A.2. Construction / Déconstruction :**

Le mouvement du texte qui rend compte de la traversée de la ville s'affirme entre **décrire** et **écrire** : décrire la constitution de l'espace à partir du relevé des éléments qui le composent, de leur mise en relation, de leur participation dans la totalité du paysage ; et écrire leur perception par l'épaisseur corporelle du marcheur, la manière dont ils apparaissent -et disparaissent- dans l'espace textuel qui les cerne.

Cependant, décrire et écrire ne désignent pas deux opérations séparées. Ils indiquent surtout les deux aspects selon lesquels se présentent les éléments spatiaux dans le texte, c'est-à-dire leur mise en perspective à la fois dans la constitution de l'espace extérieur de la ville et dans la structuration de l'espace textuel. Il s'agit donc de considérer les éléments de l'espace comme appartenant à un dehors indépendant du texte et comme relevant du pouvoir du marcheur qui les saisit selon son libre choix mis au service de son projet d'écriture. De ce point de vue, la construction concerne les deux espaces en présence, la ville et le texte ; elle est dans la progression gérée par ces deux termes de décrire et écrire.

Il convient d'abord de relever ces éléments qui constituent l'espace de la ville. Il s'agit en premier lieu du peuple parisien que le narrateur rencontre dès sa sortie dans la rue ; ce peuple se présente d'emblée comme une foule, une masse compacte noyée dans l'indifférence, et soumise à un rythme de vie commandé par des pratiques précises. La description des gens qui peuplent la ville permet d'en saisir les caractéristiques : grand nombre, indifférence, ennui, consommation, peur, maladie, étrangeté. La laideur est l'aspect qui s'impose au marcheur dès le premier contact avec l'espace du dehors, laideur de la foule mais aussi des rues traversées, sales et nauséabondes. L'excès de bruit, d'odeurs chimiques, de lumières artificielles, aggrave les frustrations et conduit à la séparation, autre caractéristique de cet espace qui se manifeste dans cet écart qui sépare les gens d'eux-mêmes et de leurs semblables. Aucune conscience ne préside au comportement de ce peuple noyé dans une existence qui le dépasse, "hasardeuse destinée" (p. 53).

A ces éléments, s'ajoute un discours qui participe également à la constitution de l'espace et qui apparaît au fil de la marche. Ce discours est véhiculé d'abord par les noms des rues qui, en même temps qu'ils localisent le déroulement de la déambulation, indiquent la manière dont l'espace se désigne lui-même ; ils permettent de mieux caractériser la foule parisienne en distinguant ce qui la compose selon sa situation dans la ville : autour de Saint-Michel, les étudiants arabes et africains sont "cantonés au quartier des études" (p. 44), tandis que la rue Saint-Denis est une "dorsale d'errance" où "les exilés en toute ethnie flânent" (p. 52). Ainsi, s'opère une séparation qui discrimine parmi le peuple parisien et détermine l'état changeant de la marche, et de son écriture : c'est ce qui expliquerait l'évocation de Montaigne, de Rousseau et de Delacroix dans la réflexion sur la démarche de l'écriture se faisant lors de la déambulation dans le quartier latin, et la pensée de l'exil qui occupe l'esprit du marcheur dès l'approche de la rue Saint-Denis. La situation du narrateur dans l'un ou l'autre quartier de Paris entraîne donc un état particulier de sa pensée.

Cependant, la mention des noms de rues manifeste l'inscription d'un discours particulier, qui relève de l'espace traversé, dans le fil de l'écriture. C'est un discours que le narrateur capte lors de la marche comme élément structurant l'espace et s'imposant comme facteur de son quadrillage. L'on est loin là du "magnétisme de la toponymie" qui, dans *Talismano*<sup>65</sup>, manifeste la participation du narrateur dans l'espace de sa déambulation, participation génératrice du récit dont les épisodes sont déclenchés par les noms de rues et de lieux. Dans ce premier roman, la relation d'attraction et d'adhésion, qui définit le rapport à l'espace et qui est destinée à déployer les dimensions occultes de l'espace, motive la progression de la traversée se faisant dans "l'espace, territoire de mon corps"<sup>66</sup>. Dans *Phantasia*, la mention des noms de rues se fait dans le cadre de la description de l'espace du dehors ; ces noms constituent souvent des syntagmes qui s'incrusteront dans le discours relevant les éléments de la ville : "Jeux de hasard, mètèques de toutes les rives, à ma hauteur, passage du Caire, silence dans la nuit, pickpocket retors, commerce illicite, au détour de la façade empire, égyptomanie,

<sup>65</sup>. *Talismano*, 2<sup>e</sup> éd., Sindbad, 1987, p. 17 : "Les sens éclaboussent la cohérence de l'itinéraire. Telle rue appelle une autre. Mais il y a horreur à ne pas aller de l'avant ; il y a un magnétisme de la toponymie : Pasha, Qasba, Sa'dûn, Tawfiq".

<sup>66</sup>. Oeuv. cit., p. 65. Pour une étude approfondie de la problématique l'espace dans le premier roman de Meddeb, nous renvoyons à la seconde partie de la thèse d' A. El-Alami : *Ecriture d'un espace, espace d'une écriture à travers Harrouda de T. Benjelloun et Talismano de A. Meddeb*, Aix-en-Provence, juin 1982.

embouteillage, klaxons brefs, les moteurs ronronnent, véhicules à l'arrêt" (p. 54) ; la virgule, ici, souligne le magma que constitue la succession d'éléments hétérogènes qui désignent l'insaisissabilité de l'espace traversé. Les noms ne nomment pas. Ils s'ajoutent à ce qui peuple l'espace, amalgamés avec les objets et les comportements remarquables au cours de la marche. Au lieu d'être instrument de désignation, ils indiquent cette clôture de l'espace qui se manifeste dans sa manière de se refuser à être saisi par un nom.

"Je marche entre les noms et les rues" (p. 78) : voilà ce qui souligne la séparation qui distingue les noms de ce qu'ils devraient nommer ; la traversée des rues est aussi une traversée des noms qui apparaissent comme autant d'inscriptions se superposant à l'épaisseur de l'espace sans permettre son appropriation par le narrateur-marcheur. Ces éléments du langage ne sont pas un moyen de dire l'espace, mais une manière dont celui-ci se dit, manière de dire **de** l'espace captée comme sont captés, par le regard du narrateur, les autres éléments rencontrés. Ils subissent donc cette qualité de l'espace qui fait de lui un corps rigide, impénétrable. Ainsi se constitue-t-il en tant que système ayant ses composantes propres et se caractérisant par une étrangeté qui saisit même son expression. Ce langage figé que composent les noms participe à la construction de l'espace qui ne présente aucune disposition à un échange avec l'être qui le traverse.

Cependant, un autre discours se lit dans le compte-rendu de la marche. Il s'agit du discours publicitaire qui manifeste davantage l'état de l'espace construit en une entité hétéroclite et rigide. En même temps qu'il indique sa figuration comme élément de l'espace du dehors, ce langage s'incruste dans le tissu du texte pour souligner le mouvement de l'écriture prise dans l'étrangeté de son objet : "Stock Cacharel, Daniel Hechter, Dorothee bis, les mains vendent et achètent" (p. 41) ; dénués de valeur en eux-mêmes, ces noms occupent l'espace et désignent ce qui préside au comportement de la foule rencontrée dès la début de la marche ; encore faut-il remarquer que la consommation évoquée ici n'est pas le fait des gens mais des "mains", ce qui confirme le morcellement qui caractérise les éléments du dehors et l'étrangeté qui saisit les personnes soumises à la commande publicitaire. Comme il s'impose dans l'espace de la ville, ce discours figure dans le texte tel un corps étranger. Son fonctionnement est celui d'une inscription subreptice qui se superpose aux autres inscriptions (celles qui relèvent de l'espace du dehors comme l'inscription du texte lui-

même) pour motiver un comportement précis. C'est d'ailleurs ce fonctionnement que dénonce le narrateur : "Que tu les déchiffres ou non, les lettres s'incrument dans ton esprit. Shampoing Bissel, balais à cassettes, Granada, robe écarlate, sanglantes confessions, la nuit ensoleillée, Midnight express, métal burlant, soignez votre ligne, une affaire d'hommes, vivez le grand son" (p. 96) ; "Sur l'autre quai, vieux pape, une religion, bien vivre tous les jours. Les affiches déploient leurs mensonges, entre les bancs verts et les murs jaunes [...]" (p. 97). La succession des messages publicitaires épaissit les murs, et les esprits sont martelés par tant d'inscriptions. L'écriture aussi se trouve possédée par ce langage qui entraîne l'apparition de ce "tu" de l'étrangeté (p. 96). Il arrive même que le nom mis en évidence par la publicité se substitue au nom qui désigne le lieu où elle est placée : "[...] Puis la machine s'ébranle avant de ralentir à mesure que s'éclaire la station d'après, la chicorée, la plante qui fait du bien" (p. 98) ; entre la station et la "chicorée", s'installe un rapport d'équivalence qui révèle la condensation caractéristique de l'espace saturé d'inscriptions. Et l'écriture montre l'état du narrateur submergé par le magma que lui oppose l'espace de sa marche. Les frustrations s'accroissent ainsi sous l'effet de la confrontation avec l'espace de la ville qui agresse autant les sens que l'esprit et qui s'assimile alors à un "chemin de croix dont les étapes sont les quais éclairés qui sectionnent le ventre de la ville" (p. 141).

Ainsi se dessine donc l'espace de la ville au fil de la déambulation du narrateur. C'est un espace qui se manifeste progressivement dans la succession des éléments qui le composent. Le mouvement du narrateur-marcheur dessine une horizontalité radicale caractérisée par une accumulation de corps et d'objets dans la ville dont le plan se révèle à travers les indications de noms de rues. Ces noms situent la marche dans l'espace réel de Paris ; mais ils semblent montrer l'impossibilité de maîtrise de l'espace par le langage qui se trouve ainsi assimilé aux multiples éléments perçus par les sens du marcheur. Les passages rapportant la déambulation superposent les éléments et construisent ainsi l'espace comme une condensation dont la structure est rigide et indéfinie : elle n'offre aucun moyen d'appropriation et refuse du même coup toute prise. Et l'état de la foule s'explique par sa perte dans cet univers redoutable ; les frustrations, la peur, l'ignorance de soi sont autant de conséquences de la présence dans un tel espace.

## B. Déchiffrements :

La ville, dans le texte, s'affirme donc comme un espace autonome et redoutable. Elle oppose à l'avancée de qui la traverse sa rigidité qui empêche le déploiement libre des pas. La condensation qui la caractérise dessine une structure qui n'agrée pas la liberté. Cette épaisseur en fait un corps étroit qui s'étale sur une horizontalité absolue ; le froid de la saison, la faiblesse du soleil, l'absence du ciel soulignent l'étroitesse de cet espace où s'accumule les frustrations. A travers la ville, l'écriture rend compte de l'état de l'être pris dans un malaise total : foule marchant au hasard, sans repère, habitée par des cauchemars, figée dans un comportement étrange, guettée par la folie...

En même temps qu'une présentation de la ville, il s'agit donc dans *Phantasia* d'une lecture de cet espace, lecture qui trace le profil de la ville et qui ne retient de ses éléments que ce qui sert à la construction ; en effet, tous les éléments relevés au cours de la marche participent à manifester un état précis de la ville qui fait d'elle un espace de la déperdition. Il suffit de rappeler l'état du peuple parisien pour se rendre compte de la déperdition qui menace dans la ville. Un risque plane sur l'étendue de l'espace et se précise à travers les scènes dans le métro : à l'horizontalité que représente la surface de la ville, sombre et étouffante, s'ajoute la descente dans les couloirs du métro où l'ombre trône. Ici, l'image de la chute met en évidence la déperdition dans la profondeur ténébreuse qui annule tout espoir de salut. La ville symbolise alors la séparation avec la lumière et l'engouffrement dans un espace en rupture ; rupture qui est négation de l'échange nécessaire à la vie sociale et étouffement de la conscience que l'être doit avoir afin d'évoluer, d'être. L'espace de la ville s'affirme en définitive dans sa clôture empêchant le déploiement des pas de l'être en quête de sa propre réalisation.

Nous revenons ainsi à cette marche du personnage à travers laquelle défile l'espace de la ville ; celui-ci, grouillant et chaotique, s'est imposé autonome, corps redoutable qui éclipse qui l'approche. Le regard le dévoilant s'y trouve submergé, entravé par un magma inquiétant, dépassé par la manière dont l'espace s'affirme refusant d'être circonscrit. Et notre lecture, en laissant de côté la vision du narrateur, a tenté de laisser s'exhiber cet espace dans sa force et sa menace ; certes, il ne s'agit là que d'une astuce méthodologique éclipsant la voix énonciatrice, adoptant en quelque sorte le

comportement de la ville dans sa volonté de paraître seul actant dans la clôture qui la définit ; mais, il convient de revenir à la présence, à la traversée qui a donné à l'espace l'occasion de s'affirmer. Il ne s'agit plus ici de voir la relation d'euphorie/dysphorie entre le personnage et la ville, mais d'appréhender leur rapport de maîtrise.

Car, à travers sa traversée de l'espace, le narrateur révèle son expérience qui consiste à évoluer et à rendre compte de sa participation dans l'ici maintenant. Entre la marche et son écriture se dévoile la tension qui unit et sépare le narrateur et l'espace, qui les unit dans le tracé des étapes de la déambulation, et les sépare dans la manière de s'affranchir par la mise en perspective de son corps total qui transcende l'horizontalité de la ville. C'est donc ce rapport entre le narrateur-marcheur et la ville que nous allons appréhender en suivant le discours le narrateur qui, avec celui de la ville, structure le texte. Au milieu de la menace qui plane lors de la marche, l'affirmation de soi ne peut qu'être intéressante en sa manière de se trouver un champ d'expression, et d'écoute. Ainsi se révèle la tension qui sous-tend l'écriture et motive son mouvement tantôt soumis au magma du dehors, tantôt affranchi dans le déploiement de sa voix particulière. Ceci concerne ce que nous avons désigné par les termes de décrire et écrire exprimant les deux axes que mobilise le texte ; cependant, il convient de préciser la position d'énonciation qui met en place ces deux axes et les ordonne selon un mouvement qui, en même temps, mène à son accomplissement.

### **B. 1. Etrange étranger :**

Quelle est cette instance qui préside à l'énonciation ? Où la situer dans le magma de la modernité assourdissante et chaotique de la ville ? Voilà les questions qui s'imposent si l'on veut considérer le point de vue à partir duquel est appréhendé l'espace de la ville. Pour ce faire, un retour au début du roman est utile pour rappeler comment est apparue la voix énonciatrice. Il s'agit de la fondation de l'écriture du flux de langage indéfini qui saisit le corps naissant. Du désordre intérieur, la voix s'affirme comme création par la sortie du chaos. Ainsi naît le "je" dans son étrangeté fondatrice de sa relation au monde ; en effet, son premier dire -dire inaugural- nie l'appartenance au monde : "Tu te dis : non, je ne suis pas d'ici, je viens d'ailleurs [...] Non, je ne suis pas de ce monde" (p. 15). D'emblée, une distance est mise entre le narrateur et l'extérieur ; et celui-ci se présente

dans le filtre du rêve ; son existence n'est donc perçue que sur la scène du rêve, scène intérieure, indéfinie, relevant du règne de l'imagination : "L'imagination double le réel et le traduit en instants de présence s'élevant au fil des pas qui sillonnent le monde" (p. 19). La sensibilité du narrateur, qui va être mise en oeuvre lors de la déambulation, est donc nourrie par le pouvoir de l'imagination. Et la marche à laquelle elle va présider ne peut qu'être inouïe. "Marcher dans le monde comme dans un rêve" (p.16), "marcher dans la ville, d'un pas léger, comme sur un nuage" (p.23) : voilà comment s'annonce, dès le début du roman, la traversée de l'espace du dehors soutenue par la conviction d'appartenir à un "ailleurs" et une disponibilité qui permet d'entrer dans la ville dans la préservation de son épaisseur intérieure.

Ainsi, le "je" de l'écriture précise-t-il, dès l'entrée du roman, le point de vue à partir duquel il va donner à voir l'espace de la ville. Son regard surplombant (il se dit "sur un nuage") installe d'emblée une dimension verticale qui double celle, horizontale, que représente la surface du monde. Cette hauteur permet la distance nécessaire à la participation à l'espace présent tout en garantissant la liberté de s'en détourner. Et c'est entre la participation et l'indifférence que se déroule la marche dans la ville, entre l'investissement de soi qui permet d'évoluer parmi ce qui peuple le dehors et l'éloignement dans le regard critique et la soumission à ce qui habite l'intériorité. Encore faut-il souligner tout de suite qu'il arrive que ces deux démarches soient mises en oeuvre en même temps, que le narrateur marche dans l'espace auquel il est cependant absent : "Mon archaïsme n'est pas heurté par la participation de mon corps à l'espace de maintenant" (p.39). L'équivocité de la marche se manifeste clairement dans cette manière d'exprimer à la fois la présence au monde et la présence à soi, dehors et dedans de l'être auxquels celui-ci est ouvert, habitant le monde pendant que "le monde et ses doubles" l'habitent, mouvement perpétuel qui motive l'expérience d'être, et d'écrire.

L'écriture, rendant compte de la fondation de son sujet, rapporte en premier lieu son étrangeté déterminée par le flux de langage indéfini qui s'impose. Cette étrangeté conduit à la négation de l'appartenance au monde, exprimée d'emblée par le narrateur (p. 15) ; ainsi, la relation à l'espace va-t-elle dépendre de cette assertion et concerner un être convaincu de sa qualité d'étranger. Cependant, cette qualité semble relever davantage de la dimension temporelle que spatiale ; et c'est d'ailleurs ce qu'affirme le

narrateur lorsqu'il nie son appartenance au monde : "J'ai déjà vécu en ce monde. Je l'ai quitté. Je suis de retour" (p. 15). Ceci installe la pluralité temporelle qui traverse le texte et supporte le mouvement qui transcende la chronologie ; dans ce sens, le déploiement des temps des verbes est un signe de la volonté de faire se coïncider des époques différentes. La déambulation n'est donc pas seulement un déplacement dans l'espace : elle est aussi une participation vive à des temps multiples et différents. "Tu traverses les catégories de la durée. Tu dérives sur les berges du fleuve Chronos sans t'imprégner de ses embruns. Tu as la certitude de ton ancienneté. Et de ton avenir" (p. 28). L'appartenance au(x) temps apparaît ainsi comme passage, dérive continue, soutenue par "la certitude" d'appartenir à un ailleurs, temps autre qui n'est pas soumis à des repères figés. Et la marche dans un autre temps -et un autre espace- est présente aussi dans le texte à travers l'évocation de la promenade dans la ville natale et l'époque d'Ibn Arabi : "Pourquoi retournerais-je en arrière et irais-je me promener dans les venelles de Murcia en la fin du siècle douze ? " (p. 31).

La conviction d'appartenir à un autre temps habite le narrateur et contribue à marquer la distance qui le sépare du présent. La marche transcende alors l'espace parisien ; elle concerne une pluralité d'espaces et de temps, et se réalise par dérive, détour et retour. Consistant en une série de mises en situations multiples, elle est l'entreprise d'un être qui se cherche. "Dans un monde qui change, je me découvre ancien" (p. 31) ; c'est encore son ancienneté que le narrateur exprime, installant son retrait dans les temps révolus. Certes, le retrait est l'indice du détournement du présent ; mais il annonce du même coup le retour au maintenant de la marche, retour toujours nouveau, veillé par la conviction de l'appartenance autre. Il convient de souligner à ce propos que le retour du narrateur qui préside à son mouvement de présence et d'absence au monde est également celui de l'écriture dont la réalisation se fonde sur le retour de certaines images : **retour du même différent** que nous avons précédemment analysé comme signe du renouvellement perpétuel de l'écriture, création continue dont l'accomplissement est dans la reprise, manière d'échapper aux catégories préétablies du temps et de l'espace<sup>67</sup>.

Le retrait du narrateur manifeste la qualité de sa participation à l'espace de sa marche. C'est une manière d'échapper à l'espace présent et de se préserver de sa poussée inquiétante. Au fil de la marche, la mention du

---

<sup>67</sup>. Voir notre I<sup>re</sup> partie, 4 B.

retrait installe la distance prise par rapport à la ville traversée ; la rupture est alors équivoque, car le narrateur dit à la fois sa présence au monde et son détachement, son éveil à la réalité de son itinéraire et son écoute de ce qui habite l'intériorité de son être. "Le voisinage de la mort s'incruste dans mon corps. [...]J'en pressens la réalité comme je respire. Cela n'interdit pas ma participation au monde, mais l'amoinde. Cela consacre mon retrait, sans ternir ma gloire mondaine" (p. 143). Une autre mention du retrait du narrateur figure dans le roman et s'énonce dans un contexte comparable : "Une violence primitive me saisit aux abords du jardin, faussaire de l'enfance. La gorge est essorée et le coeur suspend ses battements. Par l'initiation que procure le sang répandu, je consacre mon retrait. Je serais de retour quand j'aurai obtenu la dignité du haut" (p. 36). Il convient de remarquer ici l'évocation de la mort rattachée au retrait, les deux liés au corps qui s'affirme encore comme espace sur lequel s'inscrivent les marques d'un ailleurs : ailleurs de l'espace qui se révèle dans la participation équivoque au monde, et ailleurs du temps qu'indique la remontée à la surface de la mémoire de l'enfance, sous l'effet de l'image du jardin qui s'impose. Cependant, cette "mort" qui apparaît dans ces deux dernières citations est à comprendre comme entreprise de retrait, disparition au monde qui prépare la réapparition : retour différent qui manifeste le renouvellement des motifs de la quête, laquelle se trouve éclairée par cette "dignité du haut" s'énonçant comme condition du retour. "Mourez avant de mourir" : voilà comment le hadîth du Prophète dit cette expérience extrême, le dépassement de soi qui élève à l'absolu, approche du divin dans l'absence de soi. Et c'est précisément cette mort qu'illustrent les **shatahât** de Bistami et Hallâj citées dans le texte (p. 36).

Dans un entretien paru au Maroc<sup>68</sup>, Meddeb affirme, en réponse à la remarque de son retrait des écrivains maghrébins, qu'il est "en retrait tout court" ; il explicite son idée par référence aux propos du soufi Kalabâdhi évoquant les gens de la grotte dont l'expérience rappelle le retrait du Prophète qui le prépare à l'accueil de la révélation de l'ange, et les gens de la caverne, les sept dormants de la légende biblique et coranique revenus à la vie avec la distance de trois siècles. Meddeb conclue sa réponse ainsi : "se mettre en un tel retrait lave le regard. Cela vous pousse à jeter un oeil neuf, que n'émousse pas l'habitude, tant sur vous-même que sur le groupe". Ces propos, concernant l'expérience réelle de l'auteur, s'appliquent bien au narrateur dont le retrait révèle la qualité d'étranger dont la double

---

<sup>68</sup>. Dans *L'opinion*, Rabat, 30 janvier 1987.

dimension, à la fois spatiale et temporelle, se révèle de nouveau : non appartenance à l'espace -que désigne la référence à la retraite du Prophète dans la grotte hors de la Mecque-, et au temps -dont le paradigme est l'absence au monde pendant trois siècles que vécurent les gens de la caverne.

Le retrait installe donc l'espace de l'étranger. Il éclaire la position du narrateur déambulant dans un espace autre auquel il n'appartient pas. Nous avons vu plus haut l'apparition de cette notion dans le texte, marquant la venue d'un ailleurs indéfini. La qualité d'étranger désigne ainsi plutôt la séparation avec l'espace de présence que la provenance d'un espace différent; n'est-ce pas là encore le retrait qui se dit dans cette présence de l'étranger ? A revenir à la langue arabe, l'on saisit fonde l'étranger comme disparition et retrait ; le mot arabe *gharîb* signifie à la fois "étrange" et "étranger", ce qui ne se laisse pas saisir, qui échappe à toute tentative de le circonscrire ; et la racine du mot, telle que la lit Meddeb lui-même, explicite davantage ce sens : "Dans la racine *gh.r.b.* s'affirme le sens de "cacher" (Arabe dit : "le soleil se cache, à son coucher"). Et disparaître, n'est-ce pas se cacher, fuir les regards fabulateurs des siens, exil, voilà le mot, pour se découvrir mystérieux et étranger à soi-même, ténébreux au gré des pas, marchant sans but ni fin sur les chemins qui tournent autour de son propre noyau, insaisissable ?<sup>69</sup>". Ainsi, la qualité d'étranger est-elle une dimension de l'être disant sa condition dans le monde, disparition et exil, mystère et ténèbre, marche infinie et indéfinie à la quête de soi-même, étranger perpétuel. Et ainsi se réunissent tous les éléments importants du texte dans le dire de l'expérience de l'être, traversée du monde et de soi. Etre étranger, c'est vivre dans l'insatisfaction continue, dans l'exigence d'un mouvement toujours renouvelé, dans l'étrange certitude d'appartenir à un ailleurs.

Dans l'une des plus belles pages de *Phantasia* , Meddeb développe la position de l'étranger avec une force admirable :

*"Etranger suscitant l'étrangeté qui perturbe le groupe, trouble son évidence, appose le doute, rebute. Etranger qui pérégrine parmi vous avec la force que procure la connaissance qu'il a de vous, vous qui ignorez tant de lui. Etranger qui affranchit les valeurs et dérobe aux vérités leur sotte certitude. Et il y a ceux qui*

---

<sup>69</sup>. A. Meddeb, "Lieux/Dits", dans *Les Temps modernes* , n° 375 bis : "Du Maghreb", p. 367. Le retour à la racine linguistique du nom arabe "maghreb" conduit Meddeb à définir cet espace comme "lieu où l'on se cache donc, d'où l'on s'exile aussi, chemin par où l'on se retire".

*sont nés pour être étrangers et en exil où qu'ils soient, même s'ils ne quittent pas le sol natal" (p. 53).*

Ainsi présenté, l'étranger est celui qui rompt l'unanimité du groupe. Insaisissable solitaire, étranagement intraitable, il s'assimile à l'inconnu qui dérange le groupe tapi dans l'illusion de sa clôture. La force de ce passage que nous venons de citer réside dans la répétition du singulier "étranger" en tête de phrase permettant de séparer deux séries significatives qui éclairent le rapport entre l'étranger et le groupe :

| <b>ETRANGER</b> | <b>GROUPE</b> |
|-----------------|---------------|
| étrangeté       | évidence      |
| doute           | certitude     |
| connaissance    | ignorance     |
| perturbe        | valeurs       |
| trouble         | vérités       |
| appose          |               |
| rebute          |               |
| affranchit      |               |
| dérobe          |               |

Cette opposition manifeste clairement l'intensité qui relève de la position d'étranger. Elle fige le groupe dans la fixité qui fait son unanimité. Elle singularise aussi l'étranger, troisième personne qui s'oppose au "vous" interlocuteur ; le réseau du discours se réalise donc entre la personne absente, détentrice de la parole, et une deuxième personne prise au dépourvu par la voix étrange qui l'interpelle. La force du propos est également dans la présence de la troisième personne, présence indéfinie car multiple comme l'indiquent les multiples verbes dont elle est le sujet et qui lui procurent le mouvement la rendant insaisissable ; et multiple aussi dans le passage au pluriel "étrangers" ; la dimension spatiale de cette position s'annule ainsi par l'affirmation de la dimension ontologique, qui concerne l'étranger chez soi, condition d'être qui transcende les repères de l'espace et du temps.

Cependant, encore faut-il souligner que la passage cité est encadré par un discours sur l'exil : être étranger, c'est être en exil, parcourant le monde dans la distance et le détachement, dans le retrait qui installe la réserve de l'être, dans le retour avec un regard neuf, exil qui est la condition de l'être, manière d'échapper à la prison du monde. Par retour à la racine arabe *gh. r. b.*, s'éclaire ce rapport entre l'étranger et l'exilé ; écoutons encore Meddeb

qui dit que cette racine "corroboire et étend le sens et 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 à l'étranger : un même mot désigne l'un et l'autre<sup>70</sup>. La tradition glorifie l'étranger, elle lui attribue le rôle de revivificateur<sup>71</sup>". Ces propos disent le retrait, expérience de l'exil qui inscrit le rapport à l'espace du présent dans la relation générale au monde.

La marche dans la ville se trouve alors veillée par la conviction d'être étranger. Elle se réalise de manière à permettre l'écart . Et dans le comportement du narrateur s'affirme le retrait comme discipline qui gère la relation au monde : la présence inquiète dans la ville rend urgente la réserve de l'être, entrée dans l'espace intérieur qui préserve du chaos du dehors. Car la ville se présente comme lieu de l'exil, de l'épreuve de l'être à la quête de lui-même, risque permanent de déperdition ; et ne voit-on pas cette présence inquiète dans la ville moderne mener le narrateur jusqu'au voisinage de la mort ? "Je serais capable d'apprivoiser le sentiment de la perte quand je ne réprimerai pas mes pleurs dans la résidence du deuil" (p. 143). Désormais, la hantise de l'anéantissement habite l'être dans la ville redoutable, chaos inquiétant qui risque d'engloutir. Le regard sur le présent inscrit le deuil au fil des pas qui foulent l'espace qui sombre dans le magma qui le constitue. "Portant le deuil, je poursuis mon chemin d'exil dans sa vérité contemporaine, par voie et déviation verticale [...]" (p. 71). C'est dans l'exil, cette capacité d'écart, que se réalise donc la maîtrise de la déperdition et de l'espace de la déperdition. Le retrait se fait alors par l'entrée en soi et le retour à l'histoire, absence au présent qui éclaire ses fondements et conduit à sa maîtrise permettant un regard renouvelé qui motive la poursuite de l'itinéraire.

## **B.2. Le retrait dans l'histoire :**

C'est au milieu du récit rendant compte de la marche dans l'espace parisien que s'introduit le discours historique. L'étude de cet aspect du texte est important pour plusieurs raisons : il s'agit d'abord du retrait du narrateur,

---

<sup>70</sup>. *gharīb*, que nous avons déjà mentionné plus haut.

<sup>71</sup>. A. Meddeb, "L'autre exil occidental", dans *Intersignes* , n°3, automne 1991.

d'une absence au monde qui permet le regard critique ; la distance temporelle ainsi prise conduit à situer le présent dans la diachronie à laquelle il se rattache ; en même temps, la revue historique révèle le fonctionnement du retrait comme principe régissant l'évolution des rapports entre civilisations ; elle rend compte également de la clôture idéologique qui incarcère la liberté de l'esprit et provoque des ravages ; de là découle le projet dans lequel l'écriture s'inscrit comme participation au débat qui agite son époque, et comme entreprise de l'être construisant son exigence dans la poursuite de son élan créateur.

La parenthèse historique dans *Phantasia* manifeste ce retrait que s'impose le narrateur afin de se préserver de la poussée de l'espace de sa déambulation et de mettre en oeuvre les moyens de le maîtriser. Le retrait se fait par l'appel à la réserve de la pensée qui se lance dans une déambulation critique à travers l'histoire. La marche dans Paris se trouve suspendue au profit d'un retour à la scène historique sur laquelle se joue le destin du monde. Ce détour permet en outre de s'éloigner de l'expérience individuelle du narrateur tout en suivant, à l'échelle de l'histoire, les mêmes éléments constitutifs de cette même expérience : le retrait, l'exil, la participation au monde, la confrontation... Il s'agit donc d'un détour destiné à saisir les fondements du présent et, en conséquence, à confronter l'itinéraire de l'être en rupture.

La revue historique met face à face les deux pôles qui se sont disputé le contrôle de l'espace méditerranéen : l'islam et l'Europe. L'époque choisie pour marquer le début de cette digression est significative en sa manière de désigner la situation comparable des deux pôles : "A la fin du siècle quinze, et en Méditerranée, les adversaires mesuraient leurs forces à la même aune" (p. 119). La même volonté motive l'entreprise de chaque camp débordant ses frontières : à l'ouest, la Reconquista, à l'est, le Fatah manifestent le désir d'étendre le territoire de son pouvoir caractéristique du pouvoir impérial. Il s'agit d'une période de bouleversements qui vont remodeler le paysage méditerranéen. Une nouvelle distribution des cartes va régir les multiples composantes de cet espace et la transformation de leurs rapports.

Contrairement à la lecture faite par Bernard Nardini<sup>72</sup> de la dimension historique dans *Phantasia*, qui sépare les deux pôles selon le double "reproche" à l'Europe et à l'islam, il nous semble plus convenable

---

<sup>72</sup>. B. Nardini, *Le Texte et sa mémoire*, D.E.A., université de Provence, 1987, pp. 64-65.

d'approcher ces deux pôles à partir du nouvel aménagement qu'ils ont opéré chacun dans les limites de leur espace de domination. D'un côté, la prise de Grenade par les rois catholiques en 1492, de l'autre, celle de Constantinople par les ottomans en 1453, marquèrent le renversement des empires en place, l'empire islamique d'Espagne et l'empire chrétien d'orient. Ce vis-à-vis semble mis en place pour manifester le comportement du même pôle selon sa position de vainqueur ou vaincu ; il rend compte du retour du même, autre dans une nouvelle relation à l'espace en présence. Du minoritaire au majoritaire, le passage à une nouvelle forme de rapport à l'histoire manifeste la capacité d'adaptation et les principes qui président à la participation d'un peuple au monde. Et la revue de cette période transitoire dévoile les revers et travers de l'histoire.

Il est plus intéressant donc d'approcher la dimension historique dans le roman dans sa manière d'opposer les deux pôles en leur façon de gérer leur pouvoir conquis, ou perdu. C'est leur capacité et leur disposition à digérer la différence qui est ici en question. L'apport ancien et autre, l'acquis de l'espace conquis, la forme historique héritée vont-ils être mis en perspective dans l'élan qui porte le vainqueur vers la réalisation de son idéal? Et l'autre, relégué dans la périphérie du pouvoir, va-t-il s'adapter à l'espace de l'heure ? Le retour à l'époque mentionnée montre le revirement de la position des rois catholiques. La promesse ne fut pas tenue. Grenade reconquise, ses anciens maîtres durent subir d'importantes animosités : il fallait se trahir ou partir. En imposant le choix étroit entre la conversion et l'exil, les triomphateurs de l'heure s'enfermèrent dans la clôture de leur récent pouvoir ; leur entêtement à barrer la trace islamique les engagea dans une rupture sans concessions. La suspicion, le bannissement, le déni, l'intolérance et l'ivresse de la victoire militaire avaient progressivement restreint la présence des Morisques sur leur sol natal, avant que l'édit de 1609 n'installa leur irréversible départ. Pendant ce temps, sur l'autre versant, à l'orient de la même Méditerranée, la conquête de Constantinople mit fin à l'empire byzantin ; cependant, la connaissance islamique de la croyance chrétienne motiva sa reconnaissance, et permit la coexistence dans un même espace de liberté, surveillé par une tolérance juridique. L'hospitalité islamique et la foi en la croyance relative, parcelles partagées de la même table céleste, étaient les principes qui commandaient la commune participation à la cause de l'heure.

La confrontation des comportements catholique et islamique dans leur simultané partage de l'espace méditerranéen manifeste ainsi les phénomènes de fermeture et d'ouverture : d'un côté, l'isolement dans le rejet de l'altérité et l'illusion de son identité, et de l'autre l'ouverture par la reconnaissance la trace autre déjà inscrite dans l'espace conquis. Le détour par le témoignage architectural illustre, à l'échelle monumentale, cette opposition de comportements. Si la destruction et la dénaturation des vestiges issus de l'ancien pouvoir étaient à l'oeuvre en Espagne devenue catholique, leur conservation était le mobile de la fertilisation du nouvel empire islamique. De la mosquée de Cordoue à la cathédrale, le passage entraîna des ravages : la haine et l'aveuglement imposèrent des fermetures dans les ouvertures qui rythmaient la multiplication des colonnes, forêt habitée d'un choeur comme greffé sur un corps abandonné. Cependant que la transformation de Sainte-Sophie de Constantinople en mosquée fut guidée par l'admiration qu'imposait le monument aux nouveaux maîtres, qui l'adaptèrent à leur rituel sans qu' "aucune réforme n'avait altéré l'espace originel" (p. 124).

Du côté des vaincus, ces événements auront éclairé ce que nous pouvons désigner par le **devenir étranger**. Il s'agit du retrait imposé par la nouvelle situation historique, retrait dans le déplacement, l'expatriement, ou dans l'espace intérieur, foyer de l'être devenu minoritaire. L'expulsion des Morisques avait fait d'eux des exilés, séparés de leur terre natale, même s'ils étaient bien accueillis dans un Maghreb qui partageait leur foi. Leur apport à leur terre d'accueil est incontestable. Appartenant désormais à un espace islamique, les chrétiens d'orient participaient à l'empire nouveau comme le leur permettait l'hospitalité des conquérants : ils "intériorisaient la cause des majoritaires tout en célébrant, dans l'antichambre du retrait, les rites qui honoraient leur foi dont ils conservaient la vérité en dedans" (p. 120).

Dans son article paru dans *Les Temps modernes*<sup>73</sup>, Meddeb traite de cette question du retrait dans son rapport avec le devenir d'un peuple. Il explique l'aménagement d'un espace propre qu'un peuple opère, lorsqu'il subit un pouvoir autre, par la nécessité de sauvegarder son intégrité ; la différence ainsi entraînée se réserve dans l'enceinte intérieure, où elle continue à alimenter l'être participant à une forme historique dans laquelle il se découvre minoritaire, exclu, étranger. Ce repli ne correspond pas à l'achèvement d'une défaite, à une décomposition sous la poussée conquérante ; il a la valeur d'une stratégie qui permet le maintien de

---

<sup>73</sup>. *Les Temps modernes*, "Du Maghreb", n° 375 bis, oct. 1977, p. 37.

l'appartenance vaincue, l'établissement d'un pouvoir spécifique, second, d'une souveraineté inassimilable. Ceci désigne évidemment ce qui échappe à toute poussée conquérante, **différence intraitable** qui s'installe dans la marge, à l'écart, dans l'attente d'un retour.

Dans *Phantasia*, le passage par l'histoire rend compte de ces mouvements qui disent la changeante participation des peuples au monde, selon l'alternance des époques. En effet, "la force n'est pas une propriété éternelle. L'énigme de l'histoire annihile les volontés. Par le hasard de leurs conditions, les peuples alternent entre l'intronisation et le destitution. Les civilisations meurent" (p. 130). Et c'est ainsi que le roman traverse les temps manifestant les revers ayant conduit à l'époque moderne, entre la décadence islamique et la technique occidentale qui dirige vers l'apocalypse. L'épuration de l'espace occidental commencée avec la reconquête espagnole, ajoutée à une machine de guerre déployée dans une conquête du monde, a éloigné l'Europe de son ascendance chrétienne en établissant la cité laïque. La fermeture à toute altérité religieuse a tracé le chemin irréversible vers l'hégémonie implacable. Le règne de la matière s'est installé dans l'abandon de l'être à la quête de la réussite immédiate. L'absolu qui habite l'être est tu. L'accomplissement de soi s'est transformé en perfectionnement de la machine. Et la technique règne en occultant l'intériorité des hommes uniformisés dans le même modèle : "La cité laïque dégage pour ses habitants les voies de la réussite. La discrimination à cause de la différence religieuse et ethnique n'est plus qu'agissante trace, non principe. L'intégration par l'argent, le savoir, l'usage de la langue, modèle l'autre dans un moule presque semblable. Et c'est dans l'intervalle de cette infime dissemblance que loge l'ange exterminateur" (p. 129). "En dissociant la foi, le droit et la science, l'Europe inaugure l'aventure de la Technique, instrument par lequel elle réalise la conquête du monde. Entreprise sans fin, apportant la très grande liberté et la barbarie la plus meurtrière, jouant avec la fin de l'homme, après la mort des dieux" (p.111). De la sortie du "moyen âge" à la modernité se dessine ainsi le parcours irréversible de l'histoire dominée par la puissante Europe qui, séparée de ce qui faisait sa grandeur, aveuglée par sa force, mène l'homme vers le grand désastre.

Dans la domination européenne du monde, que reste-t-il aux pays d'islam ? De quelle figure est fait leur présent ? Qu'est-ce qui agit en leur posture à l'arrière scène de l'histoire présente ? Le discours de *Phantasia* sur les pays d'islam révèle leur séparation à l'échelle de l'histoire et du présent.

Dans la diachronie, leur non participation à la construction industrielle ainsi que leur méconnaissance de l'acquis de leur passé glorieux les installa en décadence. La synthèse islamique, après avoir nourri la fermentation de l'esprit dans l'Espagne de la coexistence des différences, après avoir porté l'islam au sommet des civilisations, est à présent ignorée. L'ouverture qu'elle réalisa par la fertilisation de soi à travers l'apport étranger, dans l'accueil de l'autre, occidental ou d'Asie, est aujourd'hui bouchée : "Les chemins de l'exil qui apportent le séjour de l'autre chez soi sont effacés en terre d'islam" (p. 67). C'est ainsi que "l'actualité de l'islam est malvenue, à cause du primat politique. Elle a lieu dans la fange de l'idéologie" (p. 66). Cet état concerne autant l'espace des pays d'islam que leur rapport avec l'Europe. L'espace islamique est gouverné par des êtres obscurcis, anachroniques. leur attachement à une tradition désuète et qui n'est qu'un instrument de politique les enferme dans l'illusion de leur particularisme ; ainsi il croient résister à l'hégémonie européenne tout en préservant leur identité. Cette résistance à la supériorité occidentale, quand même elle se trouve légitimée par le souci de conservation de soi, est néfaste si elle n'est pas veillée par une connaissance maîtrisée de son histoire et une participation au mouvement du monde. L'élan créateur qui soutenait la glorieuse civilisation islamique est à présent éteint ; la maîtrise de l'usage est un leurre qui donne l'illusion de participer à l'aventure de la Technique : "La maîtrise de l'usage en Technique encourage la clôture et l'orgueil d'un soi moribond. En cette duperie se trame la facilité de l'époque" (p.130).

La problématique de la modernité s'éclaire donc par ce détour par l'histoire dont le mouvement est donné par le face à face entre l'occident et les pays d'islam ; entre ces deux pôles opposés, se noue l'extrême modernité: d'un côté l'occident engagé loin dans l'entreprise de la technique sans aucun contrôle de la morale, ni souci de préserver l'intériorité de la personne, rivée désormais à son confort matériel immédiat ; et de l'autre, des pays dont l'islam n'est plus que le leurre de leur particularisme, éloignés de leur grandeur passée, profitant de l'apport occidental sans le reconnaître. Ainsi est le paysage du présent dans lequel circule le narrateur.

Cependant, il convient d'approcher à présent la valeur de cette parenthèse historique dans l'itinéraire du narrateur ainsi que dans le mouvement de l'écriture. Où situer le narrateur pendant ce discours ? Quel rapport y a-t-il entre la marche au présent dans Paris et la revue de l'histoire du monde ? Et quelles transformations saisissent l'écriture pour que son

énonciation devienne anonyme, "objective", relevant plus de l'essai que du roman qu'elle fondait jusque-là ?

### **B. 3. De l'essai au projet :**

Certes, si nous avons intitulé la partie précédente "le retrait dans l'histoire", c'est par référence à la théorie du retrait -telle que l'a formulée Meddeb lui-même- en son rapport avec les revers de l'histoire ; mais c'est aussi une manière d'indiquer ce même mouvement de retrait à l'oeuvre dans l'écriture même de *Phantasia*. Tel que nous l'avons souligné, le retrait dit la réserve, le refuge face à la menaçante poussée autre. Dans le texte, c'est bien une menace que subit le narrateur dans l'espace de sa déambulation, le Paris sale, grouillant, assourdissant, inquiétant ; en s'éclipsant le temps d'un autre discours, en se détournant de l'espace actuel de la marche, le narrateur ne fait que pratiquer le retrait qui préserve l'espace intime de l'être. Du même coup, c'est un autre regard qui se trouve jeté sur le monde, un regard perçant qui en dévoile la vérité. En effet, ce regard du narrateur ne se porte plus sur ce qui compose l'espace de sa marche, il embrasse le déroulement des siècles ; il traverse la durée à la quête de la racine du malaise présent. En débutant à la fin du quinzième siècle, la revue de l'histoire indique une époque fatidique qui a vu sortir l'occident de son moyen âge et le monde d'islam commencer à perdre de sa gloire. La distinction entre ces deux pôles installe ainsi la balance qui va mesurer leurs respectives participations à l'histoire du monde ; et c'est là que se manifeste le texte comme **essai**, examen de l'histoire à travers la confrontation des pays d'occident et d'islam.

La fiction qui disait la marche dans Paris est suspendue pour laisser la place à l'essai. La question du genre s'impose alors et appelle à reconsidérer le texte, à apprécier la part du romanesque, à évaluer l'apport de cette nouvelle configuration du texte qui relève de l'essai. Mais encore faut-il définir ici ce genre dont la présence dans le "roman" est à première vue problématique.

Dans sa définition de l'essai comme genre littéraire, *Le Petit Robert* relève sa "facture très libre" ; c'est un ouvrage "traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas". Par recours à l'étymologie, Jean Starobinski<sup>74</sup>, quant à lui, dégage la pluralité de sens que renferme ce terme dérivé du verbe *exigo*, *pousser dehors*, *chasser*, puis *exiger*. L'essai est la balance, la pesée, l'examen, le contrôle. Il est aussi *l'essai verbal dont on libère l'essor*. Appliqué à l'histoire, l'essai est donc cet examen du mouvement diachronique qui a caractérisé les rapports de l'Europe et des pays islamiques. En séparant ces deux pôles, l'écriture s'est donné le moyen d'approcher leur traitement de l'altérité qui a régi leur évolution jusqu'à l'époque moderne. Cette approche est celle d'un balancement : la forclusion du principe de l'hospitalité affiné par la loi du partage et la reconnaissance de l'apport de l'autre a précipité le déclin d'un islam jadis illuminé par l'effervescence des croyances multiples et coexistantes ; et l'Europe s'est affirmée dans le déni de l'altérité et l'aventure de la matière qui ne reconnaît plus de pertinence à la métaphysique.

Mais quelle place reconnaître à cette part de l'essai dans l'écriture du "roman" ? Quelle valeur accorder à l'examen de l'histoire qui s'incruste dans l'itinéraire du narrateur marchant dans l'espace de maintenant ? Le retrait dans l'essai, en marquant la suspension du compte rendu de la marche, n'entraîne pas la rupture du flux de l'écriture. *L'essai verbal* se déploie selon le même mouvement qui s'élargit par la traversée des temps. C'est l'instant de lucidité qui mène le narrateur à interroger l'histoire et se procurer le moyen de lire le présent. A travers les signes inquiétants remarqués dans l'espace de la modernité, ce sont les événements de l'histoire qui remontent à la surface de la conscience en éveil avec leur lot de ruptures et de violence aveugle. Lire l'actualité revient ainsi à la lier aux revers de l'histoire qui ont conduit à l'état moderne. Et situer sa position dans le monde de sa présence signifie, pour le narrateur, apprécier la configuration nouvelle des pôles qui ont façonné son être. En effet, les deux pôles distingués sont précisément ceux qui constituent la *double généalogie* du narrateur. L'interrogation de l'histoire n'est-elle pas alors une investigation sur soi, et une entreprise d'inscrire sa marque dans l'urgence d'une modernité en rupture ?

---

<sup>74</sup>. J. Starobinski, "peut-on définir l'essai ?", dans *Jean Starobinski*, ouvrage collectif, Centre G. Pompidou, Cahier pour un temps, 1985.

N'est-ce pas un état de crise qui se révèle dans la situation du sujet narrateur par rapport aux pôles de sa double généalogie ? A écouter le discours sur l'Europe et les pays d'islam, l'on sent une insatisfaction qui accompagne leur appréciation par le narrateur ; entre l'Europe qui oppose le déni et l'islam empêtré dans une "actualité malvenue", il ne peut que s'installer en rupture. Face à sa double généalogie, il se place dans un double refus : car "le délire politique, arc-bouté à la croyance d'islam, propage un danger endogène" (p. 118) ; tandis que, en Europe, "le déploiement plural de la liberté aura aggravé l'ancienne intolérance, à la rencontrer" (p. 129). L'être doit chercher ailleurs ce qui le contente, et le flux de l'écriture est bien ce qui le porte dans la transgression qui s'impose des deux pôles opposés, réunis dans un même refus, dépassés vers la revue d'autres expériences qui remettent l'être dans le sillage de l'altérité.

Le recours à l'exemple asiatique pourrait se lire comme une réponse à la fois à l'aventure européenne engagée dans l'ère de la Technique et à la non participation islamique à cette même aventure : "A entrevoir ce qui se trame en ce continent, s'abîment les dogmes de l'aire méditerranéenne, fictions qui paraissent aberrantes" (p. 68). Car, si les pays d'islam se contentent de l'usage de la Technique sans participer à son invention et sans l'adapter à leur croyance, et si l'Europe en fait l'instrument de la séparation de l'homme avec ce qui l'habite, l'Asie s'y engage veillée par sa métaphysique séculaire : "Tandis que l'Asie affirme avec brillant l'autonomie de la Technique, à manipuler les pistons sans que les rides crispent les visages. La cybernétique s'accorde avec l'esprit habitué à la méditation" (p. 68). L'exemplarité de l'expérience asiatique se révèle dans l'ouverture à l'apport moderne de l'autre en conformité avec son être profond ; l'entrée dans l'ère de la modernité se fait en dehors de ce qui grouille, de ce qui sépare l'homme de l'objet de sa quête, elle se réalise de manière autonome séparée de la tentative continue de domestiquer le vide.

Le décentrement introduit par la mention de l'exemple asiatique manifeste ainsi la sortie de la confrontation des deux appartenances de la double généalogie. Celle-ci se trouve questionnée par son dépassement même vers la rencontre de l'expérience autre ; questionnée dans sa manière de porter la séparation, et de sommer l'être de choisir son camp parmi les deux pôles enfermés dans leur particularisme ; questionnée aussi par le recours à l'histoire qui met en évidence l'accès ancien, à la fois islamique et européen, à la pensée asiatique : et c'est la mystique qui s'affirme alors

comme voie ouvrant à l'altérité asiatique : "La mystique est le langage commun, *fanâ* et *nirvana* ; là s'annonce le syncrétisme de Kabir, frontière par où migrent les textes sanscrits vers le persan, par quoi s'initia l'Europe des lumières à l'Inde" (p. 71) ; tandis que l'islam s'ouvrit à l'acquis de ses voisins d'Orient par l'intermédiaire de la figure prestigieuse d'Ibn Arabi qui "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-Tzù, Chuang Tzù, 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. Cela vous plonge dans la perplexité" (p. 69). L'histoire sépare ; ses schémas fixent un sens unique, nonobstant l'expérience de l'être qui fait fi des distinctions. Elle ignore ce qui déborde, au delà de l'appartenance à un temps et un espace définis. Le décentrement apporté dans l'approche historique par le détour asiatique aboutit à un déplacement ; le regard qui soutient l'examen historique est relayé par un regard dirigé vers l'intériorité individuelle. La scène de l'histoire qui fait se confronter les appartenances s'éclipse au profit de la scène de l'être *capable de toutes les formes*, habité par l'élan créateur qui fait se croiser les différences.

Un autre exemple déstabilise la configuration initiale de l'essai historique. Il concerne la référence à l'exemple des juifs dont l'itinéraire s'est déroulé lui aussi entre l'exclusion et l'établissement. "Entre le siècle et la promesse, gravissant l'échelle qui sépare dehors et dedans, étrangers à l'intérieur de la cité, à cheval, dans l'intervalle, entre les langues, au bord, sur les frontières, intermédiaires, passeurs, transmetteurs, voyageant de rive à rive, traducteurs : ainsi étaient les juifs sous l'empire d'islam" (p. 127) ; ce discours montre la possible conciliation de la participation au monde de l'heure et la préservation de la croyance intériorisée qui demeure ; la cohabitation andalouse en est l'exemple qui, passant par un nouveau détour par une nouvelle convocation du témoignage architectural, convie à visiter l'espace fondé par une collaboration judéo-islamique, à célébrer, à Tolède, "la frise où la lettre hébraïque, dans la rectitude de ses pleins et déliés, bourgeonne et accompagne, d'éternelle joie, la calligraphie arabe peinte en coufique tressé sur la corniche du plafond en bois de mélèze" (p. 126). L'évocation du Messie Sabbataï Tsevi s'inscrit dans la même entreprise de transgression de fermeture dans le particularisme : "Le Messie porta le le

turban et agréa son corps d'illuminé par un nouveau nom. Sabbataï Tsevi, alias Mehemed Kapici Bachi, prêchait dans la synagogue l'islam" (p. 128)<sup>75</sup>. La référence au chroniqueur juif du premier siècle, Flavius Josèphe, convoque aussi la même expérience de rupture<sup>76</sup> ; de même que la citation de Rabbi Moïse Ibn Nahman (p. 134). Ces deux exemples préparent le discours sur Israël qui marque un détournement dans l'itinéraire juif. Ainsi s'opère le retour à l'actualité historique, à laquelle semblent répondre les différentes références mentionnées dans le texte. La restauration d'Israël comme "Etat organiquement lié à l'empire" (p. 134) ramène l'essai à l'appréciation du rôle actuel joué par l'Europe sur la scène du monde : c'est comme conséquence des dérapages entraînés par l'implacable aventure de la Technique que l'établissement de l'Etat israélien a eu lieu, entreprise qui "en réparant une folie, instaure une injustice" (p. 129), et qui ne cesse de nourrir le délire politique qui sévit en pays d'islam et d'aggraver la séparation avec l'Europe.

Les différents éléments de l'essai meddebien se croisent ainsi dans ce discours sur Israël : usage aveugle de la Technique, intolérance renouvelée par le déni persistant de l'autre, clôture de l'idéologie qui incarcère les capacités de l'esprit ; aussi, les multiples références qui ponctuent l'essai sont-elles le moyen d'ébranler le schéma rigide de la confrontation bilatérale ; et le fait que ces références soient juives est d'autant plus significatif qu'il rend compte à la fois de l'appartenance éclatée à travers les pérégrinations du peuple juif, et du dépassement de cette même appartenance par des expériences individuelles. "Qu'Israël médite Freud qui, dans le danger, refusa le particularisme et se déclara universel tout en éclairant l'antisémitisme moderne qui dénonce l'infime presque semblable en l'autre pas tout à fait différent, ni tout à fait identique" (pp. 134-135) ; c'est parmi le peuple juif que Meddeb trouve ses exemples de transgression de l'appartenance ; et c'est ainsi qu'il déplace l'essai du plan collectif à celui de l'individu, de l'écoute de soi, de l'expérience affranchie de l'être en rupture.

Ce passage au plan de la personne conduit le narrateur à évoquer sa propre position par rapport à la configuration indiquée de l'histoire et de l'actualité. Et ceci est l'une des caractéristiques de l'essai qui est, en même temps qu'un examen "objectif" d'une réalité, une manière de "s'essayer soi-

---

<sup>75</sup>. Voir Gershom Scholem, *Sabbataï Tsevi, Le messie mystique*, éd. Verdier, coll. "Les Dix Paroles", 1983.

<sup>76</sup>. Flavius Josèphe, cité dans *Phantasia*, p. 133. Voir son ouvrage *La Guerre juive*.

même<sup>77</sup>". Déjà dans son recours constant à des références juives qui acquièrent une valeur d'exemplarité, l'écriture de Meddeb rend compte de son affranchissement de la clôture de l'appartenance identitaire et de la confrontation ; mais c'est surtout lorsqu'elle inscrit son expérience personnelle qu'elle témoigne de la présence de l'interrogation sur soi, de l'établissement de sa position par rapport aux deux pôles de sa double généalogie.

En effet, quelle valeur accorder à la mention de cette messe de minuit à laquelle le narrateur a assisté en compagnie d'un "ami juif concitoyen" - "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" (p. 127) - sinon une transgression des oppositions figées et un élan vers l'expérience de l'autre, dans la croyance de l'autre ? Au delà de sa valeur anecdotique, informant des circonstances de l'initiation du narrateur au vin, cette mention dévoile la capacité d'accès à l'altérité et la disponibilité intérieure qui conduit à la visitation de la croyance autre jusque dans l'accomplissement de son rite. Certes, cette expérience peut paraître naïve en son aspect de détail ; mais elle acquiert une importance hautement symbolique quand on l'inscrit dans cette prise de parti subversive, cette démarcation du conflit moderne qui fait apparaître les arabes et les juifs comme deux entités inconciliables, cette libération des discours politiques entraînée par l'admiration de la synagogue de Tolède : "Refusant de me soumettre au diktat de mon époque, nageant à contre-courant, je célèbre ce vestige comme l'emblème du convivial arabo-juif" (p. 126). Voilà qui installe la scène de l'être en rupture avec la clôture de la modernité sépare, traversant l'histoire à la quête du témoignage qui perdure, comme dans le cimetière juif d'Essaouira -"la plus juive des villes arabes<sup>78</sup>"- ces tombes-tables qui disent "une présence **jadis vive**" (p. 149), la présence **juive** .

L'essai meddebien, en faisant appel à l'histoire pour apprécier les événements qui ont régi les relations entre l'Europe et l'islam, conduit à l'affirmation de sa position à l'égard d'un islam décadent rivé à sa clôture idéologique. Ainsi, comme toujours dans *Phantasia*, c'est vers l'affermissement de l'itinéraire de l'individualité que se nouent tous les fils de l'écriture ; et l'examen historique se trouve tendu vers la formulation du

---

<sup>77</sup>. J. Starobinski, art. cit., p. 191.

<sup>78</sup>. A. Meddeb, *Talismano*, p. 93.

**projet**, celui de l'être installant son entreprise dans l'accomplissement de sa quête, dans l'urgence de l'affranchissement de la personne des entraves de l'idéologie. La parenthèse historique ne semble conviée dans le texte que pour être transgressée ; elle est dénoncée comme champ d'action possible ; elle est même minée en sa façon d'aboutir à la décadence, c'est-à-dire à "l'entropie qui saisit les formes, devenues inertes si elles restent fidèles à la tradition, ersatz si elles sont importées" (p. 130) ; le projet véritable ne peut s'inscrire que sur la scène de l'être, de l'homme établissant son exigence en dehors des schémas préonçus : "Cerclé par l'horizon qui, dans le principe, ruine le racisme et campe les religions dans leurs fictions, faisant sienne la médiévale sagesse mongole qui, dans la sérénité de son paganisme, décline la guerre au nom des dieux, l'islam, ne se justifiant plus à reconstruire une idéologie de l'appartenance, arrimerait les provisions de sa survie tout en cinglant sur les flots du discours qui charrie la métaphore de l'homme dans la solitude de l'homme" (p. 132).

C'est ainsi donc que le discours de l'essai dans *Phantasia* aboutit à l'interpellation directe de l'individu à travers un "tu" qui n'est autre que le "je" lui-même, "je" de l'écriture qui se dédouble pour créer ce trajet de l'écoute, de la personne à la personne, condition de survie de l'homme : "Ne demeure pour ta survie que l'islam des traces, celui qui convient à la séparation esthétique, qui contente ta nostalgie. Jouis d'un islam non communautaire, que tu reconnaîtras dans les bienfaits d'une langue devenue pour toi morte, l'arabe, langue liturgique et pulsionnelle, qui, par son absence, sustente l'imagination créatrice, que tu transmets dans la langue franque de l'heure" (p. 66). L'impératif souligne ici l'urgence de ce projet, l'urgence de la séparation des attaches communautaires, par la précipitation de la mort de la langue arabe, car "ce n'est pas la race qui discrimine, mais la langue" (p. 43). C'est dans le déclin de sa langue que l'islam accède à la dignité de la trace, et que le projet d'écrire peut se réaliser véhiculé par la langue de la modernité habitée par l'absence, l'originare trace dont la quête motive l'entreprise de création. Il est utile d'indiquer la modification qui, d'un état premier du texte, conduit à cet état qui met en évidence l'importance de ce projet pour le texte en train de s'écrire : dans l'extrait de *Phantasia* publié dans *Peuples méditerranéens*, au lieu de "que tu transmets dans la langue franque de l'heure" qui termine la citation plus haut mentionnée, nous lisons "à transmettre dans la langue franque de l'heure" ; le remplacement de cet infinitif, qui annule le temps et écarte le sujet, par

l'indicatif présent réinstalle le propos dans l'acte d'écrire, par rapport au sujet qui se met en posture de rupture<sup>79</sup>.

#### **B. 4. De l'identité tue à la souveraineté de l'être**

Dans ce mouvement de l'écriture, qui fait passer de l'essai historique - portant sur l'examen des rapports entre les pays d'islam et l'Europe- à l'essai "ontologique", se révèle le traitement de la question de l'identité. Quelle place accorder à l'appartenance ? Comment entreprendre son élan créateur tout en se laissant emprisonné dans les limites d'une identité sourde à la quête de l'être de sa liberté ? Comment participer à l'aventure de la modernité sans s'affranchir des discours anachroniques qui incarcèrent les possibilités de l'esprit ? Telles questions circulent dans le texte et semblent ramener à elles les débats qui l'habitent. La confrontation entre l'occident et l'islam à travers l'histoire est, en fait, une mise en évidence des conditions historiques ayant conduit à l'époque moderne, au présent dans le feu duquel le sujet narrateur installe son élan. A l'écart de la confrontation stérile, il convient d'installer le lieu de son dire propre ; loin de toute adhésion à un camp ou à un autre, l'entreprise est à l'affirmation du droit de la personne ; il s'agit de taire les discours communautaires, de s'affranchir de la clôture de l'identité, de se libérer des schémas idéologiques, et d'installer le site de l'être : "[...] ma position rend compte du travail sur soi laissé à l'appréciation des individus sur qui veille un conscience solitaire, guerriers d'eux-mêmes, avant d'être prosélytes, en rupture de ban, fiers d'une beauté qui trompe la race [...]" (p. 139).

A voir la mention directe de l'identité dans *Phantasia*, l'on se rend compte d'emblée de la manière dont elle se trouve dépassée comme dogme, transgressée par la soumission au "principe qui vous invite à être de hyle pour qu'en vous prennent formes toutes les croyances" (p. 56). "Adhérer à l'un ou l'autre dogme vous procure une croyance fragile, tôt démentie par le verbe concurrent. Vous avez du mal à hiérarchiser. Tandis que l'identité se dilapide. Elle ne harcèle plus comme une question. Elle se dissout en suivant le cours naturel de la langue qui lui prête ses vocables. [...] Elle est implicite, symbolisée par le nom propre" (p. 57). Ainsi, l'identité perd-elle sa pertinence comme problématique ; elle réside hors du texte, n'étant portée que par ce nom d'auteur qui figure sur la couverture du livre et qui

---

<sup>79</sup>. A. Meddeb, "Phantasia", dans *Peuples méditerranéens*, n° 30, "Itinéraires d'écriture", pp. 33-36.

n'est jamais écrit dans le texte<sup>80</sup>. L'urgence est ailleurs, précisément dans l'affranchissement du sujet du "poison de l'identité".

Déplacer la problématique moderne du débat sur l'identité à la constitution d'un lieu de parole de la personne, dépasser le particularisme en participant à l'oeuvre de l'esprit créateur là où il se manifeste, affranchir l'être des contraintes de l'appartenance : tel est le projet auquel aboutit l'essai dans *Phantasia*. Afin de bien cerner ce propos essentiel du roman, nous allons recourir à un autre texte de l'auteur où se développent ces questions et où s'affirment nettement les conditions nécessaires à la **survie** des arabes. Nous proposons donc quelques extraits de ce texte de Meddeb paru en arabe sous ce titre révélateur : "le poison de l'identité".

*"[...] Devant l'effacement qui menace la vision arabe, il faut aller à un certain lieu, à la participation dans ce lieu où s'organise l'unité culturelle. Nous participons comme Arabes, mais à condition de ne pas nous mouvoir dans un horizon uniquement arabe, car ce serait source de ridicule, tout à fait comme le défi qu'avait lancé l'Irak et qui demeura sans réponse. Et la participation ce lieu d'unification exige, d'abord, l'émission de la référence arabe et sa diffusion à l'intérieur du lieu unique de la culture.*

*Là, réside une question pressante : comment le monde arabe sortira-t-il de l'impasse où il se trouve face à cette entité culturelle qui se désigne elle-même par "judéo-chrétienne", et qui se considère appelée à diriger les affaires du monde ? (L'outil de cette entreprise est le grand saut technique dont elle dispose, ce qui fait qu'elle considère que l'oeil de Dieu Omniscient l'assiste dans son entreprise, et ceci à travers la mainmise céleste sur le moindre geste se passant sur la surface de la terre...) Autrement dit, comment faire face à cette entité qui se dresse devant toute tentative de la part du monde arabe d'inventer son horizon propre?*

---

<sup>80</sup>. En effet, aucun personnage de *Phantasia* n'est cerné dans les limites d'un nom ; entre "je", "tu", "il", "vous" se distribuent les personnages souvent dans l'indifférenciation. Mais, seule Aya porte un nom, ô combien révélateur... Cependant, une **interrogation** installe l'entreprise d'écriture dans la volonté de conquête de la dignité du nom propre par rapport aux langues en présence : "Me serais-je teint en ces nuances sinon pour convaincre et conquérir la prélatrice à mon nom propre, naturellement déchiffrable dans son site d'origine, au moins assimilé à l'inconnu dans ma langue d'emprunt ?" (p. 138). A propos de cette relation entre le nom propre et le texte, nous renvoyons à l'étude de A. Khatibi portant sur *Talismano* : "Bilinguisme et littérature", dans *Maghreb pluriel*, éd. Denoël, 1983.

*[...] Que le faible se présente dans la plus petite taille possible. Qu'il joue lui-même le jeu de la dissimulation pour ne pas disparaître. [...] Car la stratégie du faible exige de se dissimuler là où l'on s'attend à ce que tu apparaises, et d'apparaître là où l'on ne t'attend pas du tout, exactement comme ont fait l'Allemagne et le Japon qui ont transformé, par leur abandon de la politique d'armement, la défaite en victoire.*

*Et je propose, encore avec quelque ironie, que les pays arabes entreprennent de poser leurs armes et de démobiliser leurs armées. En tout cas, si les pays arabes exécutaient cette proposition, l'occident s'opposerait à ce droit car il comprendra alors que les Arabes commencent à accéder à l'état d'intelligence. Il faut donc sortir de cette idée purement arabe, celle du baâth et du nationalisme arabe et ses idoles, qui a fait des peuples arabes les peuples qui inspirent le plus la raillerie au cours de ce siècle. Le pari pour les Arabes et de se dissimuler et d'éviter la force la plus sauvage qu'a connue le monde jusqu'à ce jour. Cette force qui domine le monde et le dirige. Ainsi l'occident est-il une tragédie qui fond sur le monde. Il a donné au monde ses meilleures et plus belles découvertes, et a été le plus destructeur, en même temps.*

*Et comme nous sommes dans une position faible et en retrait, nous devons être plus rusés, c'est-à-dire que nous devons éviter la confrontation et de manoeuvrer, et, pour la même raison, nous devons éviter la question de l'identité, d'en faire la question principale, pour que l'identité ne se transforme pas en maladie impossible à s'en débarrasser. Il y a un besoin urgent d'abandonner la question de l'identité, celle du même ou celle de l'autre, car cette question, surtout en ce qui concerne l'autre, est perdue sur les deux plans politique et militaire. Bref, nous devons savoir comment être "définitivement modernes", et ceci ne signifie pas la rupture avec l'ancien. La relation avec l'ancien, et non pas avec le passé, porte en elle-même une certaine dynamique. Et l'ancien n'est pas le passé. Il est tout ce qui est vivant dans le passé. Et en ce qui concerne la culture arabe et islamique, la dynamique de l'ancien réside véritablement dans le soufisme, non pas pour des raisons esthétiques et poétiques qui s'y trouvent à l'origine, mais parce que le sujet s'est réalisé dans le soufisme, et a réalisé sa souveraineté et sa vérité en tant que sujet divisé. Le*

lieu du "je" en tant que vide est ouvert à toutes sortes de représentation. C'est la dissolution entre le "moi" et le "je". Et dans cette dissolution se réalise la double relation avec l'altérité : avec l'autre ressemblant (qu'il appartienne à tel sexe ou à l'autre), et avec le Grand Autre totalement différent. Dans cet horizon dans lequel s'est réalisé l'homme, dans le soufisme, nous nous trouvons au coeur de la modernité en accord avec le sujet comme il a été reformulé selon l'optique contemporaine, et selon la psychanalyse en particulier. De cette manière, nous atteignons l'image du sujet cartésien qui présente, à la face du monde, un moi unique, abondant, vaniteux, dominant et destructeur. De là a commencé, assurément, la domination occidentale contre laquelle ont lutté de nombreux grands poètes et philosophes à l'intérieur même de la civilisation occidentale.

Mais ceux qui s'accrochent à l'identité chez nous, ceux-là sont encore enfermés dans le positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle, descendant direct du sujet cartésien, c'est-à-dire qu'ils sont en retard par rapport à ce que présente leur culture elle-même, surtout à travers le soufisme. Et ce que je propose ici est que nous soyons à un tel lieu du cercle où le point de départ rencontre celui de la fin : que nous soyons anciens à l'extrême modernité ; là où nous respirons l'air pur, non le poison de l'identité et son danger.

[...] Il faut donc que les Arabes s'inscrivent à cette promesse, sinon ils résideront, définitivement, dans "la morale de la rancune" selon l'expression de Nietzsche. Et ce sera une sorte de grande trahison parmi les trahisons de l'histoire, car les Arabes étaient parmi les fondateurs des "moeurs nobles", et les voilà aujourd'hui abandonner les valeurs de ces moeurs : le don et la donation, l'hospitalité, le sentiment de dignité... Et ils se soumettent maintenant à l'appel du refus sans avoir les moyens nécessaires à sa réalisation. Et demeurent à l'intérieur d'une vision négative en réaction à la force de l'autre. Il est dommage que ceux dont les ancêtres étaient les maîtres des valeurs positives ne savent plus aujourd'hui prononcer tel "oui" qui brille à la face de la vie et du monde<sup>81</sup> .

---

<sup>81</sup>. A. Meddeb, "Le poison de l'identité", dans *Mawâqif*, n° 67, printemps 1992. Cet article est publié en arabe, traduit par Issa Makhlouf ; il nous a donc fallu le retraduire en français, en sens inverse, conscients des risques d'une telle opération...

En proposant ce long extrait de l'article de Meddeb, nous avons préféré donner la parole à l'auteur pour expliciter et développer ce projet si fondamental dans *Phantasia*. C'est en se débarrassant des discours réducteurs, en s'affranchissant des particularismes et de la confrontation stérile, en participant à la vie du lieu de la culture moderne et unique, que peut être garantie la durée de l'autre généalogie terriblement ébranlée par la poussée dominatrice de l'occident. C'est en installant la séparation, la mort de l'appartenance décadente, que celle-ci peut être sauvée de l'effacement. L'exigence première est à se lancer dans l'aventure de l'heure, à participer à l'actualité en se débarrassant de l'entrave de l'identité, à être moderne là où la modernité se décide. Cependant, il convient de se maintenir en relation avec l'ancien dynamique, cela même qui, tout en appartenant au passé, demeure vivace, résistant à l'épreuve du temps. Etre ancien dans l'extrême modernité : voilà l'urgence qui porte les conditions nécessaires à la survie de l'être dans la séparation, la rupture ... en apparence : c'est le ruse de l'étranger, l'apparence de l'exilé, "la stratégie du faible" qui est ainsi mise oeuvre pour échapper à toute prise. Car l'origine éteinte, apparemment morte, demeure et se révèle à qui sait voir comme trace ; elle appelle alors un traitement en concordance avec la situation de l'heure ; elle est alors à inscrire sur la scène-même de la modernité qui la conteste. Entre effacement et inscription, elle gagne sa durée dans sa réactualisation et sa participation au lieu de la culture dominante. En sa fragilité, en son ambiguïté fondamentale, elle échappe à toute contestation et accède à l'éclat de maintenant parmi les paroles du monde : c'est bien cette entreprise que tente Meddeb en parlant de "rendre l'islam intérieur à l'Europe" : "Afin de dérober le sol sous l'oeil torve des agités qui occupent les territoires politiques d'islam, il serait convenable de travailler à rendre celui-ci intérieur à l'Europe. Cela le parerait d'une dignité qui aurait l'aura de l'universel" (p. 118). Ailleurs, dans un entretien portant sur la commémoration de 1492, Meddeb réitère ce même appel aux Arabes pour qu'il participent sereinement au temps du monde : "Peut-être que la guerre du Golfe aura été, pour les Arabes, le dernier avatar de l'impossibilité de constituer leur propre horizon. Ils ont aujourd'hui un horizon qui est l'horizon du monde, auquel ils ont participé autrefois, glorieusement, et auquel ils devraient pouvoir participer de nouveau la tête haute, sans renier les traces qui sont les leurs. Tout mon travail d'écrivain et de poète consiste à fertiliser cette trace qui a circulé dans un espace commun<sup>82</sup>". C'est par l'inscription de l'islam dans le lieu dominant, par son introduction comme référence dans la culture de

---

<sup>82</sup>. "L'islam interne à l'occident", entretien avec Guy Scarpetta, *La Règle du jeu*, n°7, mai 1992, p. 240.

l'heure, sa présence comme trace éclairant l'itinéraire dans la modernité, qu'il accède à l'universel. Mais cela n'est possible qu'au prix d'une mort, d'un "oubli", d'une disparition qui le subtilise face à la poussée de la culture dominante qui le menace dans son existence ; c'est ce jeu, caractéristique de l'état de trace, de sa dissimulation et de son apparition qui se révèle garant de sa survie.

Il est possible d'établir une correspondance entre ce statut de la trace - entre inscription et effacement- et celui de l'être, du sujet, comme l'a formulé Meddeb dans son article. En effet, comment faire de l'être le porteur de la trace, le lieu de son effet, de son absence et de son retour, si l'on le fige dans les limites d'une identité, si l'on ne reconnaît pas sa fêlure, la scission qui le fonde ? En abolissant l'unicité, en installant la division essentielle de l'être, faite de la conjonction d'un "je" et d'un "moi", se révèle sa qualité de lieu vide, lieu de l'impossible, lieu des possibles à partir duquel il se réalise ; béance totale pour que puisse se faire l'accès à l'altérité, dans la souveraineté de l'être : "Et vous vous purifiez dans l'annihilation ou l'oubli de vous-même, là 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" (p. 69). Qu'est-ce la création sinon cette expérience de l'être qui creuse sa béance et l'affranchit des entaves des discours réducteurs, mouvement continu dans le franchissement des limites ? "Telle est mon utopie qui introduit l'éternité dans l'actualité, afin de m'immuniser contre le poison qui assassine en politique les capacités de l'esprit. Je rêve d'un universel que l'événement bat à la montée de l'agressif particulier" (p. 135).

Si l'on reconsidère l'ensemble du texte à la lumière de ce qui précède, se révèle la manière dont l'écriture distribue ses éléments et crée son propre mouvement en fonction de ce projet si fondamental. La négation de l'appartenance, l'affirmation de la venue d'un "ailleurs", le dédoublement, l'interrogation sur soi, la marche continue dans des espaces divers, les ruptures de l'itinéraire déambulatoire, ses reprises, l'éloge de l'exil... participent à dire l'impossible saisie du sujet toujours fuyant selon l'exigence de créer son propre mouvement libre et irréductible ; le voyage dans les espaces de l'art, le pillage d'autres textes, le recours à des langues multiples jusque dans leurs graphies particulières, la transgression des limites du genre, le détour par l'histoire... sont autant de manières de dépasser les particularismes et d'inscrire son texte dans l'effervescence de l'esprit créateur. Ainsi, le mouvement qui gère l'accomplissement de

*Phantasia* se réalise-t-il entre la violence de la modernité chaotique qu'il subit, l'apaisement que procure le retrait, le deuil de l'absence, l'éclat de la présence, transmutation permanente dans l'envol de l'être ; il dit, en définitive, ce **retour du même différent**<sup>83</sup>, dans le flux et le fragment, réserve du dire qui puise dans la mort l'annonce de la renaissance, mouvement in-défini de l'écriture installée dans la béance de la création perpétuelle.

---

<sup>83</sup>. Voir notre première partie. Le retour du même différent est le mouvement des principaux éléments du texte : le sujet narrateur, la féminine présence d'Aya, la référence islamique surtout dans l'éclat du soufisme...

### III- Dislocations :

A travers son propre propos -cité ci-dessus- , l'on remarque que Meddeb n'est pas dupe face à son projet. A deux reprises, il souligne l'ironie qui teinte son discours<sup>84</sup>, discours impossible, décalé, en l'état actuel du monde où les identités sont cristallisées dans une logique de confrontation. Et, dans *Phantasia*, ce projet est présenté comme étant une "utopie" (p. 135), le narrateur ne cachant pas sa position "à contre-courant" (p. 126). Ainsi, l'écriture de Meddeb affirme-t-elle encore son caractère inouï, son insoumission à tout ce qui ne répond pas à son exigence.

Cependant, cette impossibilité actuelle de réaliser le projet à l'échelle de l'histoire n'empêche pas d'y adhérer totalement et d'installer son entreprise dans le sens de sa réalisation. Et ce projet lui-même y invite en mettant en évidence la nécessaire sortie des schémas collectifs qui dilapident la liberté de l'individu : l'urgence est dans l'affranchissement du sujet des mailles de l'appartenance, de l'identité. "Je n'écris pas pour le *nous*, dit Meddeb, j'écris pour que le *je* survive<sup>85</sup>". Mais, comment assurer alors cette survie de l'homme menacé par une actualité qui incarne les capacités de l'esprit ? Comment se libérer des débats stériles ? Comment installer la scène de l'être affranchi au milieu des mailles de la modernité qui étouffe dans un coma cosmique ?

Est-ce la solution de mener son oeuvre de survie dans la séparation avec un monde en crise, dans l'indifférence à l'égard de ce qui conteste l'existence-même de l'être ? Ne serait-ce pas là une illusion, une ignorance de cette qualité essentielle de l'être qui est d'"être au monde" ? Il ne s'agit pas de s'abandonner à jamais dans sa "guérite haut perchée", dans sa tour d'ivoire, mais de lancer dans le magma du monde. A se croire au-dessus de

---

<sup>84</sup>. A. Meddeb, "le poison de l'identité", *Mawâqif*, p. 17 : "face à cette situation fondée sur le défi, il faut s'éloigner, autant que possible, des positions donquichottes. Et je propose ici, d'une manière qui ne manque pas d'ironie, une stratégie kafkaïenne, partant de la production de Kafka comme l'a analysée Elias Canetti : comment faire échec à l'humiliation qu'impose le fort au faible ? C'est le pari de *La Métamorphose*" ; p. 18 : "Et je propose, encore avec quelque ironie, que les pays arabes entreprennent de poser leurs armes et de démobiliser leurs armées".

<sup>85</sup>. "A. Meddeb par lui-même", dans *Cahier d'études maghrébines*, n°1, Cologne, 1989.

la mêlée, l'on ne fait que différer l'affrontement qui, tôt ou tard, frappera par la poussée forte, l'interpellation inévitable de cette "modernité chaotique et subie". C'est dans le monde que l'urgence d'oeuvrer pour sa survie appelle à être entreprise, non pas en dehors. La dissimulation de l'être n'est qu'une ruse ; elle est la stratégie dans la quête de soi ; elle est même une manière de précipiter le déclin de cette modernité, appelée à sa destruction dans le lieu laissé vide de l'être, appât de son propre venin qui la tue, ainsi, pour que l'être retrouve son accomplissement dans l'évacuation de la menace qui le guettait.

Qu'est- ce que la ville, alors, sinon ce lieu moderne jamais habité, mais toujours parcouru ? Lieu d'un parcours changeant, ves la saisie de ses signes malades ; lieu cerné par le magma qui le compose et le mène à son propre péril ; lieu de perte et de maîtrise de cette même perte pour le narrateur étranger habité par l'exigence de l'accomplissement de soi. La marche va ainsi consister à traverser l'épreuve de la mort caractéristique de l'espace de maintenant, à dénoncer la saturation de discours qui installent la clôture, et à convoquer les signes d'un recommencement dans le deuil de la modernité.

#### A.L'épreuve du "Grand désastre" :

Au début de notre étude de la configuration de l'espace dans *Phantasia*, nous avons vu comment le narrateur, dès sa première descente dans l'espace de la ville, se trouve confronté à une absence de lumière et à un ensemble de frustrations saisissant un peuple d'ombres. Au fil de sa marche, les signes s'accumulent qui dessinent un espace en déperdition manquant de grâce et d'indices de renouvellement. Dans la distance prise avec l'espace présent, le marcheur entreprend sa lecture du lieu de son exil en mettant en oeuvre ses différents sens aiguisés ; ainsi, rend-il compte à la fois de sa participation à l'espace où il se meut et son écart, sa séparation qui l'immunise contre le risque de déperdition. Cette lecture, portant sur les inscriptions qui se déploient le long de l'itinéraire, a mis en évidence la clôture qui sévit à l'horizon du même : le peuple parisien est réduit à "des têtes qui ne lisent pas en elles", traqué par des discours publicitaires martelants. Mais d'autres discours se font entendre ; ils dénoncent alors

cette même clôture sur le plan du rapport à l'altérité. Ainsi, la saturation est-elle menée à son extrême limite, horizon bouché qui menace de l'éclatement. Et c'est la déflagration inévitable qui se produit, manière de porter la clôture à son bout, épreuve ultime à laquelle est confronté le narrateur, manière aussi de précipiter le déclin de cette modernité afin que l'être accède à sa souveraineté au delà de la dégradation, de la mort. L'espace de la ville moderne devient alors celui de l'apocalypse, où la bête règne, où l'homme approche de sa dissolution, emporté par son oeuvre qui se retourne contre lui, à l'extrême modernité où la Technique se révèle instance de destruction au lieu d'être moyen de perfectionnement.

### **A. 1. Saturations :**

Le passage par l'histoire, en montrant le danger des particularismes, manifeste son importance par rapport à cette lecture du présent de la marche : c'est bien maintenant, sur le parcours présent dans l'espace moderne, que les discours de la rupture, de la différence fatale, du déni, de la réduction de l'autre, s'expriment de manière radicale ; leur relevé dans la diachronie historique a montré la crispation des identités enfermées dans la contestation de l'altérité. Cependant, la traversée de la ville parisienne laisse voir l'existence de ce type de discours du rejet de l'autre qui s'élève parmi le magma du présent. Comme le discours publicitaire, il apparaît d'abord dans le texte à travers le compte rendu de la marche du narrateur. Il s'agit en effet de la revue de l'actualité historique telle qu'elle se présente par l'entremise de la télévision, écrans modernes qui distribuent des images à la foule transie.

Outil moderne par excellence, signe de la percée technique qui habite les foyers du monde, la télévision semble, dans le texte, devenue un moyen autonome agissant sur les esprits engourdis des spectateurs. La première sortie dans les rues de la ville a permis de découvrir le peuple réduit à une foule consommatrice ; et c'est toujours une foule consommatrice qui se révèle à travers l'évocation de cette pratique moderne. Mais n'est-ce pas là la pire consommation, celle du spectacle de la mort, celle aussi des images enveloppées de discours idéologiques empoisonnés ?

Les premières images de l'actualité présentées sont celles de morts individuelles : assassinats ou tentatives d'assassinat de personnalités de

notre monde, Reagan, John Lennon, Sadate, Jean-Paul II. L'écriture de ces scènes actuelles prend dans *Phantasia* l'aspect de scénarios rendant compte de la succession des images et soulignant l'absence de tout discours construit et positif : "Répétition de la scène au ralenti, décortiquée image par image, dans le trouble de la nuit, rappelant la déraison qui secoue la base du monde. [...] TV, autel des temps actuels, sacrificiels, à lire dans les abats le bon augure ou la conjonction néfaste" (p. 112).

Au début du chapitre 6, l'écriture nous transporte sans transition en Iran où le spectacle de la mort continue. Le facteur qui assure ce passage inattendu est bien sûr la télévision. "D'une image à l'autre, les épisodes se suivent" (p. 115) , comme si c'était le même film qui se déroule. Le narrateur, en rapportant les images de l'actualité iranienne, exprime du même coup sa dénonciation du présent des pays d'islam : "Maintenant que l'esprit s'est occulté, l'on détruit sans crainte les monuments qui furent érigés lorsque le génie créateur soufflait naturellement avec les vents" (p. 116). A cette dénonciation succède celle de la présentation de ces images iraniennes par les médias occidentaux, soumis à une idéologie de dénigrement et de déni. En effet, en plus des images de la guerre, c'est "la guerre des images" (p. 115) qu'attaque le discours du texte ; et les unes approvisionnent l'autre : le traitement des images témoigne du concert de falsifications qu'entreprennent les agents de l'idéologie qui "joignent à l'image de l'ecclésiaste sévère et millénariste celle du caporal désarticulé en sa piètre dictature", et "feignent d'attribuer sérieux à ses infantiles soliloques" (p. 117). C'est bien "le montage" opéré à partir du film de l'actualité qui est ici dénoncé, associant la scène islamique à la déraison qui sévit de part le monde.

La présentation de la modernité parisienne et celle de la représentation de l'autre, islamique, par les médias occidentaux semblent dirigées vers la mise en évidence des mêmes phénomènes de peur et de haine qui sévissent sur le parcours de la marche. Et c'est la mise à l'index de l'engendrement de cet état qui est entreprise par l'écriture en démontant les mécanismes qui commandent les discours médiatiques ; ceux-ci sont l'expression d'une idéologie implacable s'affirmant dans la haine de l'altérité et diffusée par l'intermédiaire de "l'insidieux commentaire" qui accompagne les images du montage télévisé : "L'islam, c'est l'ennemi. C'est ce qu'il y a à entendre. Proche éloigné, voisin mal-aimé, réprouvé, diffamé. Il est accusé de tramer l'illusion qui importune l'Europe, dans le vacarme ou en sourdine" (p. 117).

C'est une logique de confrontation que renferme cette propagande médiatique ; elle est destinée à "graver la détestation dans les coeurs" (p. 117), à nourrir la haine, à achever l'étrangeté des êtres encerclés dans la clôture du dogme. Encore une fois, le narrateur souligne la nécessité de s'affranchir de tout particularisme, de tout discours réducteur, d'installer sa liberté dans le refus de toute cause : "L'amour de la mort, la haine du prochain, le mal dans l'homme, l'édifice corrompu que l'éthique voudrait abattre sinon isoler : voilà les mobiles qui commandent à quiconque adhère à une cause intégrale. Qui s'y engage saint en est exclu sale. Et ce parcours tout d'embûches ne se déploie pas sur les seules terres d'islam" (p. 117). Le même projet meddebien se révèle encore une fois dans son importance qui transcende les appartenances et les identités ; il s'adresse à la personne et dit l'exigence d'assurer son accomplissement dans ce qui garantit à l'homme sa dignité d'être.

Ainsi, le projet qui sous-tend le texte est-il inscrit en rapport avec un ensemble de discours qui habitent l'itinéraire du présent. C'est pour répondre à cet état du monde où la séparation sévit, où l'écart se creuse, où les consciences sont obscurcies par une logique de confrontation, que l'exigence du narrateur s'exprime comme souci de dénouer la crise du présent et de s'affranchir de l'opposition exacerbée : "Entre la puissance qui voit en vous un sous-être et l'humiliation qui défie la vengeance ; entre les moyens guerriers qui vous écrasent et le harcèlement du faible mû par la haine aveugle, s'enveloppe une monstrueuse nodosité qu'il m'appartient de trancher" (p. 118). C'est dans le feu de l'actualité que le projet de *Phantasia* prend toute son importance : comment assurer sa survie dans cette modernité d'extrême violence qui risque de mener l'être à son anéantissement ?

A travers son compte rendu de la modernité, le texte met en évidence la saturation totale ; à l'indifférence, à la peur, à la haine, relevées dès la début de la traversée de l'espace de la ville, s'ajoute l'action des discours idéologiques qui perturbent les capacités de l'esprit. La volonté de l'empire occidental qui domine le monde de l'heure est de conquérir les territoires de l'autre en soumission à l'exigence de la Technique qui le meut ; et c'est dans cette finalité que les médias entretiennent la contestation de l'autre en présentant les malheurs qui l'agitent, les terreurs d'ailleurs. En plus de l'actualité de l'Iran, c'est l'invasion iraelienne de Beyrouth qui est rapportée en tant que spectacle proposé par la télévision : "Dans l'attente du messie

qui aura à abolir la guerre, la TV apporte à domicile le spectacle de la mort. A Beyrouth, les obus fusent. C'est l'été 82. Deux voitures flambent au milieu de la route. Un homme est brûlé vif" (p. 132). Sous forme de scénario, le texte livre encore un reportage de l'actualité historique dont l'action, entreprise par les moyens technologiques médiatiques, achève l'acquisition du goût de la mort chez l'homme. Mais, au-delà des guerres qui empoisonnent les pays d'islam, le texte dénonce précisément l'entreprise de la Technique qui a conduit à la barbarie : "En dissociant la foi, le droit et la science, l'Europe inaugure l'aventure de la Technique, instrument par lequel elle réalise la conquête du monde. Entreprise sans fin, apportant la très grande liberté et la barbarie la plus meurtrière, jouant avec la fin de l'homme, après la mort des dieux" (p. 111).

Aussi est-ce ce leurre de l'ailleurs que tend à révéler le texte, ce leurre de se croire à l'abri, spectateur de massacres lointains ; ceux-ci sont l'oeuvre de la Technique qui porte "l'ange exterminateur" et qui possède la terre entière. "Que resterait-il des Européens décadents, ravis à admirer l'état du monde à partir de leur confort, sur le balcon de leur TV, comble du sort, décalage horaire, à constater qu'on assiste à sa propre fin, à travers les massacres d'ailleurs ?" (p. 112). La conviction du narrateur semble ainsi faite, qui constate que le déploiement inquiétant de la Technique dirige l'homme vers le spectacle de sa propre fin. Dans un entretien paru à Alger, Meddeb exprime clairement cette lourde vérité de l'heure : "Pour la première fois, l'homme possède l'arme de sa destruction. Je ne parle pas de moi-même, de notre génération, de nos enfants. Mais j'ai une conviction : ce monde finira. Je n'en vois pas la finalité. Je dis cela sans affolement. Je le dis même avec une profonde sérénité. Cela n'empêchera pas les sentiments, ni l'intelligence, ni la création, ni l'invention qui sont la dignité de l'homme<sup>86</sup>".

Cependant, il convient de s'interroger sur le moyen de vivre au milieu de cette menace permanente. Comment sauvegarder "la dignité de l'homme" quand celui-ci risque sa disparition sous la poussée irréductible de la Technique ? Nous avons déjà dit qu'il n'est pas question d'ignorer l'inquiétante modernité, mais de l'affronter à partir de la position de l'homme confiant en sa liberté et ses capacités créatrices. La réponse de Meddeb à cet état du monde est l'installation du désastre annoncé sur la scène même qui

---

<sup>86</sup>. "Surprise de l'hybridation", entretien avec T. Djaout, *Parcours maghrébins*, n°3, déc. 86, Alger.

domine le monde. Dans l'impossibilité d'arrêter l'entreprise dévastatrice de la Technique, il faut lui permettre de se réaliser pour que l'être naisse de ses décombres-mêmes. Précipiter la déconfiture de la modernité afin de construire la scène de l'homme continuant son oeuvre créatrice : voilà le projet qui s'impose alors pour annuler la menace ; il s'agit là, en même temps, d'accélérer la marche de la Technique vers la (sa) destruction, et de procurer à l'être l'épreuve nécessaire à son accomplissement. La construction de l'oeuvre passe donc, dans *Phantasia*, par une sorte de jeu de destruction qui appâte la soif de mort caractéristique de l'ère technique et conduit l'être à la béance au-delà de la mort. Et c'est l'écriture qui assure le mouvement de destruction/construction, et qui permet au sujet le retour en la qualité de survivant, de revenant traversant le territoire de la mort à la quête de la trace, dans le culte du beau : retour du même différent qui dit l'accès à l'être esthétique dans la destitution de l'idéologie.

## A. 2. L'apocalypse :

La traversée de la ville aura donc permis de révéler la clôture qui caractérise l'espace moderne, clôture dans l'horizon du même où l'ignorance de soi provoque la peur et la haine entretenues par les discours idéologiques, clôture aussi qui empêche l'approche de l'autre lui-même empêtré dans des conflits stériles. Cette saturation annonce l'imminence de l'éclatement dans la peur générale qui enveloppe la foule parisienne ; "petite peur de l'Europe" (pp. 117 et 118) que le discours médiatique nourrit par la falsification et l'exagération du "danger" islamique. Il convient de dénouer l'opposition qui sépare les composantes du monde en crise, et cela en menant à sa fin l'entreprise technique, en achevant la peur pour que ne demeure que ce qui résiste à l'épreuve de la mort.

Métonymie de la ville, le métro parisien est l'espace privilégié apte à accueillir la scène du désastre. L'accès au métro se présente dès le début de l'itinéraire déambulatoire comme une chute dans un espace sombre et hostile, où les hommes ne sont que des "ombres" et des "fantômes". L'action de l'imagination va ainsi faire de ce lieu celui de l'émeute, libération de la haine qui habite les hommes. A tenter de saisir la cause de cette scène d'émeute, l'on ne trouve que l'arrêt brusque du métro : "A la barrière d'enfer, le métro s'arrête et n'avance plus. La foule est houleuse" (p. 106). Est-ce une panne du monstre technologique ? Ou bien est-ce l'arrivée à la station finale,

terminus auquel conduit l'itinéraire de la Technique ? En tout cas, l'écriture ne se soucie nullement de commentaire ; elle rapporte la scène avec la crudité des reportages télévisés ; le spectacle de l'horreur possède cette étape du texte à travers la confrontation entre la foule et les agents de l'ordre, à laquelle succède une scène de torture.

Entre ces scènes nées de l'imagination du narrateur et celles rapportées par la télévision, une concordance se manifeste : si, en Iran, "on lapide les sodomites, engeance de Satan. On enterre vivantes les femmes adultères après leur avoir tranché le pied et les avoir dépouillées de l'anneau qui ornait leur cheville. On coupe la main du ladre" (p. 116), à Paris "les séances de torture enfièvrent. On enfonce dans les anus des dards de fer qui sortent des bouches. Les entrailles pendent entre les jambes. Membres percés, mutilés, corps tronçonnés, têtes coupées, accrochées par les cheveux comme des lanternes" (p. 108). Les massacres d'ailleurs sont ainsi transportés sur la scène parisienne où se joue le destin du monde. Et lorsque "sur des écrans TV passent et repassent les trente secondes fatidiques" (p. 109), la destruction de Paris selon le scénario de "l'apocalypse future" rappelle l'écrasement de Beyrouth par Tsahal, l'armée israélienne (pp. 132-133). En effet, c'est une scène d'apocalypse qui s'installe et entraîne la dissolution de l'espace, Paris écrasé par excès d'efficacité technique. Partout, ce sont les moyens militaires de la technique moderne qui assurent la destruction des vestiges de l'homme : "Des ogives frappent. Très vite c'est l'escalade. Kilotonnes par cent, grand éclair blanc, boule de feu, chaleur intense" (p. 109). "A Beyrouth, les obus fusent.[...] Les F16 bombardent au mètre près. Un immeuble palestinien se désagrège. Les avions, insaisissables lucioles, dépassent le mur du son" (p. 132).

La technique est donc l'outil qui convoque l'apocalypse sur la scène de l'extrême modernité, en l'absence d'un contrôle humain conscient. C'est pourquoi elle se trouve dans le texte assimilée à la "bête" : "Empeste le monde la bête très maligne, qui transperce l'acier des poutres et rompt les voûtes du souterrain" (p. 108) ; et elle est la responsabilité de l'Europe qui la déploie dans sa volonté de conquête du monde : "Les consciences hibernent. Les visions s'obscurcissent. Assimilerais-je cette Europe qui porte la bête très infâme, image offerte aux foules, par retour à l'adoration du veau d'or ?" (p. 109). Ainsi s'opère un nouveau glissement vers l'histoire, et surtout vers ce grand texte sacré qui acquiert ici une valeur d'annonciation, comme pour révéler le caractère programmé et inévitable de ces événements de la fin du

monde. Le recours à *L'Apocalypse* de Jean se manifeste dans le texte par la présence de quelques figures ; le retour des mêmes motifs s'affirme une nouvelle fois en tant que moteur de l'écriture : "la répétition de l'apocalypse future" qu'évoque *Phantasia* reprend en fait l'ancienne apocalypse fixée dans le livre sacré. La reprise du texte de Saint-Jean se fait d'abord par l'emprunt de la figure de la bête : "bête très funeste" (p. 108) et "bête très infâme" (p. 109) qui font référence à cette ancienne bête qui "remontera de l'Abîme<sup>87</sup>" ou qui "surgit de la terre<sup>88</sup>" ; cette figure désigne ici précisément la Technique moderne qui possède le monde et sévit en présidant au malheur, étant l'objet de l'adoration actuelle de l'homme comme l'est, dans le texte biblique, la bête qui "dupe les habitants de la terre / par les prodiges qu'elle fait".

En sa manière de présenter "le film [qui] anticipe sur l'apocalypse future" (p. 109), le texte meddebien entreprend d'installer ce désastre au centre de la modernité d'où se déploie la Technique comme moyen de conquête du monde : "La volonté de puissance aura circonscrit le théâtre de l'apocalypse future" (p. 111). L'écriture n'invente pas la fin du monde ; elle ne fait que la précipiter, et ceci par un recours au texte fondateur de cette dite entité judéo-chrétienne "qui se considère appelée à diriger les affaires du monde". En plus de la figure de la bête, celle du dragon est convoquée dans *Phantasia*, soulignant le risque tapi là où l'homme agit dans le déclin de la conscience : "Vous conseillerais-je de ne pas aborder certains reliefs, afin de ne pas éveiller le dragon qui somnole dans leur caverne ?" (p. 110). Et, jusque dans la description du spectacle de dissolution qui saisit Paris, le même appel à la référence biblique se laisse remarquer à travers ce "soleil noir<sup>89</sup>" (p. 109) qui jette le deuil sur l'espace de la modernité.

Cependant, au-delà de cette référence précise, c'est tout un réseau intertextuel qui se trouve mis en perspective dans cette écriture du désastre. Tel réseau se déploie par une série de touches qui ponctuent le texte et révèlent l'engendrement de la ruine finale de l'espace traversé. C'est une convocation plurielle de multiples oeuvres de l'esprit créateur qui se produit et instaure la traversée des époques dans un mouvement qui transgresse

---

<sup>87</sup>. Voir *L'Apocalypse*, XI-7.

<sup>88</sup>. *L'Apocalypse*, XIII-11. Cette bête n'est-elle pas aussi celle qu'évoque le *Coran* : "Lorsque la Parole tombera sur eux, nous ferons, pour eux, sortir de terre une bête et celle-ci proclamera que les hommes ne croyaient pas fermement à nos signes" (XXVII, 82, trad. de D. Masson) ?

<sup>89</sup>. *L'Apocalypse*, VI.

l'histoire dénoncée ainsi dans sa répétition de la haine et de la mort. Déjà, dès le début de la marche dans Paris, la référence au minotaure se manifeste pour désigner les machines de la Technique moderne qui sillonnent l'espace (p. 41) ; plus loin, elle concerne le métro dont l'espace est alors assimilé à un labyrinthe : "Le minotaure mugit dans le labyrinthe" (p. 106). Le recours à la mythologie dit ici cet état de perte qui est celui de la foule parisienne ; et la figure du minotaure, comme celle du dragon déjà mentionnée, semble construite "à partir des terreurs fragmentaires, des dégoûts, des frayeurs, des répulsions instinctives comme expérimentées<sup>90</sup>". "Dans les ténèbres, l'imagination déroute" (p. 108) ; elle transfigure l'espace de maintenant en enfer : celui de Dante qui procure, du même coup, l'occasion d'un discours digressif sur l'ignorance de soi et l'altérité ; celui aussi de la mythologie grecque qui dit le séjour des damnés, conduits par Charon : "Dans les ténèbres, les fantômes. *Inferno*, me dis-je, rien sinon la vision impossible. La géhenne n'est pas une fosse en flammes. L'ignorance de soi empêche sa renaissance dans l'autre. [...] Charon porte une casquette et tient la rampe" (p. 96) ; "Il y a des jours où l'enfer s'étend au coeur de la ville, en ses tréfonds, en son sous-sol. Ayant horreur de la lumière, les ombres règnent dans une obscurité qu'aucune voûte céleste ne répare" (p. 98). Il est possible de relever ici, à travers le passage du discours sur l'apocalypse à celui sur l'enfer, une référence au Coran qui associe la vision de l'enfer à l'avènement du grand désastre : "Lorsque le cataclysme se produira, le jour où l'homme se souviendra de ce qu'il s'est efforcé de faire, la fournaise apparaîtra à quiconque possède la faculté de voir<sup>91</sup>". Le jeu intertextuel se déploie ainsi pour dire la présence de l'être dans l'espace de l'extrême modernité ; mais il convient d'inscrire également dans cette intertextualité la présence de la référence platonicienne que nous avons déjà relevée à travers la mention des "ombres de la caverne", hommes rivés au malheur, étrangers à eux-mêmes, transis sous l'action de la Technique qui dilapide les capacités de leur être.

La mise en perspective du livre de L'Apocalypse biblique, du Coran, de la référence plotinicienne, du labyrinthe au minotaure, de l'enfer de Dante procure au narrateur la force nécessaire capable de précipiter le déclin de l'espace traversé qui n'apporte pas de grâce. Le regard du marcheur transfigure ainsi l'espace moderne à l'aide de ces manifestations

---

<sup>90</sup>. Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10e éd. Dunod, Paris, 1984, p. 106.

<sup>91</sup>. *Coran*, LXXIX, 34-36 (trad. de D. Masson).

de l'esprit créateur qui ont traversé les siècles. La clôture environnante est minée par l'agent qui domine l'heure, la Technique qui "porte en elle ses propres limites" (p. 111) ; elle aboutit à la scène de l'apocalypse, extrême dévastation qui annule le temps et installe une autre traversée, celle des décombres auxquelles est réduite la ville. Ainsi, le jeu intertextuel est-il en quelque sorte la planche de survie qui fait durer l'être, soutenant l'exigence de son accomplissement en le libérant de tout ce qui empêche son élan ; et c'est ce jeu de l'intertextualité qui nourrit le mouvement de l'écriture, assurant la distribution des fragments divers dans un même flux "qui charrie tant d'images du monde et de ses doubles".

### **A. 3. L'épreuve de l'initié :**

Il convient maintenant de s'interroger sur la situation du sujet dans le scène de l'apocalypse. Quel comportement adopte-t-il face à l'horreur, au milieu de la mort qui sévit dans l'espace de sa présence ? Quel effet cette scène a-t-elle sur lui ? Nous allons donc revenir au texte afin de relever les indices de l'avancée du narrateur, et dégager son discours sur lui-même traversant le théâtre de l'apocalypse. Dans le chaos qui caractérise l'espace du métro, l'écriture se trouve prise dans la mêlée étourdissante des mots et des choses qui tapissent les couloirs et engagent le personnage dans leur rythme inquiétant : "Shop photo, l'oeil se ferme, le sol écoute, la terre tremble. Les mégots, les tickets jaunes, la trappe, le vertige, la rame qui broie le corps. Plonge et regarde si tu refais surface" (pp. 97-98). A cet impératif -qui est une interpellation de soi, imposant la vigilance dans l'inquiétante découverte de l'espace chaotique- succède, plus loin, un autre qui dédramatise en quelque sorte la menace de l'espace : "Le crime rôde, loin des heureux, près de la canaille, parmi les torturés et les bannis. Regarde et passe, ce ne sont que de brèves apparitions" (pp. 98-99). Car, il semble que cette descente dans le coeur malade de la ville n'est qu'une "visite de l'enfer", un détour par la scène de l'autre, "le damné" : "L'enfer n'est pas éternel [...]. 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" (p. 99). Il faut souligner ici l'importance accordée au regard et que dénotent à la fois l'impératif déjà relevé et la mention de cette cécité à laquelle se réduirait celui qui campe dans le lieu du même : c'est par le regard que l'être s'ouvre à la révélation. Ainsi, la présence du personnage dans l'espace du désastre s'affirme-t-elle comme

une expérience de mise en oeuvre de son regard porté sur l'espace étranger, un élan conscient vers "l'épreuve de l'autre", avant "le retour à soi" (p. 99). Déjà, par ce recours à la métaphore de l'enfer, le narrateur dit son effort d'interprétation<sup>92</sup> qui préside à sa marche dans l'espace de maintenant et le préserve du danger qui menace. C'est dans la transfiguration qui passe par la puissante vision que le narrateur installe son rapport à l'espace et sa traversée du désastre.

Cette importance du regard s'affirme également à travers l'opposition de la lumière et de l'obscurité, laquelle se révèle dès le commencement de la marche ; l'entrée dans la ville moderne est une descente du narrateur de sa "guérite haut perchée, inondée de lumière", dans un espace où "les corps ont soif de lumière" (p. 41). Aussi, cette intensité lumineuse qui habite le sujet va-t-elle le conduire dans sa traversée de l'obscurité des ténèbres ; car, c'est dans la profondeur des couloirs du métro -assimilés alors à l'enfer- que l'obscurité est la plus totale : "Ayant horreur de la lumière, les ombres règnent dans une obscurité qu'aucune voûte céleste ne répare" (p. 98). La lumière qui habite l'être est bien le moyen de le sortir de la clôture de l'ombre ; n'est-elle pas l'indice de sa nature subtile, corps diaphane capable de se subtiliser face à la menace ? Et l'épreuve du désastre ne dit-elle pas l'expérience du corps, tantôt "temple", tantôt "entrave" (p. 19) subissant les assauts du dehors, jusqu'à l'échappée dans la présence de l'imagination ? En effet, c'est dans la lumière de l'imagination qu'apparaît la sibylle apportant la promesse du salut : "Une sibylle s'approche et me demande d'abandonner mes pensées noires. Sa voix est rapide et elle a le don de lire au fond des âmes. [...] Elle dépose dans ma main le secret qui m'ouvrira l'issue du labyrinthe" (p. 107). Trente pages plus loin, ce secret se révèle être un "faisceau de lumière" qui préside à l'expérience de l'altérité, faisant passer le narrateur de l'épreuve de l'enfer à l'élan vers la rencontre amoureuse dans laquelle se réalisera l'union totale : " [...] la fenêtre de l'amour oriente un faisceau de lumière brusque qui, dans le labyrinthe, désarme le minotaure" (p. 137). La lumière et l'amour, la lumière de l'amour, sont ainsi garants de

---

<sup>92</sup>. Notons que ce discours interprétatif est redevable à Ibn Arabi qui ne voit dans l'opposition entre le paradis et l'enfer qu'une distinction momentanée entre la proximité et l'éloignement du Vrai, lumière toute à laquelle tout retournera. Voir *Fusûs*, pp. 107-109, et ces vers de la page 94 : "[...] / Et s'ils entrent dans la maison du malheur, / Ils y seront dans un plaisir paradisiaque / Comme en paradis, car la chose est unique / Même si les deux demeures se manifestent différentes. / On l'appelle sévice pour le délice de son goût / Et ce nom n'est que la croûte, et la croûte protège !". De plus, Ibn Arabi affirme que "les gens du feu [les damnés] retourneront au paradis, mais dans le feu ; car il faut que l'image du feu, après la période de punition, devienne fraîcheur et paix sur ceux qui y résident. C'est cela leur paradis. Le paradis des gens du feu, après le rachat des droits, est le paradis de l'intime de Dieu [Abraham] lorsqu'il fut jeté dans le feu [...]" (*Fusûs*, I, p. 169).

la sortie du malheur en leur manière d'installer la béance de l'être et de motiver son mouvement incessant, succession de rêves dans le rêve qui détrône le réel inquiétant : "Une lueur fugace éclaire le monde dans l'attente d'une dévastation. En parcourant l'espace où tu risques ta destruction, tu entres, par le coût, en gnose, et acquiers ta capacité visionnaire, activée par un corps transformé par des mouvements qui dépassent sa physique condition" (p. 94).

Dans notre lecture de l'épisode de l'apocalypse, nous avons tenté de rester fidèle au mouvement du texte, à ce flux caractéristique de l'écriture qui fait se succéder les fragments comme autant de scènes qui disent l'expérience de l'être, son itinéraire traversant en même temps l'espace obscur de la modernité et celui de l'intériorité en sa béance irréductible. Cet épisode est né de la volonté de précipiter le déclin de l'occident entravé par la puissance de la Technique, afin de libérer l'itinéraire de l'être veillé par l'exigence de gagner sa souveraineté. Il s'agit donc d'une entreprise préméditée de la part du narrateur consistant à se frayer un passage au milieu du chaos de l'espace de sa marche. Comme le dit Meddeb, "c'est la maîtrise de la déperdition qui instaure un jeu tentant<sup>93</sup>". Aussi, nous semble-t-il, la scène de l'apocalypse doit être considérée dans son rapport avec le parcours du narrateur. Ce qui nous mène à traiter d'un autre texte auquel *Phantasia* fait appel pour éclairer son propre mouvement et la nécessité du passage par "le Grand Désastre", lequel se révèle comme l'épreuve de l'initié inséparable du parcours de "l'exil occidental". Il s'agit, on l'aura deviné, du texte de Sohrawardi *-Le Récit de l'exil occidental-* qui rapporte l'expérience de l'exil, la nouvelle du retour apportée par la huppe messagère, le voyage et la traversée du désastre, l'arrivée chez le père qui débouche sur la nécessité du retour et la promesse de l'affranchissement dans l'accès à la souveraineté de l'être. Entre ce texte et le nôtre, il existe des concordances multiples qui permettent d'inscrire l'expérience du narrateur de *Phantasia* dans le sillage de celle du héros de Sohrawardi : c'est en occident que se déroulent l'itinéraire et l'épreuve du désastre ; cet itinéraire suit le parcours solaire, à rebours, d'occident en orient, de l'ombre à la lumière ; et c'est dans l'investissement de soi, dans la soumission à l'épreuve veillée par la conviction du salut, que se réalise l'affranchissement. Cependant, le récit de Sohrawardi est également truffé de références (coraniques) qui en assurent le rythme et la densité tout en soulignant le travail interprétatif : c'est ce travail qui permet la survie dans le désastre ; il maintient l'éveil de l'esprit et

---

<sup>93</sup>. Entretien avec Khalil Raïs, *L'Opinion*, 30 / 01 / 1987, Rabat.

la liberté de l'imagination ; il procure aussi la distance, l'écart, le retrait qui préserve. La parenté entre *Phantasia* et *Le Récit de l'exil occidental* se révèle d'ailleurs, dans le texte même, dans l'identification du narrateur au héros de Sohrawardi<sup>94</sup> : "Dans mon exil occidental, je me souviens de l'arak dont les effluves m'assaillent. Je retourne à ma prison, nostalgique" (p. 71) ; et la mention de Sohrawardi confirme cette parenté des itinéraires et dit la répétition de l'exil dans l'espace de maintenant<sup>95</sup> : "Portant le deuil, je poursuis mon chemin d'exil dans sa vérité contemporaine, traversant la mer houleuse, accostant vers les contrées du nord, portant au coeur les traces d'Ibn Arabi, de Sohrawardi, vestige de l'ère impériale, maintenant à Paris" (pp. 71-72). Ainsi, la traversée de l'espace de l'apocalypse est à approcher en sa manière de désigner l'expérience de l'exil, laquelle conduit le narrateur dans divers et multiples parages, et motive le mouvement in-défini de l'écriture dans la traversée continue, constant va-et-vient qui installe la béance de l'être dans la lucidité de la quête : "L'aller et retour devient une condition intermédiaire qui gouverne l'intervalle, l'entre-deux, assurant la survie dans l'évacuation de la folie<sup>96</sup>".

---

<sup>94</sup>. Voir note 37.

<sup>95</sup>. A. Meddeb, "L'autre exil occidental", *Intersignes*, n° 3, automne 1991, pp. 17-18 : "Mais l'itinéraire de l'exil a dévié. D'horizontal, il est devenu vertical. Les chemins de l'errance sont interrompus dans la territorialité islamique troublée par la multiplication des frontières et l'hétérogénéité des alliances. Le monde n'est plus divisé entre la demeure de l'islam et celle de la guerre. Le conflit et l'antagonisme sont internes. Les ordres viennent d'ailleurs. La destitution des métropoles qui accompagne l'occultation de l'esprit rappelle la fin de l'empire et son déplacement vers d'autres continents, plus au nord, plus à l'ouest. L'Occident ne se situe plus au Maghreb comme il l'était pour cet oriental qu'est le Persan Sohrawardi. Ce sont les contrées du nord qui désormais aimantent. Et c'est vers le nord qu'on continue d'appeler Occident que j'ai migré. Sur la rive septentrionale de la mer médiane, j'ai débarqué dans *la ville dont les habitants sont injustes* après avoir été ballotté par les houles de la tempête dans une cale bondée, sombre, nauséuse". Si nous avons cité ce long extrait, c'est parce qu'il inscrit l'exil au milieu de notre modernité, en rappelant les questions qui agitent *Phantasia* et que nous venons de traiter : le déclin présent des pays d'islam, la domination du monde par l'Europe et le risque du désastre ; d'ailleurs, Meddeb poursuit ainsi son discours : "Ne suis-je pas de ceux qui sont habités par l'imminence de la catastrophe ? Aucun effort ne m'est requis pour avoir à me propulser corps et âme dans le tour suprême qui conduit aux épreuves du *grand désastre*".

<sup>96</sup>. Art. cit., p. 19.

## B. Traversées :

Ce pluriel dit déjà la même configuration selon laquelle se présente les éléments du texte : le flux général empêche la fixation, annule tout risque d' "hibernation". Et le narrateur ne s'éternise pas en enfer ; il s'en détourne éclairé par la révélation de l'autre. Sa visite du cercle des sévices n'est qu'une traversée (et elle est elle-même traversée par une pluralité de références et de détours) parmi d'autres qui ponctuent l'itinéraire et motivent l'avancée du narrateur. Dans le chant XXVI de "l'enfer", Dante rapporte ce discours d'Ulysse où il raconte son dernier voyage, non pas celui du retour au foyer mais celui du dépassement des limites connues du monde ; à ses compagnons, Ulysse dit ceci : "O frères qui par cent mille périls / avez atteint, leur dis-je, l'occident, / nos sens gardent encore une heure brève / de veille : n'allez point leur refuser / l'expériment de ce monde sans peuples / que l'on découvre en suivant le soleil. / Considérez la race dont vous êtes, / créés non pas pour vivre comme brutes / mais pour suivre vertu et connaissance<sup>97</sup>" ; c'est à l'entreprise ultime qu'Ulysse convie ses compagnons, à l'avancée radicale qui perce la limite, et dans l'attente du dernier péril, "heure brève" qu'il faut vivre quand même elle serait vouée à l'échec. Comme Ulysse, le narrateur de *Phantasia* poursuit sa route parmi les signes du grand désastre, "la répétition de l'apocalypse future", habité par la nécessité de la traversée.

Cependant, la traversée de l'espace du malheur se fait sous le signe du déchiffrement : c'est à partir de la lecture de la modernité que s'est opérée l'installation de la scène d'apocalypse comme aboutissement inévitable de la clôture ; et cette lecture dénonce l'instance de la dévastation tout en apposant les signes de l'être confiant en son dépassement du malheur par son recours au travail de l'imagination qui accompagne l'expérience du corps dans les ténèbres. La conjonction des deux scènes du réel et du rêve assure ainsi la survie en garantissant la possibilité du retrait, de la réserve de soi. Entre la participation à l'espace de la marche et la préservation de l'individualité progresse le personnage en faisant se succéder les

---

<sup>97</sup>. *La Divine Comédie*, dans *OEuvres complètes*, trad. d'A. Pézard, éd. de la Pléiade, Gallimard, 1965, pp. 1050-1051. Dans son essai *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore* (éd. du Seuil, 1982, pp. 135-138), Jacqueline Risset note la correspondance de mouvement entre Ulysse et Dante lui-même ; elle explique l'échec du premier et le succès du second par la présence, chez ce dernier, de la dimension verticale. Il convient donc d'installer le mouvement du narrateur de *Phantasia* dans le sillage de celui de Dante, non d'Ulysse dont le parcours suit "une ligne strictement horizontale".

expériences qui l'ouvrent à l'altérité. La visite du damné dans l'obscurité étouffante de l'espace infernal n'est qu'un passage, moment du parcours vite dépassé vers d'autres expériences, vers la rencontre d'une autre altérité, celle de la femme qui élève à une dignité céleste. Mais cette capacité de sauvegarde de soi, de traversée qui jamais n'emporte l'être qui s'y lance, est rendue possible par cette position du sujet dans un lieu paradoxal, in-défini, à la fois dans et en dehors de l'espace inquiétant, en même temps dans le monde et "sur un nuage". Tentons d'abord de cerner cette situation du personnage, avant d'approcher ses autres expériences de l'altérité et de voir comment celles-ci le mènent à son affranchissement de toute entrave.

### **B. 1. Entre-deux :**

L'entreprise du narrateur consistant à installer le spectacle de la dévastation au milieu de l'espace de l'extrême modernité technologique répond à ce refus, souvent réitéré (pp. 57, 117, 195), de l'unique, de l'univoque. La technique, en investissant l'espace du monde, en pénétrant dans l'intimité de l'homme, sans être accompagnée de signes concurrents, sans être veillée par une métaphysique capable de lui interdire d'atteindre l'intégrité de l'homme, menace l'existence même ; pour être agréée, elle doit donc contribuer à la vie de l'homme dans le sens de son libre élan : "Je remonte la colline en voiture. Je bénis la mécanique qui permet à l'homme de courir dans l'espace comme s'il volait" (pp. 212-213).

Aussi, la position du sujet est-elle toujours éclairée par cette exigence personnelle de ne pas "résider dans la maison du dogme", de ne pas être "le prêtre de la cause commune" (p. 195). Il poursuit son chemin dans la solitude, ne paraissant pas impliqué dans les malheurs qui agitent son époque ; il traverse l'espace avec la légèreté que lui procure le pouvoir de l'imagination ; il annule la fixation dans la scène unique de la modernité par l'affirmation de la scène de l'être multiple ; il dit sa béance dans la préférence de la croisée des espaces, dans l'entre-deux qui lui assure la position privilégiée permettant le déchiffrement, l'interprétation, le regard surplombant. Aussi la pensée de la mort s'affirme-t-elle ici comme élan vers la plus extrême des frontières, celle qui sépare la vie de la mort ; les fixités funéraires sont elles aussi transgressées lors de ces visites de cimetières multiples qui apparaissent comme occasions de témoignages dans la traversée des temps : cimetières parisiens, marocain ou tunisien deviennent

l'espace d'une rencontre avec soi, quête de traces qui portent l'être au-delà de la disparition, dans la réalisation de cet appel prophétique qui invite à *mourir avant de mourir* : "La pensée de la mort ne me quitte pas. Elle est dans mon coeur. [...] Elle est neutre. Elle n'aide, ni n'entrave. Elle ne m'empêche pas de vivre, et de trancher dans le vif, ou d'être à la hauteur de la cruauté bien que je sois suspendu à l'ironie" (p. 142). L'apprentissage de la mort aide à vivre dans cette imminence du désastre.

"En mes allers et retours, entre les deux rives de la mer intermédiaire, je comprends mieux les mondes" (p. 30) : c'est dans le mouvement, dans le va et vient, entre-deux, dans l'intermédiaire, que le narrateur dit la pertinence de sa pensée ; dans l'aller et le retour, mais aussi dans les airs, en position élevée, dans le voyage aérien qui le porte de Tunis à Paris, et à rebours. Et ce voyage aérien se trouve lui-même multiplié par le pouvoir du rêve ("Ma face est enfouie dans les draps du rêve", p. 30) qui rappelle celui du Prophète "qui est monté dans les cieux". Il est intéressant de remarquer, dans *Phantasia*, le rapport étroit qui relie le rêve et la verticalité qui dit le voyage, la traversée des cieux, dans l'échappée de l'être vers la scène qui double le monde et rompt la grisaille dans laquelle se déroule la marche ; le voyage avec les djinns, qui ouvre le quatrième chapitre, amoindrit l'obsession qui triture sur le territoire de l'exil et procure l'élan imaginaire qui permet de retrouver la scène de l'enfance par retour révé à la ville natale.

L'itinéraire horizontal de la marche dans la ville moderne est donc souvent interrompu par l'élan vertical qui rompt la menace ambiante. La position du narrateur se révèle ainsi en marge de l'espace de sa présence, espace toujours traversé et jamais habité ; car l'être habite *sa* demeure, celle où se découvre sa fêlure, qui motive sa quête de lui-même. L'espace réel du monde où le personnage se trouve est amené à sa propre destruction pour que s'illumine l'espace du sujet irréductible, insaisissable en ses métamorphoses, en sa réserve dans laquelle il s'échappe et installe sa survie. La position de l'être est donc en retrait, entre "je" et "tu", entre présence et absence, entre vie et mort, entre ordre qui tonne et chaos qui emporte dans le vertige, entre halètement qui engourdit les pas et l'esprit et le souffle qui se déploie. Et l'écriture adopte alors cette posture du sujet : elle se déploie rythmée par les pas qui s'entendent et les pas qui se perdent, pas qui tissent le fil du texte, disant le flux qui dérive et le fragment qui s'impose, silence et pause où l'être réside, intervalle de la survie dans le chaos du monde traversé. Et nous sommes conviés en notre lecture de suivre les pas de celui

qui marche, et écrit. Nous sommes invités à connaître le vertige qui élève à la gloire de l'imagination, lumière qui irradie, à emprunter la voie de *Phantasia* ; connaître : naître autres dans le tracé du texte qui dit l'accès d'un être à sa souveraineté irréductible, voix à lire, voix à dire, dans l'instauration de sa propre genèse.

## B. 2. L'Aya créatrice :

Et la traversée du personnage continue au-delà de la dévastation, dans l'espace délabré par l'effet du désastre. Dans les ruines ainsi amoncelées, la quête des traces constitue l'exigence de la marche qui se détourne de la perception des signes modernes vers la rencontre des inscriptions qui résistent à l'effacement, à la disparition. Il s'agit à présent de manifester la trace qui porte l'élan de l'être en sa qualité de revenant, après la traversée de la dévastation. Celle-ci a manifesté un vide dans lequel le narrateur va installer la poursuite de son itinéraire. Sa souveraineté retrouvée dans la destruction imposée à l'espace moderne, dans la visitation de la scène de l'autre en enfer, il continue son chemin par accès à l'autre altérité, celle qui lui restituera sa "part céleste", la féminine présence dans la rencontre de laquelle se réalise l'acte créateur de soi, en sa manière de combler la fêlure du sujet.

Il serait peut-être utile de rappeler la première apparition de l'autre féminin dans *Phantasia*. Dans la lecture du premier chapitre du roman, nous avons montré comment la sortie du personnage dans le monde s'est faite à la suite de la "naissance" de son corps au contact avec celui de la femme, et que ce dernier lui-même semble sorti de ce désir intense provoqué par le flux d'images et de langage qui saisit le personnage. Cette rencontre a engendré précisément le **corps subtil**, corps béant capable de visiter toutes les scènes, corps dont le lieu est l'entre-deux, l'intermédiaire où il échappe à la mort. Cependant, là n'est pas la première rencontre avec la femme ; celle-ci figure au chapitre neuf du roman et se déroule au coeur de l'espace moderne ; il s'agit d'une rencontre faite par le double du personnage qui, "n'obéissant plus, prend la liberté de descendre aux tuileries" (p. 194) : n'est-ce pas là l'inscription de l'altérité féminine dans la fêlure du sujet, dans sa propre altérité ? Et c'est dans la sortie de la profondeur du métro, dans le retour à la lumière que l'échange s'installe et qu'Aya apporte la révélation : "De marches grises en rampes vertes, elle s'adresse à lui quand ils ont atteint la clarté du jour, soleil plénier qui nettoie les bruits de la ville" (p. 194).

Femme réelle, Aya révèle d'emblée son origine islamique, à laquelle le personnage se dit indifférent ; peut-on accorder crédit à son propos ? Ne faut-il pas y reconnaître la ruse qui consiste à évacuer, en apparence, la généalogie islamique de l'espace qui la conteste ? Certes ; mais le dialogue avec Aya prend alors toute son importance par rapport à la thèse que développe le débat sur l'identité à travers le texte. Ainsi, convient-il de noter ici cette prise de parole féminine de l'intérieur de l'origine islamique : Aya est la seule à prendre la parole avec le personnage ; parole, toutefois, ambivalente car la frontière entre les deux protagonistes reste brouillée, indécise dans l'indifférenciation qu'instaure le dialogue archaïque auquel ils se livrent ; voilà encore ce qui autorise la méfiance à l'égard de l'indifférence du personnage face à l'affirmation de l'origine islamique d'Aya : ce dialogue ne donne-t-il pas l'occasion d'un débat sur la position de l'être par rapport à la reconnaissance et le déni de l'autre ? L'on assiste, à travers cette rencontre, à la répétition de l'exigence de l'affranchissement de l'être de toute cause collective (p. 195), et surtout au déplacement du débat à la scène du même -islamique-, dans le traitement de la question féminine. "tu lui dis : Vous qui semblez avoir rattrapé l'avance des femmes blanches, comment persistez-vous à vous identifier à un islam qui a la réputation d'opprimer davantage l'être au féminin ?" (p. 196). Aya raconte alors son itinéraire personnel dont les étapes rappellent celles que proposent Meddeb dans sa proposition de sortir l'islam de sa clôture actuelle : séparation avec l'origine et son oubli, participation à la modernité là où elle se décide, exil continu qui ouvre à la trace de l'origine, indélébile marque qui éclaire le foyer de l'être.

La parole d'Aya trace donc son parcours ponctué par l'épreuve de la guerre, l'ignorance de son origine, la séparation avec l'enfance, l'exil dans la modernité européenne, parcours qui aboutit à sa consécration dans la révélation de sa conformité avec son origine islamique : "Je suis née de parents qui ont fui l'Algérie en guerre [...]. 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. [...] Sur les terres du nord, à mon soulagement, je me suis séparée de mon premier âge. L'oubli répare. J'ai participé à l'aventure des femmes qui n'attendent plus le héros, qui ne dépendent plus du patriarche, qui ne sont plus les gardiennes du foyer ou de la patrie. Irréductible à moi-même, dans la tâche infinie de ma solitude, au fil des ans, s'est révélée à moi la vérité de

ma généalogie. Elle m'a consacrée dans l'orphelinat et l'étrangeté. N'étant plus Pénélope, et au contraire de Sara, j'ai approfondi mon exil dans le don de moi-même. J'ai erré, voyagé. [...] J'ai appris qu'ainsi j'étais en conformité avec la tradition que me rappela le mendiant d'Hérat en mes pérégrinations afghanes : *L'islam a commencé étranger, il finira comme il a commencé. Bénis soient les étrangers*" (pp. 196-197). Entre Aya et le narrateur se manifeste une communauté d'itinéraire qui souligne l'affranchissement du sujet des entraves de l'identité figée et l'accès à un islam comme trace qui éclaire les profondeurs de l'être. L'islam auquel adhère Aya n'est pas au départ de son parcours, mais il en est l'aboutissement ; n'est-ce pas alors Aya qui motive l'élan du narrateur qui se trouve éclairé par ce propos qu'elle rapporte, dit prophétique qui porte le sens de la traversée générale de *Phantasia* : "*Sois exilé parmi les exilés*" (pp. 52,55,71) ? Encore faut-il noter aussi qu'Aya est la seule à avoir conquis la gloire à son nom propre, grâce à la révélation du mendiant d'Hérat, nom propre qui ne se rattache pas à un site unique de l'identité mais l'installe dans l'entre-deux des langues et des origines : "elle te dit : Je m'appelle Aya. Je fus confirmée en mon nom par le mendiant d'Hérat, qui est le pôle de son temps. [...] 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" (p. 198).

La figure féminine d'Aya condense les principes qui commandent l'itinéraire individuel du personnage. La transgression des frontières qu'impose la traversée des espaces est inscrite dans la béance de son nom. Et c'est la béance que sa présence sur l'itinéraire du personnage va installer. En effet, Aya est surtout la compagne irremplaçable dans l'exil ; à la révélation d'elle même, s'ajoute la révélation qu'elle procure au personnage de lui-même. "Par le corps de l'autre, je reconnais ma vérité qui se renouvelle à chaque soupir" (p. 18) ; Dès les premières pages du roman, la présence féminine se manifeste comme le vecteur qui oriente la quête du personnage de son accomplissement. Et à chaque rencontre, c'est un élan vertical qui se révèle pour illuminer l'itinéraire de l'être. Ces rencontres installent le paradoxe de l'être dans la mêlée des souffles, des voix, des sexes, des corps, et des mondes. Mais, comme l'a bien remarqué Anne Roche<sup>98</sup>, plutôt que des rencontres avec l'autre, il s'agit de rencontres avec

<sup>98</sup>. A. Roche, "espace imaginaire et utopie dans *Phantasia* d'A. Meddeb", dans *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*, Faculté des lettres I, Casablanca, 1987, p. 100 : "Certes, la jouissance est un moment de solitude plus que de communion [...], mais le narrateur, qui se heurte à cette évidence de solitude, n'en prend pas son parti, au contraire".

soi-même, qui creusent la solitude de l'être dans la tension qui le saisit et le transporte.

Si la marche dans l'espace du dehors et la rencontre de l'autre, rivé dans l'étrangeté malade de la modernité, débouche sur la nécessité d'entrer en soi et la préservation de la souveraineté du sujet comme individu, la rencontre avec la femme l'ouvre à ce qui, dans son intériorité même, le met en relation avec l'absolu qui radicalise la séparation avec le monde. Ainsi, la proximité d'Aya laisse l'extérieur défiler dans "une irréalité flottante" (p. 188) ; et les amants apparaissent "retranchés hors la ville qui bourdonne" (p. 190), demeurant "dans la hauteur et la distance", "aériens", "rien ne les atteint" (p. 185). Ces rencontres transgressent la clôture et la saturation qui sévissent dans l'espace de la marche, en ouvrant à la béance dans le noyau de l'être divisé : "Comme un maillon rebelle par où commence la déchirure, nous nous célébrons autres dans le concert de la ville" (p. 50). La scène du monde s'éclipse alors dans l'investissement de la scène de l'être où le personnage s'abandonne à la découverte du corps et de la jouissance qu'il procure.

Les rencontres avec Aya disent donc le retour du corps qui devient lieu de déambulation, de découverte du personnage de ce qui le fonde. Comme dans le premier chapitre, le corps de la femme permet la recherche destinée à saisir le secret du corps qui se révèle temple illuminé qui annule l'obscurité environnante. Et chaque rencontre est une noce répétée, une remise en perspective de la tension désirante qui nourrit le personnage. A chaque fois, les sens sont réinvestis dans l'exploration du corps de l'autre ; aucun sens ne l'emporte sur les autres, tous portés vers le même élan de l'union totale : le toucher (p. 174 : "Chaque région de son corps réclame une touche particulière"), l'odorat (p. 175 : "Comme elle ramène son bras en arrière, tu humes à découvert l'odeur vineuse de son aisselle"), l'ouïe (p. 176 : "Maintenant que tu agis en elle, un autre rythme vous oriente, comme quand entre en jeu la tabla, percussions d'abord molles et distendues, qui, peu à peu, confirment, en avançant les cordes de l'arrière-plan, les pincements affermis de la cithare"), le goût (p. 179 : "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") et le regard qui devient aiguisé par sa saisie de la beauté. Encore faut-il souligner que les sens du personnage opèrent

conjugués dans un même mouvement qui unit au corps en présence, lequel accède à une gloire certaine, devenue l'objet d'une contemplation : "Dans la fraîcheur et l'obscurité, je la déshabille et j'en contemple le torse, note basse, madone qui m'offre la vision" (p. 50) ; "Avant que de ton vit dressé tu lui caresses la vulve, lèvres roses affranchies de leurs broussailles dessinées comme quiète palme, tu la contemples et admires sa nudité que tu redécouvres à chaque séjour" (p. 173).

C'est dans la condensation de l'énergie corporelle que se réalisent les rencontres amoureuses entre le personnage et Aya et leur union extrême. Celle-ci engage l'être et le transporte loin du chaos de l'espace moderne. Non seulement Aya retranche le personnage de la ville, mais aussi elle le réinstalle dans sa scène première, celle de son enfance qui remonte par flashes, images qui remontent à la surface de la mémoire par l'intensité du désir : les caresses sur le corps aimé sont des "versets", "révélation de prophète" tracée selon les règles du "canon calligraphique", et "des motifs qui s'inspirent des kilims bédouins de l'Africa" (p. 174) ; les mouvements amoureux s'assimilent au "balancement modéré dont s'accompagnent les lecteurs du Livre" (p. 176) ; de l'effervescence qui saisit le corps tendu de désir, "transparaît, limpide, le jardin de ton enfance" et le contact avec les seins féminins rappelle le souvenir des "grenades hâlées que tu y cueillais, fin septembre" (p. 178). L'acuité du désir transporte ainsi le personnage au-delà de l'espace / temps du présent, abolition des frontières qui l'installe dans la béance cosmique : "Tu es replongé en un été révolu, océanique et africain, où communiant avec le cosmos, tu avais disparu à toi-même, et t'étais reconnu en un atome dansant au coeur immaculé de la nature" (p. 179).

La condensation qui accompagne la rencontre d'Aya ravive le désir et mène donc le personnage à son affranchissement des limites qui entravent son élan personnel. Mieux : elle l'approche de la frontière la plus extrême, celle qui sépare la vie de la mort. L'union amoureuse touche à la racine même de la vie ; elle engage le souffle où se concentre l'énergie du corps. Déjà dès le premier chapitre de *Phantasia*, nous avons vu que la rencontre amoureuse aboutit à une union de souffles ; l'élan va jusqu'à fonder l'inspiration conjugulée à la respiration féminine dans la demeure du désir : "La femme respire et je bois en son souffle tant que persiste le désir" (p. 21). Et chaque rencontre avec l'aimée devient une union de souffles qui dit le tension saisissant le corps jusque dans son noyau vital : "Nos souffles

mêlés, nous suffoquons sous l'arche du pont que l'humidité entame" (p. 49) ; "En vos corps multipliés, vous respirez par la grâce d'une source longue à se tarir" (p. 173) ; "Vos souffles se relaient. Elle aspire ton vaste soupir" (p. 175). L'union totale se révèle ainsi dans cette tension désirante qui porte le corps dans son élan vers la fondation de l'être. La conjonction des souffles du personnage et de l'aimée annule la frontière qui sépare leurs deux corps. Aussi, plus qu'une femme réelle, Aya se révèle l'intermédiaire qui conduit le sujet à son accomplissement. Au bout de l'union, elle "se révolte, agonise, meurt, chute dans le vide", après avoir mené le personnage jusqu'à "la vision dernière" (p. 180).

Mais qui est Aya ? Quelle est cette figure qui accompagne le narrateur traversant les profondeurs obscures des ténèbres, qui l'élève à l'intense lumière qui irradie, qui l'installe dans la béance du noyau invisible de son propre être ? Telles questions servent certes à cerner la peur que provoque cette présence radicale. Car, "dans votre tête siègera la frayeur quand vous approcherez de son nom" (p. 201). Il faut saisir la vérité d'Aya, qui se dévoile dans ce nom où se cristallisent ses multiples formes ; vérité d'Aya qui est la vérité de l'être dont l'approche le rend perplexe, transi dans la vision impossible. Aussi, cette perplexité se trouve-t-elle liée à cet entre-deux que nous avons relevé, et qui se manifeste lorsque les deux personnages, pressés par "l'appel de la mer" (p. 189), vont à l'extrémité de l'île de la Cité, entre les deux rives parisiennes, là où les vagues murmurent et font dériver dans le vertige : "Les amarres sont rompues. [...] La réalité se retire. Tu t'approches de l'absence. Le monde est un rêve. Tu t'occultes à toi-même. Tu ne reconnais plus ta compagne. Tu mutes, elle se métamorphose. Qui, de vous deux, est Protée ? Tiens-tu dans tes bras une chimère, ou un être de chair ? Qui est Aya ?" (pp. 191-192). Ainsi s'affirme la quête de soi comme question, celle de l'identité, qui installe la figure de Protée riche en métamorphoses, en transfigurations qui sont autant celles d'Aya que du personnage tentant de saisir l'insaisissable en lui-même.

Aya est la femme réelle rencontrée sur le territoire de l'exil. Sa présence fait succéder l'expérience de l'altérité féminine à celle du damné en enfer. Aussi, le personnage dit-il sa qualité d'élu, d'initié capable de traverser l'épreuve de l'autre, nécessaire à la poursuite de sa marche vers son accomplissement. Le corps passe de l'expérience du halètement dans l'obscurité de l'espace extérieur à celle de la jouissance que procure l'union avec la femme ; le retour à soi se réalise dans le déploiement du désir

motivé par la présence féminine ; la lumière de l'être irradie et élève à la dignité de l'absolu. La femme permet de détourner l'itinéraire horizontal de la marche par l'établissement de la voie verticale dans laquelle s'accomplit le sens profond de l'exil, condition essentielle de l'être. Et c'est là qu'Aya se métamorphose en ange qui apporte la révélation, intermédiaire entre soi et l'absolu, qui dicte le message et impose le voyage vers le retour au Grand Autre. Une autre métamorphose ici fait d'Aya la monture qui conduit lors du voyage radical, jusqu'à l'extrême limite, dans la vision dernière qui met en présence de l'absolu. Certes, c'est l'écriture qui déploie ces multiples métamorphoses d'Aya ; mais c'est cette qualité épiphanique de la figure féminine qui commande le mouvement de l'écriture. Car Aya est aussi l'image qui dérive dans le flux de langage habitant le narrateur, image inconnue qui réside dans le tréfonds de l'être, et dont la quête se fait par la descente dans ce noyau in-fini d'où partent les fils du texte. Aya est donc le "féminin créateur", fondateur de l'écriture ; et celle-ci se déploie comme traversée des possibilités de l'être auxquelles ouvre l'image féminine. Ainsi faut-il comprendre la présence surprenante de quelques références à d'autres textes qui ont tenté de pénétrer l'inconnu de l'être, de saisir sa vérité fuyante ; telle cette référence à Georges Bataille qui, de par son apparition discrète et déconcertante, éclaire le rapport reliant la femme, le coït, le mouvement cosmique, le déploiement des pensées comme éruption installant la scène de l'écriture : "Je contemple l'image d'Aya, nue et une, entre sa vulve de feu et son anus solaire" (p. 45).

Dans *L'Anus solaire*, Bataille ramène la totalité des mouvements à deux principaux : le rotatif et le sexuel qui gèrent toute existence humaine, animale, ou végétale ; il porte l'idée du mouvement cosmique commandé par le principe de l'amour à ses limites violentes par recours à l'image du Jésusve, volcan Vésuve et "je" devenus un dans l'ébranlement provoqué par l'éveil à la révélation du désir violent qui habite le corps : "C'est ainsi que l'amour s'écrie dans ma propre gorge : je suis le *Jésuve*, immonde parodie du soleil torride et aveuglant<sup>104</sup>". "Le Jésusve est ainsi l'image du mouvement érotique donnant par effraction aux idées contenues dans l'esprit la force d'une éruption scandaleuse<sup>105</sup>". C'est bien la même chose que dit *Phantasia* en installant son ouverture dans l'éruption volcanique du langage charriant le flux rapide des images insaisissables qui immobilisent le corps. L'écriture n'est donc que l'investissement de soi à la quête de ce qui habite son corps,

---

<sup>104</sup>. G. Bataille, "L'Anus solaire", dans *Œuvres complètes*, 1, Gallimard, 1970, p. 86.

<sup>105</sup>. Œuv. cit., p. 85.

tentative infinie de saisir ce qui est fuyant dans l'existence, de fixer l'ordre dans l'imprévisible du chaos, pour accéder à l'éternelle *aya*. *Aya* : qu'est-elle sinon ce qui donne accès au signe qui assure la révélation du sens ? Entre la multitude de signifiés et l'effort nécessaire d'interprétation, entre le flux qui emporte et le fragment qui apaise, entre le désordre du chaos et l'ordre de l'être, se déroule le texte comme célébration de l'imagination qui ouvre à la béance de l'*aya*, manière de donner à voir le miracle par lequel l'être est fait. *Aya* : "fils croisés" qui tissent ce "fil de l'indicible" sur lequel s'équilibre la parole comme instance de survie entre la béance de la division essentielle de l'être et la béance de l'union totale, éphémère vision qui mène au *fanâ*, au néant. En définitive, c'est du retour du même différent qu'il s'agit, mouvement infini des multiples et différentes figures qui, en leurs retours incessants, en leurs manifestations protéiformes, se ramènent toutes à l'être disant son exigence d'échapper à ce qui incarne les capacités de son esprit, et son pouvoir totalisant qui le rend capable de toutes les formes :

*"Mon coeur devient capable de toute image :  
Il est prairie pour les gazelles, couvent pour les moines,  
Temple pour les idoles, Mecque pour les pèlerins,  
Tablettes de la Torah et livre du Coran.  
Je suis la religion de l'amour , partout où se dirigent ses montures,  
L'amour est ma religion et ma foi<sup>106</sup>".*

---

<sup>106</sup>. Ibn Arabi, *Le Chant de l'ardent désir*, p.43 de l'édition arabe ; p. 39 de la traduction de Sami-Ali.

*TROISIEME PARTIE :*  
*ESTHETIQUE ET ECRITURES*

"Tout ce qui est caché, tout ce qui se voit, je l'ai appris ;  
car c'est l'ouvrière de toutes choses qui m'a instruit, la sagesse !  
En elle, en effet, est un esprit intelligent, saint,  
unique, multiple, subtil"

*Le Livre de la Sagesse, 7, 21-22.*

## INTRODUCTION

En étudiant l'écriture-déambulation dans le roman de Meddeb, nous avons relevé cet aspect essentiel qui consiste en une activité simultanée de lecture et d'écriture opérant le long de l'itinéraire de la marche dans l'espace moderne : lecture de l'espace en vue de saisir ses signes rencontrés, et écriture qui dit l'investissement du sujet traversant l'espace en présence. L'espace du roman se révèle ainsi être celui de la confrontation entre deux inscriptions concurrentes, celles du dehors et du dedans ; et c'est la succession de confrontations qui motive l'élan qui porte l'être dans son avancée, confrontations qui tracent de multiples cercles dans lesquels l'être se meut, créant le mouvement permettant le passage, la libération, gage de sa survie. Car, entre la multitude d'images et de visions qui habitent l'être et qui l'appellent à y trancher, par nécessité d'apaiser le flux, et les contraintes du dehors plein d'entraves qui voilent l'horizon de l'être, la marche apporte l'échappée, nourrit la quête de ce qui contente, ramène sur le chemin de soi après la visite des scènes extrêmes. La marche dans la ville met en présence de la clôture qui la cerne, modernité inquiétante où sévit l'idéologie qui incarne l'homme et l'enchaîne, relégué à la condition d'homme de la caverne, ombre obscure ; entre la dictature de l'unique qui appose la séparation, installant des frontières qui fixent les particularismes portés par les dogmes se voulant uniques, et l'exigence du sujet s'inscrivant dans la béance et l'accueil de l'autre et de l'inconnu, le divorce est inévitable. Comment sortir de la clôture idéologique ? Par quel moyen s'émanciper des entraves identitaires, des cercles des particularismes ? L'annulation des méfaits de l'idéologie qui menace de dilapider les capacités de l'être s'affirme nécessaire pour la poursuite de l'itinéraire dans la voie de l'accomplissement de soi.

Portée par la Technique, la modernité historique est habitée par le délire politique et l'idéologie aveugle. Elle installe la déflagration future en plein présent, par la capacité d'anticipation et d'accélération que procurent les moyens accumulés de la destruction la plus totale. Les dieux sont morts, tandis que la machine règne dans un monde en ténèbres. Les hommes sont saisis de peur dans le chaos inquiétant, et l'esprit est engourdi dans l'absence de lumière qui étouffe les sens. Aussi L'entreprise de *Phantasia* consistant à précipiter le désastre par l'installation dans l'espace de la ville moderne de l'apocalypse est-elle une manière de faire exploser la clôture idéologique, de

la porter à sa limite extrême et de défricher ainsi un espace dans lequel l'être peut se mouvoir affranchi de la contrainte qui incarcère les capacités de l'esprit. Et c'est dans cette mort de l'être idéologique que se trouve l'avènement de l'être esthétique, traversant les sites illuminés, visitant les demeures de la beauté, s'élevant à la gloire du signe en toute chose manifesté. Dans ce sens, le roman de Meddeb est, comme l'affirme l'auteur, "une oeuvre de passage [...], brûlée par l'urgence de la modernité, par la sortie de l'être idéologique pour advenir à l'être esthétique<sup>80</sup>". La déambulation dans les espaces de la laideur se transforme alors en visitations des espaces du bonheur éternel, de l'art qui accueille la trace créatrice qui résiste à l'effacement, en sa manière d'être au-delà du temps, enfouie dans le foyer de l'être, feu fertile qui éclaire la voie dans le déploiement du mouvement créateur.

C'est donc une autre déambulation que nous entreprenons en cette présente étape du voyage dans *Phantasia* ; une déambulation à travers les arts où se manifeste l'esprit affranchi par son exigence de libération, dans son élan incessant vers la captation de toute manifestation de la beauté, traçant le chemin qui élève l'être de son humaine condition jusqu'à la demeure éternelle. Toutes les questions de l'image, de la représentation, de la forme, de la trace, du signe... sont alors à tisser dans un même mouvement d'interprétation qui (se) détourne des entraves idéologiques ; nous nous installons donc à présent dans les entrelacs des images et de leurs virages, dans la visitation des scènes qui contentent la soif esthétique, dans l'approche de ce qui se meut, couleurs et lettres, de ce qui se réserve, formes et sens, dans l'accueil de ce qu'offre *Phantasia* à l'oeil du corps comme à celui du coeur.

C'est toujours le même mouvement qui nous invite à cette approche de sa dimension esthétique, mouvement qui se déploie dans la convocation des discours sur l'art aux côtés d'autres discours déjà relevés sur l'histoire et l'idéologie, la marche et le souffle, la configuration de l'espace traversé et l'état changeant du narrateur-marcheur... C'est toujours le même élan de l'écriture qui fait se succéder les fragments en un flux incessant, et se rencontrer les références multiples et hétérogènes dans le même espace textuel dans lequel l'être s'installe maître de sa déambulation libre et indéfinie. Aussi, est-il légitime de s'interroger sur la manière d'appréhender

---

<sup>80</sup>. A. Meddeb, entretien paru dans *La Presse* du 20 . 11 . 1986, Tunis. Dans un autre entretien, Meddeb dit : "Dans *Phantasia*, je voulais régler définitivement certaines questions qui sont essentielles pour notre situation historique, mais qui sont probablement à formuler au seuil de la demeure littéraire, à la frontière du domaine poétique. C'est donc pour moi une oeuvre de liquidation et de passage, pour enfin advenir à l'espace littéraire sans l'entrave idéologique" (*Le Maghreb* , Tunis, 10 . 02 . 1989) .

cet autre aspect du roman : comment l'isoler du reste du texte ? Comment en reconnaître les composantes parmi le flux fuyant de l'écriture se refusant à toute saisie limitative ? Comment organiser les très nombreuses et très diverses références qui tapissent le texte en en multipliant le fonds culturel qui réfère aussi bien à l'ensemble des domaines de l'art qu'aux différents espaces civilisationnels ?

Certes, la tentation est là, qui séduit par la facilité qu'elle promet, motivée par le grand nombre de références, de les relever et de les classer selon leurs "appartenances" ; mais à quoi ce travail aboutirait-il ? Il ne permettrait certainement pas de relever les références discrètes, implicites, nombreuses elles aussi ; et, surtout, il empêcherait de les **lire**, d'apprécier leur mise en perspective dans l'écriture du texte ; et ce travail serait, de plus, contraire au projet du roman de subvertir les appartenances uniques et particulières et d'être le lieu d'un passage transgressant les frontières. Il convient donc de rester à l'écoute du texte, lequel appelle à une approche particulière de toute cette dimension, plus fidèle à son mouvement et plus apte à rendre compte de la succession des fragments et de leur façon de relever de l'essai ou de la fiction romanesque. Car les références artistiques apparaissent toujours ou bien comme discours sur les fondements de l'art, ou bien comme figures soutenant l'examen de la demeure esthétique, ou bien encore elles sont écrites en leur valeur fictionnelle et acquièrent alors une fonction en rapport avec certains épisodes du texte. Ainsi, comme tous les éléments du *Phantasia*, la dimension esthétique suit le même mouvement de retour différent, et s'inscrit dans l'itinéraire individuel du sujet en quête de son accomplissement à travers des chemins multiples.

Notre étude va donc porter sur la notion de représentation dans son rapport avec le signe et ses différentes théorisations selon les trois monothéismes. Une relecture de la loi de l'interdit de la représentation, formulée dans la *Bible*, permettra de dénoncer quelques thèses pressées et de montrer le caractère équivoque de cette loi et son inscription dans les diverses pratiques de la représentation à travers les siècles et les croyances. Ceci conduira à considérer le statut de l'image, dans la même perspective, ainsi que ses multiples formes. Est-il besoin de dire ici l'importance de l'approche de l'image dans l'écriture du roman qui s'affirme elle-même fondée sur un flux d'images insistantes et imprévisibles, qui saisissent le corps du narrateur en même temps que l'écriture ? Entre l'image et le sujet qui la reçoit se révèle donc, dès l'entrée du roman, une relation étroite qui s'inscrit fondatrice de l'écriture et qu'il nous faudra approfondir à la lumière du mouvement de retour incessant des images le long de l'itinéraire de la quête. C'est ainsi que nous arriverons à définir l'être esthétique qui survit au-

delà de la mort de l'idéologie, être en sa béance essentielle, paradoxal en sa quête infinie, pris dans le flux continu de la création perpétuelle.

Il s'agira de manifester cet élan qui porte l'être jusqu'à l'approche de l'invisible qui l'habite -noyau intérieur in-connu- ou qui se révèle dans l'envol à l'instant de l'extrême vision. Au lieu de l'espace visible des apparences trompeuses et inquiétantes, celles qui disent la présence dans le réel de la ville moderne, c'est donc l'invisible qui s'affirme en sa qualité de Vrai, qui réside dans l'intériorité du sujet et qui le rend absent au monde, présent dans la dignité de l'imagination, capable de traverser les mondes. L'apport de l'art est ici à reconnaître en sa manière de conduire sur le chemin de ces expériences glorieuses. Il est aussi dans la façon dont il donne les moyens de les **traduire**, de les **représenter**. L'activité de traduction qui sous-tend l'ensemble des pratiques artistiques est à l'oeuvre dans l'écriture même de *Phantasia*, et fait elle aussi retour en des occurrences et formes multiples : dans la mention de différentes langues, dans la traduction qu'entreprend l'auteur des poèmes d'Abu Nuwas, dans l'approche de la peinture, de la musique, de la sculpture... La question de la représentation se résout ainsi dans celle de la traduction, laquelle dit le processus de l'écriture comparable à ceux des autres activités esthétiques : l'écriture des arts installe en définitive la mêlée des cultes, multiplication d'expériences qui en convoquent d'autres réunis en un corpus ouvert dans la célébration de l'imagination, réserve de sens inépuisable en son accueil de l'éternel et de l'universel, en dehors de toute idéologie paralysante ; car, "ce n'est que par l'accumulation des oeuvres que l'on peut participer d'une manière originale et spécifique à la culture universelle<sup>81</sup>".

On aura compris que notre approche du fonds esthétique dans *Phantasia* s'appliquera à montrer comment le roman inscrit dans son propre mouvement une interrogation sur le fondement de l'activité artistique. Le traitement de l'image se réalise de multiples et différentes manières, selon le degré de perception de l'artiste, sa capacité de traduction, le support dont il dispose... et ce sont bien les formes de l'image -qu'elles relèvent de sa révélation ou de sa fixation- qui sont écrites dans le roman meddebien en tant matière à penser et à dire. Elles commandent ainsi les deux modalités principales de l'écriture qui l'apparentent tantôt à l'essai, tantôt à la fiction romanesque. Entre l'interrogation de la spécificité de l'entreprise artistique et l'intégration d'expériences esthétiques dans le mouvement du texte, se déroule l'écriture en flux continu et, en même temps, en fragments qui disent

---

<sup>81</sup>. A. Meddeb, entretien paru dans *Le Maghreb*, Tunis, 06 . 06 . 1981.

les successives transfigurations du sujet dans la voie de son accomplissement. Aussi nous paraît-il important d'analyser cette dimension essentielle de l'écriture dans son rapport avec l'être écrivain, dans son apport à l'itinéraire du sujet. Car le parcours de l'être est ponctué de moments de haltes que l'on pourrait qualifier d'esthétiques : visites de musées et de monuments, descriptions d'oeuvres artistiques, réminiscences pittoresques et musicales... Haltes qui apaisent lors de la traversée de l'espace de maintenant ; haltes qui contentent la soif esthétique ; haltes qui ouvrent au vide, ce non-lieu de la béance dans lequel l'être jubile, affranchi de toute entrave, en son éveil à la vérité de la création perpétuelle.

## I. LA REPRESENTATION :

"Tout art digne de ce nom est religieux. Soit une création faite de lignes, de couleurs : si cette création n'est pas religieuse, elle n'est pas."

H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 267.

Le traitement particulier qu'applique l'écriture à l'égard des images nous invite à débiter cette analyse de la dimension esthétique dans *Phantasia* par une tentative de définition de la représentation. L'on verra ainsi que le mouvement même de l'écriture s'inscrit dans une mise en perspective de cette pratique en sa valeur fondatrice de toute entreprise signifiante ; cela permettra, du même coup, de révéler la spécificité du roman s'affirmant comme activité de représentation, laquelle définit alors l'oeuvre d'imagination.

L'ensemble des définitions du terme, proposées par *Le Petit Robert* nous semble pouvoir être ramenées à la même idée de substitution ; parmi elles, l'on peut retenir celle-ci, qui affirme que la représentation désigne "le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe, etc.". Le sens du terme n'a apparemment pas subi de transformation notable à travers l'histoire, puisque déjà dans le *Dictionnaire universel* de Furetière la représentation est liée à une tentative de combler une absence ; il s'agit du moyen de donner à voir un objet absent par l'intermédiaire d'une "image" capable d'en rendre compte. La représentation est donc ce qui permet de transgresser l'absence, de maintenir la présence de ce qui est désiré disparu ; c'est une présentation seconde, déguisée, mimétique, destinée à faire durer la présence passée, à lutter contre la disparition pour préserver la relation rompue ; c'est en même temps l'opération d'annulation de l'effacement et le moyen qu'elle met en oeuvre pour la réalisation de cet objectif.

Ce détour par le mot nous conduit à un retour au début du roman qui met en écriture la question de la persistance et de l'effacement fondatrice de la représentation. La mise en ordre que tente l'écriture peut-elle coïncider avec le flux fuyant des images qui s'imposent ? Peut-elle rendre compte de leur mouvement permanent, les fixer dans l'espace immuable de l'écriture ? Voilà ce qui semble tarauder le texte dès son ouverture : "L'écart menace. La

représentation s'abîme" ; "l'oubli guette" (p. 13) ; "Entre la transmission et la réception, la représentation ne coïncide pas" (p. 18). Et la réflexion s'élève pour concerner le domaine de l'art, duquel l'écriture s'affirme relever : "Construire n'est-ce pas l'objet de l'art ? Et que faire du témoignage de la déperdition ?" (p. 14). L'écriture de *Phantasia* s'inscrit ainsi comme entreprise de représentation, située entre la volonté de dire et l'impossibilité de dire, fondant son propre mouvement dans ce qui est à l'origine même de tout travail esthétique : donner à voir ce qui échappe, se réserve, se refuse à la manifestation ; et le donner à voir dans sa qualité fuyante, éphémère, en perte à l'instant même où il se révèle. C'est précisément ce sens que retient Meddeb du titre de son oeuvre, emprunté à Kindî, pour qui la **phantasia**, "c'est l'imagination, c'est la représentation, c'est la présence de la chose pendant l'absence de sa matière<sup>82</sup>". Ainsi s'installe la scène de l'imagination comme instance de survie, représentation nécessaire en tant que dire de l'être, manière d'être au monde, de préserver la présence tout en témoignant de sa résistance à la saisie, changeante, fuyante, multiple et équivoque. Dire, dire pour ne pas mourir ; mais comment ? Et que peut cerner le dire parmi ce qui grouille et se retire ? Substituer à l'absence un simulacre de présence, multiplier les simulacres pour échapper à l'immobilité, convoquer le vide où réside l'être fuyant, s'absenter et revenir autre... Telles sont les modalités capables d'assurer la survie dans la permanence du dire. Dès lors, la présence à dire est celle des signes qui peuplent la surface du monde, des traces enfouies dans ce qui change, de l'être à créer par la fondation même de son propre dire et son éveil à la multiplicité des images d'où il dérive et où il dérive.

### A. L'image et l'inter-dit :

Le traitement qu'applique le roman de Meddeb à la question de l'image se réalise à travers une optique comparatiste. Il concerne l'approche religieuse de l'image à travers les trois monothéismes. Il trace ainsi un itinéraire passant de l'interdiction totale de l'image à sa situation au centre d'un débat séculaire et, enfin, à sa formulation paradoxale dans la conjonction du déni et de la célébration. En effet, selon le précepte du décalogue<sup>83</sup>, aucune représentation n'est tolérable. Pour le judaïsme, Dieu est la seule vérité, manifestée à Moïse en ses paroles ; recourir aux images, les

---

<sup>82</sup>. A. Meddeb, dans *L'Opinion*, Rabat, 30 . 01 . 1987.

<sup>83</sup>. *Exode*, XX, 4 et 5 : "Tu ne feras pas d'image taillée, ni aucune représentation". Cité dans *Phantasia*, p. 38.

manifester, leur accorder de l'intérêt revient à se river au mensonge, au leurre de l'éphémère qui détourne de l'Unique. Il convient cependant de considérer cette loi interdisant toute représentation comme la réponse du premier monothéisme au paganisme, lequel voyait en l'image l'idole, la véritable réalité adorée.

Dans la continuité du judaïsme, et en conformité avec la même loi de l'interdit, le premier christianisme adopta la même attitude refusant la représentation. Ceci jusqu'au conflit qui divisa l'empire byzantin entre iconophiles et iconoclastes, conflit qui déboucha sur la victoire des seconds, en 863. Cette séparation avec la loi mosaïque se réalisa grâce à l'intervention d'un argument décisif relevant de la spécificité de la révélation christique : il s'agit du mystère de l'incarnation qui distingue la religion chrétienne des autres monothéismes. Un degré fut ainsi franchi sur la voie de la proximité avec Dieu, par l'intermédiaire du Fils, manifesté sous forme humaine autorisant ainsi à glorifier l'icône à travers quoi il est possible d'adorer Dieu. L'icône s'affirme ici contre l'idole : elle n'est pas vérité ; elle ne se suffit pas à elle-même ; elle sert l'adoration de l'Unique en balisant l'itinéraire de l'élévation spirituelle conduisant jusqu'à Lui. C'est dans le sillage de ce raisonnement que s'est développé l'art chrétien, multipliant les images sur tout support, manière d'indiquer que tout chemin mène à l'Un.

Il convient de souligner ici que ce détour par la question de l'interdit de la représentation ne nous éloigne pas de notre propos ; en cela même que ce rappel figure dans l'écriture du roman (pp. 37 et 38) . Mais, à quoi peut servir sa reproduction dans notre analyse ? Et, d'abord, comment justifier sa présence dans le texte meddebien ? Quel rôle y joue-t-il ? Quel rapport entretient-il avec le reste du texte ? Comment s'écrit-il ? Tant de questions auxquelles il faut répondre à la fois pour la clarification de notre démarche et l'interprétation de *Phantasia*.

L'ordre dans lequel intervient cette parenthèse dans le texte, la situation qu'elle y occupe, nous semblent significatifs de son importance dans l'écriture. Est-il nécessaire de rappeler la manière dont le chapitre premier du roman inscrit l'avènement de l'écriture à partir du flux d'images qui possèdent le corps du sujet ? Faut-il répéter que le texte s'affirme lui-même comme entreprise artistique, qui tend à "construire", à "donner la beauté", à "fixer" par le moyen du langage ? La question de l'image n'est-elle pas, ainsi, fondatrice de l'écriture ? En reprenant cette même problématique dans sa suite, le texte semble mettre en oeuvre son mouvement principal, ce que nous avons désigné par **le retour du même différent**. Après l'éclairage fictionnel de la question de la représentation, il s'agit, en ce nouveau stade

du texte, de la traiter dans le filtre de l'essai, d'en faire l'objet d'une analyse. Cependant, cette part de l'essai que nous affirmons ne désigne pas un ensemble bien circonscrit et autonome par rapport au reste du texte ; la question de l'image est à présent traitée d'un point de vue qui dénote une ébauche de sortie de l'intériorité du sujet parlant, s'écrivant : l'image n'est plus (seulement) ce qui grouille en dedans de l'être ; elle est manifestation multiple qui peuple la face du monde à travers les espaces et les siècles et qui met en relation avec l'altérité absolue.

Dans le deuxième chapitre, cette même question de l'image constitue donc le noyau essentiel que l'écriture mobilise dans son élan créateur. Fiction et essai participent ensemble au même mouvement qui installe l'écriture dans la glorification et la mise en perspective de la faculté imaginative -la *phantasia*- qui permet la traversée ses siècles selon sa propre loi. En effet, la méditation entraînée par le mystère des trois lettres coraniques<sup>84</sup>, conduit jusqu'à "l'orient fondateur" , manière de montrer le passage de l'idole à la lettre, lesquelles, l'une autant que l'autre, témoignent de la présence de l'image : le paganisme akkadien qui peuple le monde de dieux est supplanté par le monothéisme sémitique (à la fois des juifs et des arabes) et son exaltation de la lettre qui contient l'image du Dieu à présent absent ; et il ne s'agit pas là de séparation, mais de continuité qui confère à la langue toute son importance **comme moyen de représentation** : "En invoquant le dieu *shamash*, patron des voyageurs, je reconnais l'arabe , soleil, ogre qui dévore mes troupes sur l'aride steppe" (p. 26). La dérive menant des langues arabe et hébraïque à "l'akkadien ancêtre" aboutit ainsi à un retour à l'arabe, et au dialecte, puis à Sumer, "civilisation oubliée, par qui commence l'histoire" (p. 27). Ce va et vient à travers l'histoire n'est pas simple fantaisie ; il s'agit d'une installation de l'écriture dans la diachronie historique ; il marque aussi le rapport entre l'image et la lettre, rapport qui révèle comment la lettre devient le substitut de l'image ("Quand l'image est bannie, la lettre est exaltée") ; cependant, il dit **le retour du même différent** à travers les siècles et les traditions : "Dans la répétition, le temps déploie sa continuité" (p. 27). Ainsi, s'agit-il surtout de l'inscription de la question de l'image dans une optique "historique"<sup>85</sup> ; car, c'est bien ce mouvement dans l'histoire qui conduit le texte jusqu'aux commencements, jusqu'à la Kaba, "la plus ancienne maison", celle d'Abraham, l'ancêtre des monothéistes.

---

<sup>84</sup>. *Alef, lâm, mîm* ; on verra plus loin que cette méditation se réalise sous l'égide d'Ibn Arabi dont la présence préside à l'ensemble du discours sur l'image.

<sup>85</sup>. Cette optique "historique" est à comprendre en sa façon d'éclairer l'évolution des croyances et leurs différentes attitudes à l'égard de la question de la représentation.

## B. L'image, la traverse :

Kaba, cube en pierre plusieurs fois millénaire, demeure construite par Abraham et Ismaël à la gloire de Dieu<sup>86</sup>, foyer où se trouvaient réunies tant de divinités arabes antéislamiques, direction unique de toute prière islamique ; la Kaba instaure à elle seule une relation avec les commencements. Sa mention dans le texte se réalise ainsi dans la même optique de traversée des siècles, de transgression des repères temporels. Mais, la Kaba dit aussi la relation avec le divin ; elle est la représentation de Dieu, la première représentation agréée unanimement en islam. Aussi, est-ce ce rapport avec l'altérité radicale, passant par l'intermédiaire de la Kaba comme glorieuse image, qui constitue le sens que distribue le texte. La référence aux soufis Rabia et Bistami inscrit en effet la référence à la divine demeure dans un discours sur la représentation de Dieu. "*Kaba, idole adorée sur terre, jamais Il n'y a pénétré et pourtant Il ne l'a point quittée*<sup>87</sup>" (p. 28) ; cette citation de la première soufia (VIII<sup>e</sup> s.) acquiert son importance non seulement comme expression de "la sainteté [qui] profère le blasphème", mais surtout comme formulation du paradoxe divin : "Qu'est cette troisième personne, dieu présent et absent à la fois ?" (p. 28). La pensée de Dieu, qui lui accorde la transcendance totale en même temps que la proximité toute, semble révéler le statut particulier et fondamental de l'image, la manière dont elle conjugue la présence et l'absence à la fois. Dieu est ainsi l'Image, et la question de la représentation se ramène alors à la pensée de Dieu, image à saisir en ses multiples états, en son insoumission à toute saisie.

Dans cette optique, la pensée de l'image se trouve étroitement associée à celle de Dieu en leur manière de rendre compte de l'invisible. C'est ainsi qu'il convient donc de lire la réminiscence de certains dits d'Abu Yazid Bistami qui continue le discours sur la Kaba : "Je ne marche pas sur la *Kaba*. C'est elle qui vers moi avance" (p. 29). L'importance de cette réminiscence réside d'abord dans le fait qu'elle rend compte du fonctionnement de l'écriture, de l'appel se faisant d'une idée à l'autre, d'une référence à l'autre ; c'est le même état du narrateur, ouvert au flux de langage *inconnu* qui le possède, qui approvisionne le mouvement de l'écriture. Cependant, la réminiscence du propos du soufi du IX<sup>e</sup> siècle, succédant à la citation de Rabia, installe la réflexion dans un corpus islamique et prépare ainsi la formulation de la

---

<sup>86</sup>. *Le Coran*, II, 127 : "Abraham et Ismaël élevaient les assises de la Maison : "Notre Seigneur ! Accepte cela de notre part : Tu es celui qui entend et qui sait tout"". Et XIV, 37 : "[Abraham dit] Notre Seigneur ! J'ai établi une partie de mes descendants dans une vallée stérile, auprès de ta Maison sacrée -ô notre Seigneur! , afin qu'ils s'acquittent de la prière".

<sup>87</sup>. Voir Rabi'a, *Chants de la recluse*, Arfuyen, coll. "Textes arabes", 1988, Paris, p.7.

question de l'image selon la vision islamique soufie. Dans ses *Shatahât*, Bistami dit : "Circumambulant autour du Temple, je Le sollicitais. Après être parvenu à Lui, je vis le Temple tourner autour de moi<sup>88</sup>". De même que la citation de Rabia, cette réminiscence de Bistami dit le "blasphème" en islam en renversant la vision traditionnelle considérant la Kaba comme l'objectif de l'action ; la "maison de Dieu" devient ici une étape dans l'itinéraire conduisant à soi-même -ou à l'Autre en soi-, représentation qui appelle à être traversée vers la rencontre du Tout Autre, là où se réalise la rencontre de soi. Le renversement dans l'approche de la Kaba comme image, abolit ainsi l'intermédiaire, la distance, l'extérieur en somme, pour magnifier l'intériorité de l'être ouvert dans l'accueil de l'invisible, accueil que rend possible cependant la représentation en tant que "présence de la chose en l'absence de sa matière" comme le précise la définition de la *phantasia* par le philosophe arabe Kindi.

De degré en degré, la question de l'image se précise en son relation avec l'exigence de l'être installé dans la voie de son accomplissement. Et c'est par recours au corpus séculaire soufi, en suivant la trajectoire tracée par les maîtres en imagination, que s'éclaire la question déployée dans la réflexion du narrateur portée par l'effervescence mentale. Le déploiement de la pensée se trouve nourri par l'imprégnation des textes soufis, ceux de Rabia, de Bistami mais aussi d'Ibn Arabi. Car le grand maître est présent aussi à travers une réminiscence qui participe à l'écriture du même passage. Dans ses *Mawâqi' un-nujûm*, Ibn Arabi écrit, après avoir cité Bistami -qu'il qualifie alors de "maître des maîtres"- : "Le coeur du serviteur particulier est la maison de Dieu, l'emplacement de Sa vision, la matière de Sa science, la présence de Ses secrets, la descente de Ses anges, l'armoir de Ses lumières, Sa Kaba signifiée, Sa 'arafat vue, et le maître du corps et son souverain, *s'il décide une chose, il lui dit sois; et elle est*<sup>89</sup>". Ces propos akbariens nous semblent figurer dans *Phantasia*, par réminiscence ; ils marquent une progression de la pensée qui continue sa célébration de l'intériorité élevée en sa capacité d'accueil : "La Kaba, c'est mon coeur. La pierre noire, mon foie patiné par des touches millénaires" (p. 29). Il va sans dire que cette glorification de l'être intérieur s'accomplit dans l'expression de l'union avec Dieu, dans la conjonction réalisée du moi et de l'Autre, laquelle est portée dans le texte par la citation des soufis Bistami et Hallâj (pp. 36-37), tous les deux ravis dans l'extase que procure l'abolition des frontières de l'absence et de la présence.

---

<sup>88</sup>. *Les Dits de Bistami (Shatahât)*, trad. par A. Meddeb, Fayard, 1989, Paris, dit 70, p. 58. Voir aussi le dit 239.

<sup>89</sup>. Ibn Arabi, *Mawâqi' un-nujûm (Les Lieux des étoiles)*, éd. Med. Ali Soubayh, 1965, Le Caire, p. 130, en arabe (c'est nous qui traduisons).

La traversée permise à partir de la Kaba comme représentation, image témoignant du rapport avec l'altérité divine, conduit à l'établissement de soi comme centre, lieu d'orientation. Cette révélation de l'être résulte en fait de sa capacité de traversée des époques que nous avons notée plus haut ; elle est ainsi le fruit du mouvement de l'écriture qui s'inscrit dans un corpus glorieux déjà constitué, dans un déjà-dit enfoui dans les profondeurs de l'être et de l'histoire, un déjà-dit occulté par une hibernation entraînée par les ravages de l'idéologie et le délire politique. Apte à contrer la clôture du particularisme, l'imagination s'affirme le moyen de l'affranchissement et de la visitation des sites qui ont vu s'épanouir l'esprit créateur. C'est dans ce sens qu'il convient de lire la transgression des temps dont témoigne le texte et qui prépare le discours sur la Kaba : "Par la faculté de l'imagination, détourne l'identité catégorique. Sache que la construction qui ordonne la vision du monde n'en abolit pas le chaos" (p. 28). C'est par le désordre que l'ordre se révèle, par les échappées qui trouent la rigidité de la loi qui distingue que l'envol de l'esprit se réalise au-delà des frontières restrictrices : l'exemple soufi, que véhiculent les références à Rabia, Hallaj, Bistami et Ibn Arabi, en est la meilleure illustration.

La mention de la Kaba dans le texte nous aura ainsi conduit à mieux expliciter l'importance de la question de l'image dans l'itinéraire de l'être, ainsi que sa relation avec la quête de l'être de son accomplissement, débarrassé de toute entrave idéologique identitaire. Cependant, ce discours sur la Maison de Dieu nous semble devoir être rapproché d'un autre passage de *Phantasia* où cette même Kaba se trouve mentionnée ; il s'agit du "passage du père" dans lequel l'évocation de l'arbre généalogique conduit jusqu'à "l'Auguste Maison" (p. 104). Ne pourrions-nous pas alors voir dans ces deux mentions de la première Maison la possibilité d'une lecture parallèle ? Et cela ne nous permet-il pas de discerner un apport de l'évocation de la Kaba dans l'itinéraire personnel du narrateur ?

A séparer ces deux passages du reste du texte, nous remarquons la récurrence de certains éléments ; retenons-en deux -l'arbre et les lettres- dont **le retour** se révèle **différent**, manifestant le déploiement plural de l'écriture et la progression de l'itinéraire du sujet qui se fait par **dépassement**.

D'abord l'arbre : C'est l'arbre généalogique que le narrateur déroule à la suite de l'évocation du jardin de son enfance, façonné par son père ; "c'est un arbre dont les racines se nourrissent du limon au bord duquel fut bâtie l'Auguste Maison" (p. 104), un arbre qui dessine l'horizontalité de la lignée, qui fonde le mythe à l'origine de la généalogie déployée au gré de la "pérégrination des ancêtres". L'autre mention de l'arbre transgresse cette

horizontalité, qui dit la diachronie historique ; il s'agit en premier lieu de "l'olivier ultramonde" (p. 29), image coranique affranchie des repères temporels<sup>90</sup>, qui instaure la transcendance toute, motivée par l'icône de "la byzantine vierge", l'accompagnatrice du narrateur lors de son ascension dans les sphères célestes<sup>91</sup> ; il s'agit aussi de l'arbre qui dit le lien entre ciel et terre, installant ainsi la verticalité dont la révélation permet l'ascension : "Entre le haut et le bas, le tronc est un escalier<sup>92</sup> qui lie les étages du ciel et de la terre" (pp. 31-32). Contrairement à la mention de l'arbre généalogique qui fixe l'entrave identitaire et aboutit à la clôture de l'interrogation (p. 105 : "[...] Tant de questions m'assaillent à l'évocation de ce jardin, arrière-scène pour un père délabré, jouant ma folie à travers la sienne"), celle qui suit le discours sur la Kaba débute par l'interrogation, laquelle introduit l'installation du passage dans le lien entre ciel et terre (p. 30 : "[...] Qui m'empêcherait de t'aimer entre ciel et terre au spectacle du soleil en agonie ?") ; aussi, cette différence entre les deux passages manifeste le déploiement de la symbolique plurielle de l'arbre qui, en son retour, s'avère différente : dans un cas, elle voile l'épanouissement de l'être ; et dans l'autre, elle l'installe dans la béance de la dimension verticale. Cependant, ces deux passages se caractérisent par la présence féminine, présence occultée dans le premier cas (p. 104 : "autour de ces absents, rôde le spectre de la femme, innommée") renvoyant alors à la fixité du père enfoui dans "l'hibernation maternelle", et présence forte dans le second marquée par l'évocation de la byzantine vierge (pp. 29-30), de la centenaire initiatrice (p. 31) et surtout par l'accompagnement de l'aimée (pp. 30, 33), manière d'affirmer l'importance de l'amour qui meut l'être sur la voie de son accomplissement.

Le "détournement de l'identité catégorique" (p. 28), revu à la lumière de l'évocation de l'arbre généalogique (p. 104), acquiert ainsi une fonction capitale dans la poursuite de l'itinéraire personnel du narrateur qui a vécu la pression de la tentation identitaire et qui s'est éveillé -éclairé par l'exemple du délabrement paternel- à la nécessité de s'affranchir de "l'hibernation maternelle" et de s'installer dans la béance que procurent l'expérience amoureuse et le déploiement de l'imagination, de la **phantasia**.

Le deuxième élément que nous retenons parmi ceux qui font retour de l'un à l'autre des passages étudiés est la mention des "lettres". Est-il besoin de

---

<sup>90</sup>. *Le Coran*, sourate de "la Lumière", verset de "la lumière" (XXIV, 35) : "[...] Cette lampe est allumée à un arbre béni : l'olivier qui ne provient ni de l'Orient, ni de l'Occident, et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu la touche". Traduction de D. Masson, Gallimard.

<sup>91</sup>. Nous verrons plus loin l'importance de cette ascension du narrateur -son *Mi`râj*- et comment elle se réalise à l'aide d'un pillage de l'expérience prophétique de Mohamed et du corpus soufi .

<sup>92</sup>. Cet "escalier" rappelle "l'échelle" qui a permis au Prophète d'escalader les degrés des cieux lors de son ascension nocturne.

souligner l'importance de la lettre dans le traitement de la question de l'image? Faut-il rappeler la fonction de la lettre -comme de l'image- dans l'opération de la représentation ? L'image et la lettre ne sont-elles pas deux moyens permettant de capter ce qui passe et ce qui dépasse ? Des réponses à ces interrogations figurent dans le texte meddebien, en leur rapport avec la théorie du signe<sup>93</sup>. Nous y reviendrons à l'occasion de l'étude de l'écriture des langues dans le roman. Tenons-nous à la présence récurrente des "lettres" dont le retour se fait différent et hautement significatif dans l'orientation que prend le sujet narrateur installé dans la béance esthétique. Dans le passage du père, les lettres sont mentionnées soumises à l'expression des noms qui disent la généalogie, "monotone cortège des noms", des noms qui "se suivent, mornes. Aucune lettre d'or ou fantaisiste ne rehausse ceux qui auraient forcé le destin entre l'errance de la tribu et ses séjours" (p. 104). Cependant, et contrairement à cette uniformité des lettres de l'arbre généalogique, au début du deuxième chapitre du roman, la mention des lettres se multiplie à travers une écriture qui en révèle le rapport avec l'itinéraire du sujet. Ainsi le narrateur affirme-t-il, à deux reprises, "l'éblouissement" que lui procurent les lettres : "Je suis ébloui par les lettres qui introduisent à la "Génisse" (p. 25), lettres coraniques, initiales et initiatiques, servies par "l'azur et l'or de l'enluminure" qui leur fait face et motivant le travail de l'interprétation par le mystère qu'elles proposent. Et "Je suis ébloui par les lettres en relief qui transcrivent le verbe sur le cube dont je frôle le costume moiré. J'y attrape une énergie qui évacue la fiction du temps" (p. 29) ; ici, l'éblouissement conduit à l'illumination, par l'effort d'imagination qui installe la présence de l'être dans le Quart-vidé, l'abreuve de lumière, de chaleur, de blancheur, et rend visible "un jardin ombreux qui n'est pas celui de mon enfance", un jardin qui n'est rien d'autre que le Paradis où, selon l'imaginaire coranique, "rampent les quatre fleuves, où roucoulent les houris étendues au frais des tentes, attendant chastes le bienheureux amant" (p. 29).

### **C. La lettre, le don :**

D'un passage à l'autre, d'une figure à l'autre, le retour différent se précise comme mouvement principal de l'écriture qui, au-delà de l'effervescence qui saisit ses éléments à première vue indéfinis mais qui s'éclairent les uns par rapport aux autres, manifeste les deux dimensions

---

<sup>93</sup>. P. 27 : "Je ferme le Livre sur l'abîme de ses premières lettres. [...] Je construis des figures et les exile des événements dont ils sont le mobile. Et je les mets en scène par capacité de signe. [...] Quand l'image est bannie, la lettre est exaltée". P. 32 : "Gardant la trace de l'image, le signe est un concept rien qu'en lui-même".

autour desquelles s'établit l'itinéraire du sujet: la clôture et la béance. Et ces deux dimensions s'éclairent par la mention de l'image du jardin, laquelle est à l'origine même de l'écriture. Lieu vécu dont l'architecture contraint le rythme et l'occulte, soumise à l'imitation (p. 12), le jardin de l'enfance reste inséparable de la figure du "père délabré" (p. 105) ; jardin qui mène à l'hibernation, à l'étouffement, à l'assaillement, au risque de la folie ; espace de l'enfance qui est entrave de laquelle il faut se libérer afin d'assurer son accomplissement. Et l'accomplissement de l'être n'est-il pas dans l'**invention** d'un autre jardin, idéal de tout jardin, espace intérieur qui se révèle par l'accès à l'imagination illuminatrice ?

De même que le jardin coranique détrône celui de l'enfance, la figure du père qui trône sur ce dernier est détrônée par celle du Plus Grand Maître, Ibn Arabi. Nous avons déjà analysé cette substitution qu'opère le sujet narrateur en se détournant de l'exemple paternel pour se mettre dans le sillage du soufi andalou qui devient ainsi un idéal du moi. Mais si nous rappelons cela, c'est dans le but de rendre compte du rapport étroit qui unit les passages du texte, de l'écriture qui déploie son mouvement dans la reprise différente des mêmes éléments qui, en leur retours et détours, éclairent l'orientation de l'être vers la mise en perspective de l'imagination créatrice et la réactualisation d'un corpus soufi fondamental. Il convient donc à présent que nous approchions la présence d'Ibn Arabi dans le début du deuxième chapitre du roman, présence qui préside à la progression de l'écriture et qui assure la cohésion de l'ensemble des éléments que nous avons relevés en précisant leur importance dans la voie de l'accomplissement de l'être.

Certes, nous avons noté une référence discrète au soufi andalou dans le discours sur la Kaba qu'il considère comme "le coeur du serviteur<sup>94</sup>". Mais la référence à Ibn Arabi dépasse, dans ce passage, le détail pour concerner la profondeur de la pensée. Commençons par le symbole de l'arbre, déjà étudié : sa valeur s'éclaire parfaitement si on la ramène au corpus akbarien, notamment à *L'Arbre du Monde*<sup>95</sup> et au *Livre de l'Arbre et des Quatre Oiseaux*<sup>96</sup>. Dans le premier ouvrage, consacré à l'univers et sa constitution, Ibn Arabi commence par comparer ce dernier à un arbre : "C'est alors que je vis l'Univers comme un arbre. La racine originelle de sa lumière est engendrée de la semence amoureuse de (l'impératif divin) "Sois!"<sup>97</sup>". La même pensée

---

<sup>94</sup>. Voir dans cette même partie, B.

<sup>95</sup>. Ibn Arabi, *Shajarat ul-kawn*, Librairie Alam ul-fikr, Le Caire, Egypte, 1987. Trad. française par M. Gloton, *L'Arbre du Monde*, Les Deux Océans, Paris, 1990.

<sup>96</sup>. Ibn Arabi, *Le Livre de l'Arbre et des Quatre Oiseaux*, trad. par D. Gril, Les Deux Océans, Paris, 1984.

<sup>97</sup>. P. 50 de la traduction, p. 5 de l'édition arabe.

s'exprime aussi dans le second livre cité, dans lequel l'arbre lui-même dit : "Je suis l'arbre universel de la totalité et de l'identité. Mes racines sont profondes et mes branches élevées. [...] Je suis l'arbre de la Lumière et du Verbe" (pp. 54-55). Ainsi s'éclaire la pensée qui rattache le symbole de l'arbre à la lumière et au Verbe originel, *sois*, existentiateur de toute chose ; et cette totalisation se réalise grâce à la vision de l'homme comme totalité, capable de s'élever jusqu'au degré de l'être qui réunit toutes les dimensions. Notons à ce propos que *Le Livre de l'arbre et des Quatre Oiseaux* rapporte l'expérience de l'être dans la solitude de l'être, rencontre de soi-même dans la béance du moi : "Puissé-je me voir lorsque vient à moi, / en secret ou au grand jour, Moi en mon essence ! / Je me dis : Salut ! et réponds : Me voici ! / Ainsi de moi je me tourne vers Moi" (p. 42). En dehors de toute limitation identitaire extérieure, se réalise donc l'orientation de l'être vers la saisie de sa profondeur qui l'installe comme réunion du bas et du haut, du ciel et de la terre ; et c'est ce que dit *Phantasia* qui, en explicitant à l'aide d'idéogrammes chinois l'équivalence entre l'arbre et l'homme, affirme la position de celui-ci comme conjonction de ciel et de terre : "C'est en l'homme qui triomphe de ses congénères que se manifeste le lien entre le ciel et la terre. [...] : La terre est une ligne stable dans laquelle la verticale, homme ou arbre, s'enracine. C'est un miroir qui réfléchit la hauteur" (p. 32). Cet éveil de l'homme à lui-même le rend capable de traverser les mondes par l'effort de l'imagination : c'est l'ascension qu'exposent tous les livres ici abordés. *L'Arbre du Monde* d'Ibn Arabi reprend l'expérience prophétique de l'ascension céleste à la lumière de son exposé sur l'arbre universel, lequel est équivalent à l'homme universel que typifie le Prophète ; et *Le Livre de l'Arbre et des quatre Oiseaux* est le récit d'une ascension du moi narrateur porté par le "bûraq de l'aspiration" (p. 45). Dans le texte meddebien, la référence à l'expérience prophétique est présente à travers un rêve qui reprend certains motifs du Mi'râj, captés au gré de l'éblouissement provoqué par l'approche mentale de la Kaba transfigurée : "[...] Elle se donne à moi derrière sa draperie bleue, quand nous approchons le lotus de la fin. Elle se métamorphose en cheval ailé et garde son visage et buste de femme. Elle me met face à l'ultime vision, à deux portées d'arc ou plus près" (p. 30).

En ce qui concerne les lettres qui apportent l'éblouissement, leur interprétation dans *Phantasia* est redevable à Ibn Arabi. En effet, les initiales initiatiques, alef, lâm et mîm, ont été interprétées dans La Profession de foi du soufi andalou, selon les mêmes termes qui figurent dans le texte meddebien : "Nous dirons que la signification interprétative est que l'*alif*, sous ce rapport, est celui **qui subsiste, qui englobe**, qui est par nature absent de sa place tout en y étant nécessairement présent. [...] / La signification du *lâm* est que c'est **une lettre de proximité et d'indépendance, de séparation et d'union**. [...]

L'*alif* étant la racine et le *lâm* une branche, celle-ci contient ce qu'il y a dans la racine et autre chose en plus, dans la forme et la prononciation ; c'est pourquoi le *lâm* (se décompose) alphabétiquement en : *l-â-m*, et dans *lâm* se trouvent réunis le nom de l'Essence, qui est l'*alif*, et le nom de l'intégralité, qui est le *mîm*. / Le *mîm* est donc est une lettre d'intégralité, de manifestation et de parachèvement pour toutes les choses. Ne voyez-vous pas comment l'*alif* est articulé au fond de la gorge, le *lâm* du milieu du palais, et le *mîm* par les lèvres, c'est-à-dire la fin (de l'articulation buccale) ?<sup>98</sup>" Dans ce passage, nous avons marqué en gras les éléments repris dans *Phantasia* (p. 25) ; et cela nous semble suffire pour rendre compte de l'importance fondatrice de la pensée akbarienne dans l'écriture meddebienne.

Mais que dire de l'absence du nom d'Ibn Arabi dans ce passage qui lui doit beaucoup ? S'agit-il d'un pillage de la référence akbarienne qui ne reconnaît pas sa dette, comme une lecture rapide pourrait le suggérer ? Avant de répondre à cela, relevons cette dernière présence d'Ibn Arabi dans le texte, référence qui explicite cette traversée des langues et des siècles qui fonde l'écriture de ce passage : "Pourquoi retournerais-je en arrière et irais-je me promener dans les venelles de Murcia en la fin du siècle douze ?" (p. 31). cette interrogation souligne bien la poussée qu'exerce le soufi andalou sur le narrateur qui se trouve obscurément attiré par la ville natale et le temps du grand maître. Le lecteur ignorant des oeuvres akbariennes se trouve ainsi éclairé par l'indication des repères historiques qui désignent Ibn Arabi. De même, la lecture du Coran qui ouvre ce deuxième chapitre du roman renvoie à une autre lecture dont il est question plus loin (p. 40), celle justement des *Futûhât* du même théosophe andalou, ce qui confirme l'importance fondamentale de la même référence.

Cependant, comment expliquer cette manière de taire le nom akbarien dans le texte ? Nous pourrions répondre d'emblée que la forte présence du soufi suffit à exprimer la reconnaissance que lui doit le texte. Alourdir l'écriture par la mention d'un nom qui lui briserait son mouvement, sans rien lui ajouter, est un travers que l'auteur a bien su éviter. D'autre part, ce doute laissé sur la référence principale ne peut que motiver la lecture qui doit ainsi être active et trouver par elle-même le lien capable d'éclairer son objet. Et le texte, à plusieurs reprises, invite à la lecture -pas seulement sa lecture-, lecture active nécessaire à la constitution d'un corpus apte à éclairer l'être dans sa quête du sens.

---

<sup>98</sup>. Ibn Arabi, *La Profession de foi*, trad. par R. Deladrière, éd. Sindbad, § 63, pp. 133-134.

Par l'effervescence qui saisit ses éléments, par son mouvement particulier qui joint les différents fragments dans le même flux, l'écriture meddebienne, l'écriture s'installe comme retour d'un déjà-dit. Elle s'écrit soumise à une parole ancienne refoulée, à distinguer, à révéler, à reconnaître par un effort d'interprétation ; et cet effort, que nous sommes en train de faire, doit approcher l'ambiguïté apparente du texte par la reconnaissance d'un autre sens possible à certains éléments, sens qui s'éclaire si on les ramène à l'intertexte fondamental auquel ils renvoient. "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" (p. 24). Ne peut-on pas voir à travers ce "cercle du don" une indication de la part akbarienne dans l'écriture meddebienne ? Et ce "don" n'est-il pas à l'origine du nom même de l'auteur, Abdelwahab, le serviteur du Donateur ? Ainsi un autre éclairage peut être donné au texte, et qui nous ramène à la question de la généalogie telle que nous l'avons déjà analysée. Un détour par le premier roman de Meddeb est ici utile pour expliciter notre propos : "présent à ma naissance, il [le grand-père] aurait dit à paraphraser Ibn Arabi : *c'est un don comme Seth est un don pour Adam (...) Tout don, dans l'univers entier, se manifeste selon cette loi : (...) personne ne reçoit quelque chose qui ne viendrait pas de lui-même.* Et je porte encore cette native parole dans le corps puisqu'elle fut à l'origine de mon prénom : ne persiste-t-on pas à m'appeler le serviteur du Donateur ?<sup>99</sup>". Encore une fois, notre lecture nous dirige vers la problématique de la généalogie dans laquelle Ibn Arabi s'affirme fondateur, destituant le père et installant l'être dans la révélation de lui-même. Car le don, selon la parole akbarienne, ne vient que de soi ; et c'est ainsi qu'il faut lire l'indication du "cercle" qui détermine le "don" dans la formulation de notre texte. Un retour au corpus akbarien permet ici de manifester la valeur du "cercle" dans la constitution de l'être :

"L'être est inconnu et non attaché par une attache quelconque. Cela faisait partie de Ses signes, qu'Il lui [Mohammad] a montré la nuit de son voyage nocturne : lors de son ascension, il s'était approché de Lui [...]. Ainsi, tu n'as, de par ton identité, ni attribut ni qualité [...] ; et la montée et la descente sont des attributs. Donc, le serviteur ne monte ni ne descend de par sa vérité et son identité. Celui qui monte est le même qui descend, et celui qui s'est approché est le même qui s'est laissé approcher ; alors, de lui Il s'est laissé approcher, et de Lui il s'est approché et *était à deux portées d'arc.* Les deux arcs du cercle n'ont été manifestés que par la ligne imaginaire ; et il suffit que tu dises imaginaire, car l'imaginaire est ce qui n'a pas d'existence en lui-même. Il a partagé le cercle en deux arcs : l'identité est la vérité du cercle, et n'est rien d'autre que la vérité des deux arcs. L'un des arcs est le même que l'autre, quant à l'identité, et tu es la ligne

---

<sup>99</sup>. A. Meddeb, *Talismano*, 2e éd., Sindbad, 1987, p. 151.

de partage imaginaire ; car le monde, pour le Vrai, a une existence imaginaire ; il est non existant : l'existant et l'existence sont le Vrai, et c'est le sens de Sa parole : *ou plus près* ; le plus près a annulé cet imaginaire, et, s'il est enlevé de l'imagination, ne reste que le cercle [...]. Alors celui qui était dans ce degré de proximité avec son Seigneur, c'est-à-dire dans le degré de la ligne qui partage le cercle, puis s'est élevé de là, personne ne sait ce qu'il obtient de la connaissance de Dieu ; voilà le sens de Sa parole : *et Il révéla à Son serviteur ce qu'Il révéla*<sup>100</sup>".

En sa longueur même, cette citation développe la signification du cercle comme forme parfaite qui correspond à l'accomplissement de l'être en relation directe avec la révélation divine. Elle dit la passivité active qui, dans la conjonction réalisée de l'être et du Soi, rend capable de capter le déjà-dit/déjà-écrit sur la Table céleste, qui contient la Parole totale originaire. Le don, de soi à soi, rend compte ainsi de la révélation de l'être à lui-même qui se réalise dans l'élévation à travers les hauts degrés de la **phantasia**. Affranchi de tout attribut identitaire, l'être s'éveille dans la béance de l'imagination, éclairé par l'autre généalogie, généalogie spirituelle qui motive son élan vertical. Aussi, convient-il de souligner que la dernière citation d'Ibn Arabi est fondée sur une citation coranique à partir de laquelle s'est développée la littérature du Mi'râj qui reprend le schéma du voyage nocturne et l'ascension céleste du Prophète comme modèle à réaliser pour tout être soucieux de son propre accomplissement : "puis il s'approcha et demeura suspendu. / Il était à une distance de deux portées d'arc ou plus près. / Et Il révéla à Son serviteur ce qu'Il révéla"<sup>101</sup>".

Entre la parole coranique fondatrice, Ibn Arabi et Meddeb se dessine donc un trajet par le retour des mêmes figures ; et le don s'affirme comme le moyen de la reprise, du redéploiement, de l'approfondissement, de la réactualisation, capables de fonder le nouveau dire à partir d'un corpus glorieux. La question de la généalogie est ici de première importance, en sa manière de permettre d'établir le lien entre les ensembles en présence ; et cette question généalogique est mentionnée dès le début du deuxième chapitre du roman : "L'écriture dérive d'une langue à l'autre. Elle traduit ma double généalogie" (p. 24). En sa formulation apparente, cette indication semble désigner le travail du texte dans le domaine des langues. Elle prépare ainsi la traversée des langues qui va suivre, le passage des trois lettres arabes coraniques à l'hébreu, à l'akkadien, au sumérien. Mais, il nous semble possible de lire la "double généalogie" d'un autre point de vue. En effet, si on la rapproche de ce que nous avons montré de l'importance de l'expérience

---

<sup>100</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, IV, p. 40. C'est nous qui traduisons.

<sup>101</sup>. *Le Coran*, LIII, 8-10.

akbarienne dans le texte, on peut affirmer qu'elle désigne **la généalogie réelle** du sujet, qui renvoie à son père, et à **la généalogie imaginaire**, celle explicitée par l'idéal du moi que représente Ibn Arabi ; double généalogie qui résume les deux dimensions de la clôture et de la béance déjà étudiées autour desquelles s'accomplit l'itinéraire du sujet narrateur. De même, il est possible de lire la double généalogie comme celle du sujet -elle renvoie alors à Ibn Arabi-, et celle du texte, lequel dépend du texte coranique qui, lui-même, "est un livre inspiré", "une voix qui transmet une part de la Table" (p. 59). De l'être écrivant au texte qui s'écrit s'établit alors la correspondance qui éclaire leur participation au même mouvement de dépassement, de transgression, d'élan vers l'accès à l'indicible, à travers la visitation de la scène de l'Autre, l'Absent que la haute imagination rend présent dans l'intériorité même de l'être installant sa béance dans l'accomplissement de son dire.

Il est temps à présent d'approcher le cadre général du passage qui a entraîné notre dérive du texte à ses intertextes akbarien et coranique. Certes, l'écriture de ce passage est elle-même une dérive entre les langues, entre les textes, entre des lieux, entre des expériences... tous différents les uns des autres, mais participant au même élan de transgression et de transport de l'être. Cependant, ce qui motive cette traversée générale est une autre traversée, traversée réelle, aérienne, qui place le sujet **entre ciel et terre**. "L'avion avance au-dessus de la chape des nuées" (p. 33). La traversée réelle de l'espace aérien est donc à l'origine de la dérive de l'esprit du sujet voyageur en état de disponibilité et d'élévation : "Portée par l'avion, la tension intérieure se noue davantage. [...] En mes allers et retours entre les deux rives de la mer intermédiaire, je comprends mieux les mondes" (p. 30). Séparé de son lieu d'origine, partant vers celui de l'exil volontaire, le narrateur se trouve porté dans la voie de son affranchissement personnel. Il est important de noter ici que les termes qui disent cette situation de voyage rappellent les termes qui, au début du roman, disaient la déambulation dans le jardin de l'enfance : "la chape des nuées" que traverse l'avion reprend "la chape de ciment" sur laquelle marchait le narrateur (p. 14) ; et "mes allers et retours" reprennent "mes allées et venues", lesquelles réinvestissent les "allées, avenues" du jardin (p. 12). C'est par l'éveil que procure le mouvement, le voyage, la traversée, la *siyâha*<sup>102</sup>, que s'éclaire le lien et la compréhension des "mondes", celui de l'enfance et celui de l'exil volontaire, l'ici-bas et le monde céleste aussi.

#### A. 4. L'image, en paradoxe :

---

<sup>102</sup>. Voir notre deuxième partie, I, D. 4.

Le traitement de la question de l'image dans *Phantasia* se réalise dans cette orientation verticale du sujet. Entre ciel et terre, porté par la position du corps en partance, élevé dans les airs à bord de l'oiseau moderne, le sujet dérive au gré de son imagination. Entre sa situation réelle de voyage d'une rive à l'autre de la méditerranée et son envol imaginaire à travers les lieux et les cieux, le sujet installe son mouvement dans la transgression des frontières. Et la traversée générale qu'il entreprend est en effet motivée par l'entrée dans le rêve, rêve que rapporte l'écriture au-delà même des frontières de ses chapitres ; car, du premier au deuxième chapitres du roman, la continuité se révèle par la mise en situation semblable du sujet : s'il se dit "comme sur un nuage" (p. 23), il est réellement "au-dessus des nuages" quelques pages plus loin (p. 30). Ainsi, par le "comme", se révèle le pouvoir de l'imagination qui perpétue le rêve et réalise la conjonction de l'ici et de l'ailleurs : "Ma face est enfouie dans les draps du rêve" (p. 30). C'est donc toujours un rêve qui s'écrit, dans lequel la distinction entre la présence et l'absence au monde n'a plus lieu. L'éveil à l'imagination donne alors conscience à l'être de la perpétuation de lui-même en tant que corps et image en existence continue au-delà de leurs multiples formes : "Si le corps est périssable, sa représentation perdurera. Si ta matière se décompose, son image survivra. Elle hantera la scène du rêve. Elle sera imprimée sur l'écran du réel" (p. 28).

Encore une fois, les mêmes éléments du texte font retour pour indiquer ce mouvement principal de l'écriture. En son effervescence, en son désordre apparent, en son roulis étourdissant, l'écriture dit le retour du même différent. Elle s'adresse à la lecture active, imaginative, sommée de discriminer dans le magma, de reconnaître le même en son apparition, en sa réserve, différé dans l'espace de la pause, en son retour différent selon la progression de l'itinéraire scriptural.

Aussi est-il temps que nous fassions retour à la question de l'image, laissée en suspens au gré de la dérive à laquelle le texte nous a invité. Mais cette dérive n'est-elle pas elle-même significative du traitement qu'applique *Phantasia* à la question de la représentation ? Nous avons déjà explicité la liberté que prend le narrateur par rapport aux références qu'il convoque en les impliquant dans le mouvement particulier de son écriture, laquelle transcende les distinctions des genres : la théorie et la fiction se mêlent pour dire le voyage de l'esprit entre les espaces et les textes... Et notre dérive s'est faite en soumission au texte, lecture passive et en même temps active, en sa manière de conduire à reconnaître et à manifester les références enfouies aux fondements de l'écriture. Aussi la question de l'image est-elle pas seulement traitée selon l'activité de la pensée : elle s'inscrit en plein centre de l'itinéraire du sujet en quête de son accomplissement, engageant la totalité de son être, et

motivant son expérience personnelle. Elle se déroule dans le rêve, lequel met, justement, en présence du monde des images, des visions déguisées, des apparitions inouïes, rêve qui appelle à l'effort d'interprétation, à la lecture de la fiction rêvée comme entreprise signifiante. Cependant, cette activité d'interprétation est elle-même une composante importante du texte : elle s'écrit parallèlement à la fiction qu'elle éclaire et qui lui sert à la fois d'objet et d'illustration ; en même temps, elle se fait fiction, dans la mesure où elle est écriture, activité signifiante qui appelle elle aussi à l'activité d'interprétation. La béance du texte s'éclaire davantage ici, indiquant à la fois l'infini et l'indéfini de l'écriture que l'ensemble de notre travail tente de révéler ; **in-fini** et **in-défini** qui disent la complétude du texte, successions d'énigmes et de leurs clés, multiplicité générale qui assure sa plénitude, comme écriture se lisant en s'écrivant.

C'est ainsi que la langue qui sert notre propos installe le sens et son écart. Elle manifeste le paradoxe dans l'ambivalence de sa formulation. De l'infini à l'in-fini, de l'indéfini à l'in-défini, elle dit la pause qu'impose le mot en sa composition ; et dans la pause se révèle l'autre sens. Ne peut-on pas alors lire de la même manière l'interdit de l'image, comme tout interdit d'ailleurs ? A décomposer l'interdit, il se révèle **inter-dit**. Et la loi se brise dans l'écart de la langue : l'interdit n'est-il pas ici ce qui réserve le sens impossible ? N'est-ce pas ce qui dit la circulation infinie des sens qui ne peuvent pas être fixée dans les limites d'un sens unique ? L'interdit de l'image se ramène donc à sa valeur de question : à débattre, à permettre l'échange, la parole, l'**inter-diction**. L'interdit dit le manque à dire, la confrontation avec l'impossibilité même, la faille dans laquelle s'incruste le dire pour combler le manque. Comment saisir dans les mailles d'un dire ce qui se refuse à toute saisie ?

L'interdit de la représentation se déplace ici du domaine de la loi écrite, biblique, pour s'inscrire dans celui de l'expérience. L'impossibilité dans laquelle l'être se trouve de maîtriser et de rendre compte de sa totalité se révèle au centre de cette question de l'interdit. En sa division essentielle, en sa pluralité, en ses multiples facettes, l'être est confronté au manque ; manque à dire qui, cependant, est à l'origine du désir de dire. La question de la représentation est donc à considérer en ses rapports avec celle de l'être : ses états de présence, se mouvant à la lumière du jour, et d'absence, dérivant dans les franges du rêve, résumant ceux de la représentation qui dit "la présence de l'image en l'absence de sa matière".

C'est cet itinéraire, déroulant dans le même roulis les questions de l'image, de l'être, de Dieu, autour de la formulation de l'interdit qui constitue le mouvement de *Phantasia*. Et c'est au texte que nous devons revenir à

présent afin d'approcher sa manière de traiter la problématique de la représentation. Celle-ci, comme on l'a déjà suggéré, s'écrit selon la même démarche manifestant la voix de l'être installant son exigence dans la visitation des sites différents, dans la mise en perspective des expériences autres qui éclairent son propre itinéraire. Aussi, allons-nous reprendre notre lecture du traitement de la question de l'image là où nous l'avons interrompu. après les visions judaïque et chrétienne, il nous faut considérer maintenant la vision islamique de la question de l'image, vision que rapporte le texte meddebien et qui se révèle dominée par la pensée akbarienne.

L'intérêt, pour notre propos, de l'interprétation ibnarabienne de la question de l'image réside d'abord dans son analyse du point de vue des autres religions sur la même question. Notons ici cette pratique constante chez le théosophe andalou qui le fait mouvoir entre les croyances diverses cherchant à pénétrer leurs vérités et à tracer le lien qui les unit au-delà de leurs différences. Et cette même pratique est également du sujet de notre roman, lequel installe son exigence dans "la mêlée des cultes" et la multiplication des références.

Dans le chapitre de ses *Futûhât* consacré à "la connaissance des christiques et leurs pôles", Ibn Arabi analyse la signification du recours chrétien aux images en situant son propos à l'intérieur de la conception chrétienne : "[...] Les seconds chrétiens fondent leur vision sur l'unicité de l'abstraction par l'intermédiaire de l'image ; parce que l'existence de Jésus ne s'était pas réalisée à partir de l'annonce d'une bonne nouvelle, mais de la représentation d'un esprit dans l'image d'un homme. Voilà pourquoi prévaut dans la communauté de Jésus fils de Marie, contrairement aux autres communautés, le dire par l'image (*al-qawl bi s-sûra*) ; alors ils dessinent dans leurs églises des images et adorent au-dedans d'eux-mêmes en se dirigeant vers elles. L'origine de leur prophète était une représentation (*tamaththul*), et cette vérité s'est alors répandue dans sa communauté jusqu'à maintenant<sup>103</sup>". Ibn Arabi légitime ainsi l'usage des images par retour à la vérité chrétienne et à son fondement principal, le concept d'incarnation. En parlant des "seconds chrétiens", il distingue le premier christianisme qui, soumis à la loi du Décalogue, interdisait l'image ; il reprend ainsi l'argument décisif qui a conduit à la victoire des iconophiles, au détriment des iconoclastes, lors du conflit qui a agité l'empire chrétien byzantin. La pensée d'Ibn Arabi reste donc fidèle à sa démarche qui consiste à opérer selon la relativité des croyances, selon la manière dont la Vérité se manifeste aux peuples dans le cadre de

---

<sup>103</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p. 223.

leurs croyances propres. En légitimant la pratique de l'image, il se situe dans les limites de la conception chrétienne dans laquelle l'incarnation est fondamentale ; incarnation qu'Ibn Arabi aurait glorifiée s'il avait mené plus loin son interprétation, au risque de contredire la conception islamique établie qui la nie. C'est cela même que dit *Phantasia* en rapportant la pensée akbarienne au fil de son écriture : "N'ayant pas conçu le crédo qui est à l'origine de cette distinction, aveugle à l'incarnation, le musulman d'obédience littérale n'entend pas cette subtilité. Je répare cette cécité d'après Ibn Arabi qui est à un cheveu de confirmer la célébration de l'image en chrétienté, à cause de l'incarnation, concept qui sépare" (p. 37). La distinction dont il est question ici concerne l'apport du christianisme qui le sépare à la fois du monothéisme juif, dont la loi interdit l'image, et du polythéisme qui glorifie les idoles ; un degré supérieur est franchi dans la résolution de la question de la représentation, par la conception chrétienne distinguant l'idole, image négative, de la glorieuse icône, image positive par laquelle il est possible d'adorer en rendant présent le Dieu absent. C'est donc "entre l'incarnation et la passion qui en est le spectacle, [que] le chrétien s'allie à l'image, après quelques siècles de défiance et de tergiversations" (p. 37).

Mais qu'en est-il de la question de l'image en islam ? Restons avec Ibn Arabi qui, à sa divine manière, traverse les croyances et manifeste d'une même lumière ce qui les sépare en cela même qui les unit. Il nous suffit d'élargir la citation précédente des *Futûhât* pour rendre compte de la façon dont le plus grand maître embrasse du même regard la multiplicité des croyances pour les ramener à la même orientation de l'être en son rapport avec l'absolu. Cette citation est précédée par le rappel que la loi de Mohammad contient toutes les précédentes, en sa réalisation de la somme des paroles ; elle se poursuit ainsi : "Et quand est venue la loi de Mohammad et quand il a interdit les images -pourtant il contient la vérité de Jésus et sa loi s'est pliée dans la sienne-, le Prophète nous a autorisés à *adorer Dieu comme si nous Le voyions*, et il nous l'a introduit dans l'imagination : voilà le sens de la représentation (*ma'na t-taswîr*) ; mais il l'a interdit dans le sensible, qu'il se manifeste pour cette communauté dans une image sensible. Cependant, cette loi particulière qui est "*adore Dieu comme si tu Le voyais*<sup>104</sup>", Mohammad ne nous l'a pas dite sans intermédiaire, mais l'a dite à Gabriel qui s'était manifesté à Marie en homme bien constitué, lors de l'existenciation de Jésus<sup>105</sup>". Il faut ici souligner que la pensée akbarienne se construit à partir du retour du même différent : la figure de l'ange Gabriel, en sa traversée des siècles et des croyances, garantit la conjonction des visions au-delà des différences, et

<sup>104</sup>. Il s'agit bien sûr du fameux hadîth du bien-agir, *al-ihsân*, prononcé par Mohammad à l'adresse de l'ange Gabriel présent à l'assemblée du Prophète parmi ses compagnons.

<sup>105</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p. 223.

légitime l'image en islam. Mais cette légitimité de l'image ne la ramène pas à la définition et à la fonction que lui accorde le christianisme ; en islam, elle installe **l'image en paradoxe** : interdite dans le sensible, magnifiée en imagination. Ainsi, l'interdit de l'image se trouve-t-il résolu par la mise en oeuvre de la pensée paradoxale qui ouvre l'être à la béance de l'imagination, laquelle dit la représentation légitimée : la présence et l'absence s'annulent comme contraires pour que se révèle *le troisième terme (Phantasia, p. 56)*, monde imaginal dont la béance s'annonce à la lumière du *comme si*.

"Lorsque Gabriel l'a interrogé sur le bien-agir (*al-ihsân*), le Prophète lui a dit : "c'est que tu adores Dieu comme si tu Le voyais", en proposant le *comme si (ka anna)*. Et tu sais que l'imagination est la réserve des choses sensibles, et que le Vrai ne nous est pas sensible, qu'on ne conçoit de Lui, par la raison, que son existence ; il a donc proposé le *comme si* pour qu'on fasse entrer Dieu sous l'autorité de la faculté perceptive, qu'on Le fasse rejoindre les choses sensibles, par l'imagination (*al-wahm*). Ainsi il nous a approchés de ceux-là qui L'ont adoré dans ce qu'ils ont sculpté. Réfléchis donc à ce à quoi nous faisons allusion , car la chose n'est que comme l'a décidée le législateur : il a légitimé en un lieu ce qu'il a interdit en un autre. Et le savant parmi nous doit légitimer ce qu'a légitimé le Vrai dans le lieu où Il l'a légitimé, et interdire ce qu'a interdit le Vrai là où Il l'a interdit. Car il n'y a que la foi pure, et ne prend du sultan de ta raison que l'acceptation (*al-qubûl*). Et vois comme est glorieuse cette conjonction de la représentation qui est le *comme si*<sup>106</sup>". Si nous avons repris ici cette citation akbarienne, c'est d'abord parce qu'elle rend bien compte du paradoxe de l'image ; mais c'est aussi parce qu'elle a été adoptée par Meddeb dans un article consacré à "l'image et l'invisible". Aussi, notre traduction est-elle dûe à celle de Meddeb qui, cependant, inscrit le développement akbarien dans son propre propos afin de mettre en évidence le fonctionnement de la pensée paradoxale bien servie par le *comme si* prophétique et coranique<sup>107</sup>. Nous avons donc préféré proposer l'intégralité du passage écrit par Ibn Arabi dans le but de manifester son rapport direct avec le passage précédemment cité, duquel il est séparé par cent quarante pages. Néanmoins, la conclusion du propos de Meddeb nous semble très significative de l'importance de cette pensée akbarienne et de son rapport avec la dimension esthétique de **Phantasia** : "Gloire au *comme si* qui instaure le mode du simulacre, de la circulation et du déplacement, brisant le

<sup>106</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p. 366.

<sup>107</sup>. En effet, le *comme si* est aussi celui, dans le **Coran**, de Balqîs, reine de Saba, lorsqu'elle vit son propre trône chez le prophète Salomon, maître des djinns : "Quand elle vint, il lui fut dit : "est-ce ainsi, ton trône ?" Elle dit : "comme si c'était lui" (*ka annahu huwa*) " (**Coran**, XXVII, 42). Ibn Arabi a commenté ce propos de Balqîs en soulignant son importance pour sa conception du renouvellement de la création dans les images (**Fusûs**, I, p. 157). Nous y reviendrons.

dogme qui aveugle et facilitant la jouissance esthétique dans le labyrinthe du paradoxe<sup>108</sup>.

Dans son propos, Ibn Arabi opère une distinction très importante entre "le législateur" et "le Vrai", Dieu qui ne s'embarrasse pas d'intermédiaire en sa relation avec l'être ; aussi, invite-t-il "le savant" (*al-'âlim*) parmi nous à l'aquiescement, à l'acceptation, à la "passivité active" dont la mention ouvre le deuxième chapitre du roman précisant la posture qui conjoint les contraires (p. 24 : "Active ta passivité, ne l'oublie pas, homme exercé à unir les contraires" ; p. 28 : "Déroute la raison. Unis les contraires") ; C'est dans cette posture d'accueil que l'être peut réaliser son éveil faisant de lui le réceptacle de la lumière : "Ne résiste plus, lui dis-je, ne réfute pas, accepte, rayonne dans le oui, sois réceptacle [...]" (p. 94). C'est en dehors de la clôture de la loi que l'expérience se révèle porteuse de l'être jusqu'à la gloire de l'imagination qui trompe l'absence par l'intense présence intérieure. N'est-ce pas cela que rappelle le narrateur à son père, lui rendant visite dans le lieu de son "exil volontaire" ? "S'il advenait que ton expérience contredît la loi, il conviendrait de renouveler ton allégeance sans avoir à t'écarter de ton chemin. Après avoir épuisé la révolte, tu entres comme chez toi et indifféremment dans les demeures de la loi et de l'expérience. C'est ce que je tâchais de lui apprendre [...]" (pp. 102-103). Encore une fois s'éclaire la défaite du père -"tard venu à la folie"- auquel son fils enseigne la vérité de l'expérience selon l'enseignement akbarien : "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 est le réseau de l'écoute dans un Paris monumental, inondé de soleil, parmi les nations du monde" (p. 102).

Le traitement de la question de l'image telle que l'a pensée Ibn Arabi nous donc permis de revoir des aspects importants du texte, aspects qui s'éclairent davantage en leur rapport avec l'expérience du sujet élané dans la voie de la **phantasia**. Et c'est en dehors de la clôture de l'idéologie, des catégories préétablies de la raison, que l'effort de l'interprétation se réalise, constitutif de la totalité de l'être et de son orientation vers son accomplissement. Ainsi, l'interprétation est-elle ce qui révèle le paradoxe, ce qui le dénonce par le simulacre, appelant à multiplier les interprétations afin de saisir la pluralité des facettes qui constituent l'être fondamentalement divisé. Ici, l'imagination est l'instrument approprié, seule capable de gérer les contraires, de transcender les distinctions du visible et de l'invisible et d'apaiser l'être excédée en sa raison insuffisante. Cette optique rend compte de la vérité islamique qui, "confrontée au paradoxe", "concilie des traditions

---

<sup>108</sup>. A. Meddeb, "L'image et l'invisible. Ibn Arabi / Jean de la Croix", *Pleine marge*, n° 4, déc. 1986, Paris, p. 36.

opposées" (p. 37) : elle est ainsi la synthèse qui, dans l'impossibilité de rendre sensible la transcendance du Tout Autre, "procure l'icône en imagination" : "Dévisage dieu en ton espace mental. Par simulacre, tu allèges le paradoxe" (p. 38).

Cette pensée paradoxale est déjà présente dans le texte à travers les citations de Bistami et de Hallâj qui précèdent son traitement théorique ; et cela est révélateur de l'importance des expériences soufis qui installent, dans l'esseulement et le déplacement permanent, l'accès à "la dignité du haut", dans laquelle se réalise la conjonction du moi et de l'Autre, du "je" et de l'absent<sup>109</sup>, qui assure la permanence de l'Être dans la gloire de l'imagination créatrice : "Comme Bistami qui conjugue à la première personne la formule rituelle réservée à dieu et clamée en tout acte : *... Louange à moi, que Ma gloire est grande*. Comme Hallâj qui assimile son identité avec le Tout Autre qui en lui séjourne : *... Je suis le Vrai*" (pp. 36-37). Il est utile de s'arrêter ici afin de souligner la manière dont les soufis ont porté l'expérience de l'être jusqu'à la limite, jusqu'au débordement, jusqu'au vertige que procure la proximité extrême où s'annulent l'un et l'autre, où ne subsiste que le témoignage de l'Être, dans le tremblement du blasphème, fulgurante atteinte du noyau qui se réserve. La traduction des *Dits de Bistami*<sup>110</sup>, par Meddeb, nous offre de quoi éclairer davantage cette voie ; en plus du dit 77 repris dans *Phantasia*, en voici d'autres qui manifestent cet accès de l'être au territoire de l'Autre : "Quelqu'un frappa chez Abû Yazid. -Qui demandes-tu ? -Abû Yazid. -Pars, prends garde ! Il n'y a que Dieu dans cette maison" (dit 19). "-Comment vas-tu ce matin ? -Ni matin ni soir ! Le matin et le soir sont pour celui sur qui l'attribut a prise ; moi, j'échappe à tout attribut" (dit 45). "Les humains parlent en se référant à Lui ; et moi, je puise ma parole même en Lui" (dit 72). "L'affaire s'achève par la connaissance de mon éloge et au terme de ma perfection" (dit 82)... Ainsi éclairent ces quelques rets l'itinéraire de l'esseulé, en éternelle quête de Soi dans l'annihilation du moi. Quant à Hallâj, le martyr mystique de l'islam, que dire sinon qu'il porta à son paroxysme le blasphème, accueillant Dieu dans les plis de sa tunique légère et payant de son sang le prix de son envol, criant à ses bourreaux : "Tuez-moi donc, c'est dans ma mort qu'est ma vie" ? Quelques morceaux de son

---

<sup>109</sup>. C'est ainsi que la langue arabe pense la catégorie grammaticale de la troisième personne. Voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Coll. "Tel", 1985, p. 228 : "La forme dite de 3e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une "personne" spécifique. L'élément variable et proprement "personnel" de ces dénominations fait ici défaut. C'est bien l' "absent" des grammairiens arabes [...] : la "3e personne" n'est pas une "personne" ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*". Notons à ce propos que le pronom arabe de la "3e personne" *-huwa-* désigne, chez les soufis, Dieu : absence radicale que sert la langue en son pouvoir de représentation. Voir aussi *Phantasia*, p. 38.

<sup>110</sup>. *Les Dits de Bistami (Shatahât)*, traduction et présentation par A. Meddeb, Fayard, Coll. "L'espace intérieur", Paris, 1989.

*Dîwân*<sup>111</sup> suffisent ici à donner la mesure de son excès en débordement : "Et l'intuition de ma personnalité me déserta, et je devenais si proche [de Lui] que j'oubliais mon nom" (p. 49). "Quelle est donc la terre si vide de Toi pour qu'ils se redressent, Te recherchant dans les cieux? Et Tu les vois, qui regardent vers Toi en apparence, mais ils ne T'aperçoivent pas, dans leur aveuglement" (p. 59). "J'ai renié la religion de Dieu, et ce reniement m'est devoir, et pour les musulmans péché<sup>112</sup>" (p. 139). Voilà des témoignages de celui qui ébranla l'islam, faisant éclater sa lettre par la fulgurance de la Parole paradoxale.

### E. Entre *tanzîh* et *tashbîh* :

C'est dans le sillage des maîtres soufis que le traitement de la question de l'image nous a conduit. Ainsi se révèle le rapport de telle question avec la pensée de Dieu, avec la représentation de ce qui dépasse l'homme en même temps qu'il motive son élan vers la saisie de la totalité de ses dimensions. Elle convoque les expériences de ceux qui ont vécu en leur être l'essentielle insatisfaction et la quête, à jamais continue, d'un au-delà qui les a habités. Aussi, allons-nous à présent approcher de plus près les modalités dont peut se réaliser la représentation, modalités qui permettent de mieux expliciter la spécificité de l'image comme moyen de rendre compte de l'absence absolue, de la ramener à l'horizon de l'homme. Cette nouvelle étape de notre analyse sera, certes, une autre approche du paradoxe de l'image qui conjoint les opposés dans le dire de la vérité islamique ; mais elle conduira surtout à voir comment est vécue et pensée l'image dans *Phantasia*, d'étudier aussi son rapport avec les multiples références artistiques qui parsèment le texte. Ce sera aussi l'occasion de manifester encore une fois l'importance de la pensée akbarienne qui donne une clé d'approche esthétique de l'ensemble de la tradition picturale occidentale en son oscillation entre figuration et abstraction.

Notre première analyse de la question de l'image en islam s'est réalisée dans une vision comparatiste entre les trois monothéismes : entre le judaïsme et sa pensée d'un Dieu absolument transcendant, jaloux de la concurrence de l'image, laquelle demeure en question, inter-dit à jamais pris dans la reprise de l'interrogation, et le christianisme et sa rupture introduite par la glorification de l'icône comme intermédiaire dans l'adoration du Dieu absent, l'islam s'est affirmé dans la conciliation de ces deux visions, proposant l'image en

---

<sup>111</sup>. Hallâj, *Dîwân*, traduction et présentation par L. Massignon, Seuil, coll. "Points Sagesses", Paris, 1992.

<sup>112</sup>. Notre traduction s'écarte ici de celle de L. Massignon. Voir l'édition arabe du texte dans *Akhbâr al-Hallâj*, Librairie philosophique J. Vrin, coll. "Etudes musulmanes" IV, Paris, 1975.

imagination, accès au lieu intermédiaire où l'homme puise dans la réserve des images. Par le *comme si*, l'islam installe l'image en paradoxe, simulacre qui trompe l'absence dans une fragile présence capable de se réserver où de se révéler selon l'éveil de l'être à son horizon imaginaire.

Cependant, l'islam propose d'autres modalités aptes à permettre l'adoration de Dieu. Et la conjonction du *comme si* les indique en sa manière de souligner la fragilité inhérente à l'image imaginée, qui peut n'être que leurre; de même, la synthèse qu'elle réalise des deux premiers monothéismes peut faire basculer la vérité islamique dans l'une ou l'autre des deux visions : l'adorateur en islam peut approcher Dieu en sa transcendance toute ; ou bien, le cerner selon la forme d'une image ressemblante. N'oublions pas que l'islam se présente comme **confirmation** des lois qui l'ont précédé, comme **rappel** des vérités premières, comme synthèse qui constitue le sceau des paroles.

En ses percées et débordements, en ses reprises et ruptures, l'islam laisse ainsi ouverte la question de la représentation. Les contraires peuvent se conformer à la vérité islamique ; et ce n'est là que mise en évidence de son paradoxe essentiel, fondateur. Dieu est le manifeste et le caché, le proche et l'éloigné, l'absent en toute chose présent ; et il est possible de l'adorer selon l'une ou l'autre de ses propositions : voilà les deux contraires qui se précisent, chacun proposant une manière de vivre et de rendre compte du rapport avec le Tout Autre. Il s'agit des deux notions de *tanzîh* et *tashbîh* que nous allons à présent analyser.

*Tanzîh* : éloignement, préservation, distance, séparation, écart, abstraction, transcendance toute. Il s'agit de concevoir Dieu en dehors de toute limitation, de toute représentation, de le séparer de ce qui existe, de ce qui est connu, visible, tangible, concevable. Il est au-delà de toute conception et de toute vision, hors de toute atteinte. Celui qui adopte ce type d'adoration l'abstrait de toute possibilité de saisie et le relègue ainsi dans un abîme infranchissable ; celui-là, dit Ibn Arabi, "est ou bien ignorant, ou bien impoli [...] ; il calomnie le Vrai et les prophètes sans qu'il s'en aperçoive [...], et il est comme celui qui croit en partie et nie en partie". Car "l'abstraction est en vérité de la limitation, de la fixation dans des limites définies<sup>113</sup>". Ce type d'adoration est le fait de l'homme qui s'appuie sur sa raison, selon sa capacité d'abstraction, incapable de penser en dehors de ses catégories rationnelles.

*Tashbîh* : rapprochement, comparaison, immanence, anthropomorphisme, figuration, analogie, ressemblance. Il s'agit de penser

---

<sup>113</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs al-hikam*, I, p. 67. Notre traduction s'écarte de celle de T. Burckhardt, *La Sagesse des prophètes*, p. 61.

Dieu en le ramenant à une figure connue, en le cernant dans les limites des choses manifestes, palpables, multiples, hétérogènes. L'adoration se réalise dans ce cas à partir des innombrables choses qui peuplent le monde, choses qui accueillent en leurs diverses formes la manifestation permanente du Vrai. La proximité du Tout Autre est alors extrême. Il n'a ainsi aucune présence en Soi, soumis au multiple sans pouvoir être conçu comme Un. De plus, sa connaissance ne peut qu'être instable, dépendante des moyens limités de la connaissance sensible. Insuffisante, partielle est donc l'adoration par l'intermédiaire du *tashbîh*. "Aussi, celui qui Le compare sans L'abstraire l'enchaîne et Le limite, sans Le connaître<sup>114</sup>".

*Tanzîh* et *tashbîh* disent ensemble les deux manières opposées qui permettent d'appréhender le Tout Autre. Elles sont toutes les deux partiellement vraies, en leur soumission l'une à la raison et l'autre aux lois de l'analogie. Il convient donc de transgresser l'opposition, de faire coïncider les contraires, d'installer le déplacement, la circulation, la traversée des frontières qu'instaure la mise en oeuvre de la pensée paradoxale. C'est dans la conjonction du *tanzîh* et du *tashbîh* que peut se réaliser la connaissance parfaite du Dieu à la fois présent et absent, contenu en toute chose en même temps que transcendant toute limite. "Celui qui réunit en sa connaissance le *tanzîh* et le *tashbîh*, selon les deux modalités globalement -car cela est impossible distinctivement à cause de l'impossibilité d'embrasser toutes les images que comporte le monde-, celui-là Le connaît globalement non distinctivement, comme il se connaît lui-même globalement non distinctivement. C'est pourquoi le Prophète a rattaché la connaissance du Vrai à la connaissance du soi, en disant : Qui se connaît lui-même connaîtra son Seigneur<sup>115</sup>". Ainsi se révèle l'importance de la représentation de Dieu pour la question de l'être ; la pensée du Vrai éclaire celle de l'être, lequel ne peut s'accomplir que dans la saisie du Tout Autre qui l'habite. Loin de tout dogme extérieur, la réalisation de l'Être s'inscrit dans l'épaisseur de l'expérience, éclairée par la pensée paradoxale qui permet la conjonction des contraires. Et ces contraires qui désignent les modalités de la représentation de l'altérité absolue disent précisément ce qui constitue l'être ; voilà comment Ibn Arabi formule cette totalité de l'être qui se révèle dans la conjonction de ses multiples composantes : "[...] La raison, lorsqu'elle s'abstrait elle-même selon sa réception des connaissances de par sa vision, a connaissance de Dieu selon le *tanzîh*, non le *tashbîh*. Si Dieu lui [le prophète Elie/Idrîs] octroie la manifestation, sa connaissance s'accomplit ; alors, il abstrait en un lieu et compare en un autre, et voit la circulation du Vrai dans les images naturelles et élémentaires ; il ne reste pas une image où il ne voit que l'essence du Vrai

---

<sup>114</sup>. *Fusûs*, p. 68.

<sup>115</sup>. *Fusûs*, p. 69.

est son essence. C'est cela la connaissance totale apportée par les lois révélées par Dieu, et toutes les fantaisies [*awhâm*] se fondent sur cette connaissance. Voilà pourquoi les fantaisies ont plus de pouvoir, dans cette constitution, que les raisons, car celui qui raisonne, quel que soit son degré de raisonnement, ne peut se libérer du pouvoir de la fantaisie et de la représentation de ce qui conçoit par la raison. La fantaisie [*wahm*] est le sultan le plus puissant dans cette parfaite image humaine : c'est ce qu'ont apportées les lois révélées qui figurent et abstraient, qui figurent dans l'abstraction, par la fantaisie, et abstraient dans la figuration, par la raison. Ainsi le tout se rattache au tout [irtabata al-kull bi l-kull], et ne peut y avoir d'abstraction sans figuration, ni de figuration sans abstraction. Dieu a dit : *Rien n'est comme Lui*, alors Il a abstrait et comparé, *et Il est l'Oyant, le Voyant*, alors Il a comparé ; c'est là le plus important verset d'abstraction descendu, pourtant il compte la comparaison par le *comme*. Il est le plus Savant de Lui-même, et Il ne s'est désigné que comme nous l'avons indiqué<sup>116</sup>".

Par recours au verset coranique (XLII, 11), Ibn Arabi clôt son développement et confirme la nécessité de la coïncidence des contraires. La lettre de la loi se trouve ainsi au bout de l'expérience, sans la précéder ni la dominer ; et l'expérience est ce qui met en oeuvre le déplacement qui permet de rendre compte de la totalité paradoxale de l'Être divin, déplacement qui passe, aussi, par l'approche de la lettre coranique. Sans rapporter l'analyse akbarienne du verset cité ci-dessus<sup>117</sup>, soulignons simplement que, se fondant sur les éléments linguistiques, elle met en évidence l'impossibilité de l'abstraction totale, Dieu Lui-même, en tout verset où Il se désigne, recourt à la limitation, à l'image ; car l'homme, être que définit justement le manque, est incapable de Le comprendre autrement. Cependant, le savant résolu dans la l'approche de l'abîme du divin doit se placer dans cet intermédiaire où se conjoignent la transcendance toute et la figuration nécessaire, installant le va-et-vient continu, le mouvement qui annule la stagnation et assure l'élévation dans les sphères hautes auxquelles préside la **phantasie** (*wahm*), imagination créatrice qui distribue les contraires dans l'élan vers l'Être.

La circulation est donc la manière capable de conduire dans la quête de l'image qui se réveille en sa totalité paradoxale. Et la circulation de notre propos à travers l'intertexte ibn arabe révéle ce qui habite le texte meddebien, ce qui le traverse aussi et installe sa vérité dans la traversée de l'être éclairé par le pouvoir de l'imagination. Traversée qu'opère l'écriture qui quitte l'espace monothéiste pour visiter d'autres scènes où la même question

---

<sup>117</sup>. *Fusûs*, p.p 110-111. A. Meddeb a admirablement développé ce passage dans son article déjà cité, p. 33.

trituration ; ainsi le tao dit-il la voie de l'être jusqu'à ce qui dépasse, ouvrant le vide où brille le paradoxe sans s'embarrasser de dieu. La question de la représentation déborde la pensée religieuse pour désigner la quête du secret de l'être et du monde. "Le *tao* approche ces fréquences sans recourir à la fiction. Ni dieu, ni l'autre monde n'advient pour proposer en vérité le paradoxe qui concerne la représentation de ce qui dépasse : La plus belle image n'a pas de forme . Médite cette devise rien qu'au profil de son graphe" (**Phantasia**, pp. 38-39). L'être est confronté au manque à dire, à représenter, à saisir ce qui se réserve dans la béance du non-sens. L'interdit religieux de la représentation s'éclaire à nouveau comme manière de mettre en évidence une impossibilité, comme réserve de l'inter-dit qui engage la mobilité, "entre le voile et la vision, l'empêchement et la réalisation, la contraction et l'expansion", là où "s'équilibre la parole sur le fil de l'indicible" (p. 99).

Et la traversée, dans *Phantasia*, continue, multiple et illuminée : celle, réelle, d'une rive à l'autre de "la mer intermédiaire", voyage qui s'interrompt par l'arrivée de l'avion à Paris ; celle surtout qu'instaure l'imagination, traversée intérieure qui nourrit l'élan de l'écriture : "L'avion atterrit en douceur. [...] Une voix diffusée par un haut-parleur standard nous souhaite la bienvenue. Et dans ma tête le voyage continue" (p. 39). D'autres scènes sont encore convoquées lors de cette nouvelle traversée ; la peinture moderne se trouve alors prise dans le même mouvement qui fait se rencontrer les traditions et les expériences. Il faut noter ici que le flux de l'écriture s'affirme dans la succession des traversées sans rupture ; d'un voyage à l'autre, le lien se réalise par la mobilisation d'un élément qui assure la continuité : "les points de lumière" remarquables dans le ciel brumeux de Paris annoncent les "parterres de nymphéas [qui] sont interprétés en taches de lumière" (p. 39) qui installent la référence au tableau de Monet, *Les nymphéas*. Notons aussi que c'est toujours le regard qui transfigure du sujet qui rend possible le passage de l'élément extérieur à la référence enfouie dans l'intériorité ; et cette transfiguration par le regard est provoquée par la lumière, comme dans le cas de la Kaba analysé plus haut.

Le traitement théorique de la question de la représentation trouve sa continuité dans l'expérience de l'être ouvert aux expériences artistiques de ceux qui ont eu à traduire l'image sur l'aplat de la toile. D'emblée, les références picturales s'annotent dominées par la vision esthétique déjà éclaircie par le corpus akbarien. Il faut noter aussi que les références à la peinture restent, jusqu'à ce stade du roman, non explicites, participant à la mise en évidence de l'effervescence mentale du narrateur. *Les Nymphéas* de Monet, ainsi que le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, sont pris dans

le roulis de l'écriture comme pour indiquer leur valeur constitutive de l'intériorité du sujet, plutôt que leur appartenance à une tradition picturale particulière ; elles relèvent de la réminiscence en son rapport avec le rêve qui emporte l'être et approvisionne l'écriture. "L'absence resplendit en un carré blanc que tu remplis en imagination" (p. 39). Ces références implicites appellent donc à être reconnues par le lecteur, et participent à cette accumulation d'oeuvres, nécessaire à la participation à la modernité universelle, à laquelle appelle Meddeb ; c'est par l'ouverture aux diverses expériences que se réalise la circulation capable d'élever l'être à son accomplissement.

Cependant, cette traversée générale qui fait se mouvoir l'écriture est essentiellement un déploiement de la pensée akbarienne qui devient l'axe autour duquel se déroule l'expérience du narrateur : "J'enchaîne la peinture moderne à mon imprégnation mystique. J'en reconnais l'écho en islam, en Chine. Le cercle se ferme. Les traditions se rencontrent". La traversée des frontières installe ici la mise en perspective de traditions diverses dans le même mouvement qui rend compte du paradoxe de l'image. L'éveil à l'imagination créatrice est ce qui assure cette traversée qui transcende les différences, "point ultime" qui résout le paradoxe par la circulation résolue : "En un point ultime, la saturation et la pénurie se touchent" (p. 39) ; ce dernier propos s'éclaire par sa reprise dans la suite du texte, reprise qui ramène la différence au plan généalogique et historique -elle indique alors "le destin des peuples"-, et qui la transgresse dans l'établissement de l'expérience de la personne : "Certes, les généalogies sont antagoniques. Les uns en sont venus à l'abstraction par réaction à une tradition iconique saturée. Tandis que les autres appartiennent à une chaîne dont les générations ont vécu la pénurie de l'image. [...] Quand vous n'êtes pas situés dans un lieu déjà constitué, votre créativité se dilapide. Tel est le destin des peuples. C'est un constat qui ne m'empêche pas de visiter les constellations fécondes" (p. 87). Au-delà des appartenances s'affirme donc l'élan de l'être parmi les expériences installées dans la gloire de l'imagination affranchie. Aussi, la traversée continue-t-elle bien au-delà du voyage de Tunis à Paris, dans l'épaisseur éclairée de la "nuit blanche" ; tout en indiquant la nuit sans sommeil, cette blancheur rappelle le tableau de Malévitch et installe le vide comme lieu de possibles, d'ouverture à la béance de l'imagination en sa manifestation la plus glorieuse : "Ma première nuit, en ce retour parisien, est blanche. [...] En Ibn Arabi, je navigue. Je jubile à le lire. Je répudie la raison à la rencontre des correspondances entre les sages, les prophètes, les astres, la formation du fœtus" (p. 40). La traversée s'inscrit ici dans le sillage de la traversée akbarienne en sa maîtrise de l'imagination ; celle-ci réalise en effet la conjonction des contraires par la "divine divagation", par la circulation qui fait éclater les

limites de la raison, par l'accès à "ce troisième ciel, étape de l'amour et de la beauté, où l'artiste et le poète acquièrent la science des proportions, par grandeur imaginative afin de détenir les lois de la représentations et les clés de son interprétation". A nouveau, Ibn Arabi s'affirme comme modèle de pensée et moteur de l'expérience qui annonce déjà son prochain voyage dans les cieux tel qu'il a été vécu et théorisé par le divin soufi ; aussi peut-on remarquer l'écriture du titre de l'écrit ibn arabien qui contient la clé de l'élévation céleste que réalisera le narrateur à travers les différents espaces de l'art : "C'est un moment lumineux dans le laboratoire alchimique, à la recherche de l'élixir qui procure le bonheur<sup>118</sup>" (p. 40).

La traversée est donc, également, celle des références. Cependant, tandis que celle qui renvoie à Ibn Arabi est explicite ici -elle indique alors la conjonction de la lecture et de l'écriture, les références aux peintres restent implicites ; leur écriture appelle une autre interprétation. Comme l'a dit Anne Roche à propos du pillage des textes<sup>119</sup>, ces références marquent l'opposition à "la propriété" artistique : la liberté fondamentale autorise le sujet à adopter les oeuvres d'autrui, à les inscrire dans son propre parcours, lequel se fonde sur l'imprégnation des expériences qui répondent aux exigences personnelles, comme à celles du texte. Ces références ne sont pas écrites dans le texte en tant qu'extérieures, mais elles indiquent un état du sujet, une "disponibilité esthétique" (p. 38) qui les fait participer à l'expérience intérieure du sujet. Et par leur écriture, ces références éclairent la pensée de l'image telle qu'elle se vit dans l'expérience présente ; elles deviennent le support à partir duquel le sujet compose son image intérieure selon son imagination qui transfigure et qui crée, ainsi, son propre objet : *Le Carré blanc* est, dans le texte, plus que le tableau de Malévitch ; il est un lieu vide apte à recevoir l'image mentale : "Tu es peintre. Tu dis *chaise*. Tu écris *chaise* sur l'immense support resté blanc. Advienne la chaise en peinture. *Comme si* tu la voyais, elle projette son ombre sur la cimaise<sup>120</sup>" (pp. 39-40). Par la gloire du *comme si*, le simulacre de la chose se réalise, en sa manière de tromper l'absence de la chose par sa présence en imagination.

---

<sup>118</sup>. Voir *L'Alchimie du bonheur parfait*, trad. du chapitre 167 des *Futûhât* d'Ibn Arabi, par S. Ruspoli, L'Île verte / Berg international, Paris, 1981. C'est à la lumière de ce texte que se révèle le sens du voyage céleste du narrateur de *Phantasia* (pp. 80-94) ; nous y reviendrons .

<sup>119</sup>. Anne Roche, "Wanderer-Phantasia", dans *Recherches et travaux*, bulletin n° 31, université de Grenoble, 1986, p. 51.

<sup>120</sup>. La référence au tableau de Malévitch est reprise plus loin pour souligner de nouveau son importance dans le parcours esthétique du narrateur ; le *Carré* est maculé, toile trouée qui ouvre à la vision extrême : "*Le Carré blanc* de Malévitch avale mon angoisse et nettoie mes yeux. J'appose sur le blanc du carré ma main trempée dans le sang remémoré du sacrifice. [...] A portée de deux arcs, la vision extrême m'est promise. Je contemple le blanc de la toile vierge" (pp. 92-93).

La reprise du *comme si* annonce ici son importance dans l'entreprise créatrice qui passe par l'imagination. Et l'imagination se révèle comme capacité de résolution du paradoxe de la représentation : le manque à créer la chose -"chaise"- réelle se résout par le recours à l'image qui rend présente la chose malgré l'absence de sa matière. L'éveil à l'imagination installe l'être dans la béance du monde intermédiaire, monde des potentialités en attente de réalisation, monde aussi des images qui fondent l'intériorité du sujet.

L'exemple proposé dans le texte montre donc le processus créateur tel qu'il se fait en peinture. Mais il rend compte aussi du statut particulier de l'image : "L'image est intime, élective. Elle n'est pas didactique, de masse. Elle est abstraite, mentale. L'imagination est le support de l'irreprésentable" (p. 38). L'image réside dans l'épaisseur de l'être ; sa révélation ne dépend que de son degré d'éveil. Elle dit, ainsi, l'in-connu qui habite l'homme, le multiple qui grouille en lui et qui appelle à l'écoute de soi, à la disponibilité qui permet l'accès à l'invisible. C'est ainsi que s'éclaire le caractère personnel de l'image, changeante, multiple, simulacre qui peut se révéler leurre : elle est à jamais à conquérir par la circulation parmi les plis ombrés de l'être. C'est pourquoi elle est incommunicable aussi, fragile lumière éphémère en ses retours toujours différents ; cela, le texte l'a déjà dit dans son ouverture qui installe l'ambiguïté révélatrice de l'abîme de l'être : "Entre la transmission et la réception, la représentation ne coïncide pas. Le langage fixe ce qui change en soi et dans les esprits. [...] On feint de ne pas savoir que l'échange est une fiction, à la mesure d'un réel réduit, personnalisé en nos êtres, représentations fugaces, rêve dans le rêve, création perpétuelle sur la scène de la conscience" (pp. 18-19). C'est dans l'incommunicable que s'inscrit donc le texte. Mais n'est-ce pas là le paradoxe ? Que dire d'un dire qui exhibe l'impossibilité du dire ? Comment saisir cet indéfini de l'écriture qui oppose l'impossible saisie ?

## **F. La création perpétuelle ou l'écriture palimpseste :**

Les interrogations se multiplient à mesure qu'on avance dans la traversée de *Phantasia*. L'avancée est risquée, affrontée à l'ambiguïté de l'écriture. L'approche ouvre à l'abîme d'une impossible saisie. L'on ne cesse pas de commencer la fouille du texte dont la profondeur s'éclaire, toujours plus profonde, et renvoie à l'abîme d'autres textes. Le mouvement de l'écriture s'installe dans l'effervescence de la circulation continue, infinie ; et sa saisie appelle la saisie des lieux multiples qu'elle visite. C'est donc comme lecture que l'écriture appelle ici à être appréhendée. Et c'est l'oeuvre d'Ibn Arabi qui est l'objet de cette lecture affirmée, écrite, sise dans la faille où se creuse et s'accomplit la profondeur du texte meddebien.

"Je suis affronté à un délire qui me convient" (p. 40). Arrêtons-nous à cette phrase où s'écrit le lire dans la passivité active du sujet rivé au texte inoui, illuminé, et fondateur. Le verbe dit l'être qui participe au transport de l'imagination. Le transport est ici la partance dans le "livre ouvert" sur la profondeur imaginative comme maîtrise des mondes. La profondeur du texte s'éclaire par son assimilation à un "océan" (p. 41) où "les flots" (p. 40) se font vagues qui trouent l'abîme mobile qui menace d'emporter qui s'y jette<sup>121</sup>. Et la lecture de tel texte s'assimile à une "navigation" qui rend le sujet "ballotté" (p. 40). Cependant, cette approche de l'autre texte dans le texte en train de s'écrire installe la béance du sujet qui s'ouvre à ce qui l'habite ; c'est dans l'épaisseur de sa "nuit blanche" qu'a lieu son affrontement avec l'autre texte, dans l'effervescence de son "cerveau [qui] est une chambre noire". Entre blanc et noir se fait donc la rencontre avec l'altérité du texte, et que s'éclaire du même coup la confrontation avec soi dans l'épaisseur de "l'insomnie".

A revenir à la phrase qui a commandé notre pause se révèle l'importance du "délire" en tant qu'état du sujet qui se confronte à ce qui, en lui, se réserve dans le refus du sens arrêté. Le délire dit le va-et-vient dans l'approche du texte lu, circulation qui est également celle de ce texte lui-même traversant les séparations entre les sagesse, les prophètes, les astres, la formation du fœtus. Et c'est le délire qui déclenche le mouvement d'interprétation tendu vers la saisie des correspondances établies par le texte ibn arabien : "A Joseph la maîtrise de l'imagination, éclairée par la sagesse de lumière, sous les auspices de Vénus, quand le fœtus s'habille de sa forme complexe, au cinquième mois" (p. 40) ; le délire s'installe ainsi dans la répudiation de la raison et l'éveil au pouvoir transcendant de l'imagination éclairé par le théosophe andalou. Car, le délire "contient aussi une part de vérité<sup>122</sup>", vérité à retrouver par l'intermédiaire de l'autre texte. Ce pillage de la pensée autre rend compte en fait de la conjonction du lire et du dire, tous deux présidés par la faculté imaginatrice. Lire et dire se joignent dans l'élan de la pensée à la fois passive et active : passive en sa réception du texte ibn arabien -"divine divagation"-, et active en l'inscription de la lecture dans l'écriture. Le "délire" s'affirme comme expérience du paradoxe de l'écriture qui est écriture d'une lecture ; il dit la libre circulation de la pensée non soumise à aucune directive. Et la circulation allège la tension qui s'établit entre lire et dire, entre dire du lire et impossibilité d'embrasser l'ampleur

---

<sup>121</sup>. Voir p. 13 : "[...] cascade de mots, mirages sonores qui se décomposent selon la chute de l'eau, tourment qui m'emporte vers la noyade". Ces deux passages redistribuent les mêmes éléments : le transport et la perte, le désordre et l'ordre créateur, le prophète Joseph comme incarnation de la maîtrise de l'imagination.

<sup>122</sup>. S. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. par C. Heim, Paris, Gallimard, 1987, p. 230.

étourdissante du texte akbarien. Cependant, ce délire "convient" au sujet : c'est par le va-et-vient que se réalise l'imprégnation du texte, passivité active qui permet le mouvement entre les flots du "livre ouvert" ; le narrateur n'a-t-il pas indiqué, dès le premier chapitre, qu'il "aime à [se] voir perdu", qu'il s'"agrippe pour ne pas [se] perdre, [lui] qui courtise la perte" (p. 13) ? L'éveil à soi, au multiple qui l'habite, au désordre qui le fonde, assure l'accès à l'imagination qui révèle la béance essentielle de l'être qui advient alors en toute chose. Aussi, "convenir" peut-il être lu "venir avec", ce qui manifesterait la faille du mot qui fait advenir l'être par l'approche de l'altérité, dans l'affrontement de ce qui menace de la perte, dans l'expérience du délire. Quelle épreuve que d'être face à l'abîme où le sens se réserve dans le pli qui ramasse la multitude de sens ! "Con-venir" : c'est ainsi que s'exprime, dans la faille révélée (à révéler) du mot -trait d'union qui sépare et unit-, l'affrontement avec soi lors de l'approche de la "divine divagation". Le déjà-dit s'annonce comme fondement du dire qui est renouvellement, retour différent, redéploiement, redistribution du même dit dans l'expérience nouvelle en train de se réaliser.

Expérience nouvelle, retour différent, redéploiement, création perpétuelle : voilà ce qui déconcerte la lecture fixée dans ses certitudes ; et c'est cela même qui éclaire l'indéfini de l'écriture en sa manière d'être écriture de l'indéfini et de l'infini. Certes, à plusieurs reprises s'affirme dans le texte la notion de "création perpétuelle" rappelant à chaque fois la fragilité inhérente au dire, pris entre l'expansion jubilatoire et l'étroitesse des mots insuffisants à rapporter la vision. Mais, en même temps qu'elle marque la limite indépassable de la parole, elle installe l'écart qui ouvre à l'épanouissement du dire qui embrasse le monde et ses doubles.

Afin de bien comprendre cette notion de renouvellement de la création, il convient de relire le texte et de relever les occurrences de cette notion et d'appréhender son apport dans le parcours esthétique du sujet. Et c'est alors l'ambiguïté inaugurale de l'écriture qui s'impose comme marque essentielle du renouvellement continu dans lequel le texte puise son mouvement ainsi que les éléments qu'il déploie en son flux et ses fragments. En effet, toutes les pages du premier chapitre du roman peuvent se lire à la lumière de la notion de renouvellement en son rapport avec le langage indéfini dont la fonction se révèle dans sa capacité de représentation, de fixation des images qui s'imposent sur le corps du sujet excédé. L'effervescence langagière marque donc le désordre entraîné par la circulation des images se renouvelant, fondant l'être comme réceptacle, temple ouvert.

La multiplicité des ordres -qui fait désordre-, à laquelle se trouve confronté le narrateur dès le début du texte, est une manifestation de ce renouvellement continu auquel est soumise toute chose, quelle qu'elle soit. L'ordre créateur s'affirme ici comme tentative de fixer la chose voulue, de la saisir en sa mobilité, de discriminer dans le magma qui l'apporte et l'emporte, de la représenter afin qu'elle demeure au-delà de son absence. Cette mise en place, inaugurale dans l'écriture, de la scène de la création rend compte essentiellement de l'état de passivité active de la chose à la fois soumise à l'ordre existentiateur et libre de disparaître. La création n'est pas création à partir de rien. Elle est un va-et-vient incessant entre l'absence et la présence, passage d'un mode d'être à un autre<sup>123</sup>. C'est à la lumière de cette conception que s'éclaire le sens de la représentation en sa fragilité, en l'impossibilité dans laquelle elle se trouve de rendre compte de la multiplicité des images qui habillent la chose unique dans sa traversée de la multiplicité des états d'existence.

L'impossibilité du dire total est ainsi celle de la représentation incapable de rendre compte de la multiplicité d'états que connaît la chose unique. L'écriture demeure prise entre la construction à partir du langage qui s'impose en magma, et le "témoignage de la déperdition" (p. 14) face à ce qui échappe et dépasse l'étroitesse des mots ; c'est ainsi qu'il convient de comprendre la citation de Niffari -"*Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots*" (p. 14)- : la vision révélatrice des multiples formes par lesquelles passe la chose en sa création perpétuelle ne peut être rendue par les mots dont la fonction est de fixer, de limiter, de représenter un unique état vite démenti par la succession instantannée des états. Tel est le paradoxe qui révèle la fragilité du dire, qui en dénonce la limite, en même temps qu'il en affirme la nécessité, dire impératif mettant en présence la chose soumise qui, cependant, s'absente dans le roulis de son renouvellement infini. Le sujet, en son écriture, reste pris dans "le cercle du don" (p. 24) qui l'ouvre à la chose soumise à son ordre, puis l'abandonnant ébloui par la lumière de la vision sitôt éclairée sitôt éteinte. Il est donc l'éternel insatisfait rivé à la fiction de l'autre scène, scène première qui recueille la réserve en béance. "Donner la beauté où je la reçois, c'est ce que j'apporte" (p. 14) : réception et don, telles sont les limites du cercle qui dit la condition de l'écrivain, passeur, intermédiaire, excédé par la révélation à laquelle l'élève son imagination créatrice dont le pouvoir s'affirme ordre créateur.

Mais, quand même l'être, en son entreprise créatrice, se trouve devant l'impossibilité de manifester par le dire la complexité de la chose, il l'aura vue,

---

<sup>123</sup>. Voir notre première partie, 2, B.

il en aura joui, ne serait-ce que l'instant d'un éclair. C'est à l'éveil à ces instants de jouissance toute, de présence illuminée et illuminative, que le texte appelle en sa glorification de la dignité de l'imagination : "L'imagination double le réel et le traduit en instants de présence s'élevant au fil des pas qui sillonnent le monde" (p. 16). Aussi faut-il revenir ici à la question de l'interdit de la représentation en islam, question qui s'éclaire davantage à la lumière de cette vérité des choses et de ce saisissement de l'être élevé dans la vision grâce à l'imagination. Beaucoup de choses ont été dites à propos du soit-disant interdit islamique de l'image, et pas un seul livre parmi ceux que nous avons consultés sur la question n'omet de relever cet à priori ; il n'est pas utile, ici, de reproduire ou de répondre à ses analyses ; il nous suffit de renvoyer à la volumineuse et très intéressante thèse d'A. Papadapoulo sur la peinture islamique où il remarque avec raison que "les historiens de l'art musulman se sont contentés en général d'enregistrer le fait<sup>124</sup>", sans chercher à résoudre la flagrante contradiction entre "l'interdit" et le développement de l'art figuratif islamique.

Cependant, il est important de revoir cette question de "l'interdit de l'image en islam" en son rapport avec la conception de la création nouvelle. Car, à signaler l'infini des formes -des images- que prend une chose, l'on comprend que l'image unique, singulère, n'en est que la limitation. Des recherches récentes ont bien saisi cet aspect essentiel de la problématique de la représentation et ont éclairé ainsi l'idée de l'interdit. Dans un essai de grande importance pour l'approche de l'esthétique islamique, Alà Wess a repris la question dans le cadre d'une réflexion spécifique sur les fondements de l'islam et les formes de l'art qui en dérivent. Partant de l'étude de la langue arabe, en sa façon de porter les sens à l'effervescence plurielle à partir de la réserve de la racine trilitère, il affirme que "l'imagerie est permise : elle n'est pas interdite / l'imaginaire est libre : il est libéré par le simple effet d'une double interdiction, autrement dit, d'une interdiction d'une interdiction" ; "Donc logiquement interdire la fixation de l'image limitée et limitative dans l'ordre humain et dans l'ordre absolu implique : permettre la libération de l'imaginaire et l'épanouissement de l'être sensuel, vivant et infini<sup>125</sup>". Nous aurons l'occasion de revenir à cette analyse qui présente, en plus de l'intérêt de résoudre la question de l'interdit, celui d'installer le propos dans une réflexion sur l'être ; par son travail de questionnement, cette réflexion éclaire l'impossibilité de rendre compte de la totalité fuyante des choses à laquelle se

---

<sup>124</sup>. Alexandre Papadapoulo, *Esthétique de l'art islamique -La peinture*, thèse d'Etat, Paris I, 1972, p. 350.

<sup>125</sup>. Alà Wess, "Structures d'image en islam, De la lecture d'une écriture (*Le Coran*) à l'écriture d'une lecture (l'image dans ses divers états), dans *Comment voir l'image ?*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Maurier, P.U.F., 1989, p.78.

confronte le sujet : "Peut-on expérimenter l'infini dans la réalité de l'existence quotidienne, tout en ne sacrifiant jamais le rêve qui renvoie à l'absolu, à l'éternité ? / Peut-on imaginer l'éternité, la vivre dans l'immédiat et la représenter d'une façon qui la représente à l'autre (qui peut être aussi un autre soi-même) pour qu'il la vive dans l'immédiat ?"<sup>126</sup>

C'est ainsi, en définitive, que s'éclaire l'indicible qui n'est qu'impossible. Toute chose manifeste connaît un au-delà duquel elle dérive, auquel elle se dirige : "Aucune parole ne rapporte le secret que je déchiffre derrière vos réalités" (p. 15) ; "On feint de ne pas savoir que l'échange est une fiction" (p.18) ; "De cette vérité, je te transmets peu. C'est un secret qui ne se partage pas. L'être est une orgueilleuse tombe, stèle muette qui conserve l'énigme" (p. 20). L'énigme : voilà comment se formule la confrontation du sujet avec ce qui l'habite, réserve de l'inspiration qui l'excède, sitôt présente sitôt absente, l'installant comme palimpseste, surface d'inscription et d'effacement à la fois. La scène de l'écriture s'assimile alors à celle de la création en leur abord de l'abîme de l'existence, multiple, changeante, en renouvellement infini. La parole de Jabès s'impose à nouveau en sa manière d'exprimer la vérité de la création : "Créer, en ce cas, ne serait que donner à voir la naissance et la mort de l'objet"<sup>127</sup>. Toute entreprise créatrice est confrontée à cette autonomie de la chose créée, poursuivant son parcours indéfini de présence et d'absence.

En son mouvement résolu vers l'affranchissement de l'être, l'écriture de *Phantasia* ne manque pas de rappeler et d'insérer dans son dire même le principe fondamental qui commande à toute existence. Et l'écriture elle-même ne peut ainsi s'élaborer qu'en fonction de cette vérité qui est aussi la sienne : "L'acte se meurt dès qu'il se réalise. Je ne cesse pas de commencer, ni d'en finir" (p. 28) ; "La forme gagne à se mettre en réserve. Elle est en création nouvelle continûment" (p. 40). La création nouvelle est ce qui confère au dire sa fragilité fondamentale ; et c'est sa révélation qui conduit l'être à la conscience de sa totalité, conscience qui est la condition essentielle de son accomplissement. Cependant, l'éveil à cette vérité du perpétuel renouvellement se réalise grâce à l'imagination qui met en oeuvre la pensée paradoxale, laquelle installe la conjonction des contraires par la mise en perspective de la totalité de l'être dans la saisie des mondes, au-delà et de la présence de l'absence. L'imagination est ce qui met en présence du monde intermédiaire, là où s'épanouit le regard autre qui embrasse le multiple derrière l'unique, qui lève le voile de la fixité apparente et révèle le renouvellement infini.

---

<sup>126</sup>. A. Wess, art. cit., p. 79.

<sup>127</sup>. E. Jabès, *Le Livre des marges*, p.180. Voir notre première partie, 2, B.

## F. 1. L'oeil du coeur :

L'imagination est ce qui fonde donc l'être comme totalité, comme béance capable d'accueillir la multiplicité des ordres. "La béance sera l'endroit du corps qui engloutira ton oeil sans retour" (p. 22). C'est cela qui fonde le corps spirituel, corps subtil dont nous avons analysé la naissance dans le premier chapitre<sup>128</sup>. Cependant, il convient d'aborder à présent un élément qui s'affirme comme noyau de ce corps total, et qui, en son inscription dès l'ouverture du texte et son retour différent par la suite, éclaire la fondation de l'être dans sa poursuite du chemin de sa réalisation ; il s'agit de "l'oeil de l'esprit", "troisième oeil" qui permet le regard autre et pénètre l'épaisseur des voiles. La première apparition de cet élément précède la citation biblico-coranique de Joseph, ce qui indique d'emblée son importance comme organe de l'imagination : "Ote le voile, découvre l'oeil de ton esprit" (p. 16). Le pouvoir du regard autre, en sa qualité spirituelle, qui traverse le voile de l'apparence installe l'ordre de la vision. L'ordre impératif dit ici l'éveil au signe, lequel est nécessaire à la mise en perspective de l'imagination, à l'interprétation qui ouvre le champ du multiple au lieu même de la chose unique. La reprise, toujours dans le premier chapitre du roman, de "l'oeil" éclaire davantage son pouvoir de révélation du multiple : "L'oeil intérieur guide mon regard dérouté, le temps qu'il s'accommode face à ce qui grouille, terne ou éclatant, sur la chaîne invisible qui attache les dix mille choses" (p. 23) ; le même oeil est, en ce retour, différent ; oeil de l'esprit, il s'affirme ici oeil intérieur fondant l'épaisseur de l'être en sa capacité d'e se constituer en lieu où se révèle le multiple. Cette intériorité ne doit pas se comprendre comme contraire de l'extérieur : elle est plutôt ce qui traverse les frontières et relie le dedans et le dehors pour manifester l'invisible qui dérouté, le renouvellement perpétuel que voile l'apparence statique.

Les premières occurrences de l'oeil spirituel, figurant dans le chapitre inaugural du roman, installent l'ordre de l'imagination qui commande à l'écriture et qui fonde l'être comme béance et lieu d'accueil du multiple. Le déploiement de l'écriture relève donc de la mise en perspective de l'imagination qui ouvre à l'interprétation. Le pouvoir de l'imagination garantit la circulation nécessaire à l'accomplissement de l'être ; elle est ce qui le met en relation avec ce qui peuple le monde et qui s'éclaire alors dans sa qualité de **signe** -Aya- qu'il faut interpréter en sa double vérité : signifiant et signifié,

---

<sup>128</sup>. Voir notre première partie, 5. B.

présence et absence qui installent le trajet de la lecture, la traversée vers le sens. Là se précise l'ordre de la langue, du dire qui puise dans la réserve du Verbe : **oeil**, en arabe *'ayn* dit aussi la vérité, le même, la source aussi, eau qui coule paisible, flot qui emporte, ou débordement qui excède l'être jusqu'aux larmes. L'oeil s'éclaire ainsi en tant que mot qui distribue le sens, établissant la circulation qui fait dériver entre les langues et les mondes, au gré de l'illumination imaginatrice.

Et *l'oeil* fait retour et permet d'apprécier autrement le parcours du sujet en son étape la plus glorieuse. L'ascension céleste dit le *mi'râj*, envol de l'être dans les sphères hautes. La vision emporte dans le voyage extrême. Les cieux ouvrent les étapes du mouvement vers la source ultime. Le troisième ciel en indique le lieu intermédiaire, ciel de Joseph, le maître en imagination, et de Vénus, l'incarnation du beau. "Les couleurs viennent par vagues comme une inspiration qui nourrit le troisième oeil" (p. 88) ; "Du ciel Giotto, je rebondis sur les corps bleus de Matisse, près de la nuit Kandinsky, frappée par des éclairs qui ont des gueules de loup, livrant au troisième oeil le secret des couleurs, dans la grâce qui dépasse l'intention qui prétend convertir en phrases les points et les lignes, les droites et les courbes" (p. 89). L'oeil intérieur n'est-il pas alors l'organe du regard esthétique qui fait circuler parmi les productions de l'esprit créateur ? N'est-il pas ce qui éclaire le parcours transgressant les différences et installant la continuité en ce qui agite l'être, "quête mystique" que les soufis ont vécue et que les peintres modernes renouvellent ? "Leurs pensées et images [Kandinsky, Malévitch, Matisse...], qui se fixent dans les formes ou s'y refusent, suscitent des résonances avec mes intuitions de soufi" (p. 88) ; "A cause de leur attentat contre les images et autres vanités mondaines et poupées, les peintres rénovent, avant le nombre, la quête mystique et la détournent des Ecritures" (p. 90). L'oeil intérieur est aussi l'organe de l'intuition, du regard indéfini qui saisit le mouvement de continuité infinie et de renouvellement perpétuel caractérisant toute chose ; c'est cela même que dit le roman dès son ouverture, fondant l'être éveillé à ce qui change, multiple, appelant l'imagination à se déployer en un éblouissant parcours d'illumination.

A travers les occurrences de l'oeil dans le texte, s'est révélé un parcours menant de la constitution du corps béant du sujet à la station céleste intermédiaire, passant par l'imagination qui motive l'élan créateur. Ce parcours qui manifeste l'expansion de l'écriture rend compte en même temps de la mise en perspective de la référence fondatrice. Nous avons déjà analysé le rapport entre l'imagination et le troisième ciel en leur rapport avec la maîtrise de l'interprétation qu'incarne le prophète Joseph ; nous avons aussi démontré la manière dont ses éléments sont repris du corpus ibn arabe. Et

nous nous proposons ici de montrer que "l'oeil intérieur" est aussi une figure puisée de l'oeuvre du divin soufi. Mais, avant de revenir à Ibn arabi, il est utile de voir cette figure développée dans un autre texte qui, reprenant aussi la pensée akbarienne, met en place les principes régissant l'esthétique islamique.

L'analyse proposée par le poète Adonis dans son article consacré à "la vision esthétique entre l'oeil du corps et l'oeil du coeur", aurait pu nous aider dans l'approche de la question de l'interdit de l'image en islam, en sa manière de souligner que "la valeur esthétique ne réside ni dans l'*image* ni dans la *forme*, mais plutôt dans le *sens*", dans "l'infini non représentable<sup>129</sup>". Elle nous servira à mieux éclairer l'importance de l'oeil intérieur comme organe de la vision et comme fondement de la création artistique. Définissant la chose à la fois comme apparence et absence, image et invisible, Adonis dit que se contenter d'en représenter une image c'est se limiter à une reproduction superficielle et sans intérêt ; "Pour être fidèles à sa vérité, il nous faut la concevoir, interpréter sa signification et son sens [...] / Il nous faut donc représenter la chose selon la vision intérieure, ou "l'oeil du coeur" comme disent les mystiques<sup>130</sup>". Voilà comment Adonis explique l'importance de l'oeil intérieur dans l'entreprise esthétique, laquelle est une expérience créatrice régie par une vision totale qui détrône la réalité comme apparence pour instaurer l'ordre de la vérité comme va-et-vient entre le visible et l'invisible. L'analyse adonisienne aboutit à l'établissement des principes qui doivent commander la création artistique, et qui constituent ce qu'il appelle "le mysticisme de l'art" ; et c'est là que s'éclaire encore la référence akbarienne en tant que source de cette conception de l'art qui rejoint celle des théoriciens modernes de l'art abstrait<sup>131</sup> : "Ce mysticisme n'est pas installé en "résident permanent". Il est voyage perpétuel à travers les choses, vers le coeur du monde. Ainsi voit-il le monde comme mouvance sans fin, et la création comme marche sans fin à l'intérieur de cette mouvance<sup>132</sup>".

L'analyse du concept de l'oeil intérieur et son apport à la vision esthétique ramène ainsi au principe du renouvellement de la création. La création artistique s'inscrit dans la perspective de la Création. Elle est le fait de l'être total et de son éveil à l'imagination. Elle met en oeuvre le *comme si* qui traque l'invisible au-delà des images qui s'offrent au regard en leur perpétuel renouvellement. Il est temps à présent de revenir à Ibn Arabi qui, le premier, a éclairé ses principes et les a éprouvés dans l'effervescence de son

---

<sup>129</sup>. Adonis, "La vision esthétique entre l'oeil du corps et l'oeil du coeur", dans *Art contemporain arabe*, I.M.A., Paris, 1987, p. 28.

<sup>130</sup>. Adonis, art.cit., p. 28.

<sup>131</sup>. Voir, par exemple, Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, folio essais, 1989.

<sup>132</sup>. Adonis, art. cit., p. 31.

expérience propre. Dans le chapitre 416 de ses *futûhât*, consacré à "la connaissance de la demeure de l'oeil du coeur", il commence son analyse par une traversée des signifiants de la langue arabe afin de la plier à la démonstration de sa pensée ; le terme arabe signifiant coeur, *qalb*, se trouve d'emblée rapproché de *taqlîb*, renversement, retournement, changement. C'est parce que leurs signifiants réciproques appartiennent à la même racine *q.l.b.*, qui dit le détournement, la fluctuation, la transformation, ce qui ne demeure pas en un seul état, que le coeur est apte à saisir le renouvellement infini de toute chose<sup>133</sup> : "Les coeurs savent que la persistance en un seul état n'est pas vraie, parce que l'image du Vrai ne donne pas l'étroitesse, et que son épanouissement et son espace ne relèvent que du renversement (*taqlîb*). Il n'y a de renversement du Vrai que dans les essences des choses possibles (*a'yân ul-mumkinât*), et les essences des choses possibles n'ont pas de fin. Le renversement divin, en elles, ne finit pas ; chaque jour, Il est dans un état, où qu'Il soit, de sorte que la chose dure depuis qu'elle est, et passe toujours d'un état à un autre. L'oeil est une machine (*âla*) et c'est avec la vision que la connaissance vient à celui qui voit, et c'est le Vrai, en Lui tu vois. Et celui qui voit une chose, il la connaît, et s'il la connaît, il s'y tient ; alors il voit toujours le renversement<sup>134</sup>". Entre le changement continu d'état dans lequel se réserve Dieu et le renversement qui est la vérité du coeur, comme l'indique sa racine linguistique, s'établit l'équivalence ; celui qui voit en vrai ne voit que le changement perpétuel, lequel est sa propre vérité. Si l'on appliquait la démarche d'Ibn Arabi -sa manière de se servir de la langue arabe- à la notion d'oeil du coeur, l'on pourrait lire le terme "oeil" comme signifiant de vérité : "oeil du coeur" signifie alors "vérité du coeur", et "vérité du renouvellement infini" ; la création perpétuelle n'est-elle pas dite dans la langue, dans la réserve de la multiplicité des sens cachés derrière l'apparence du signifiant unique ? Certes, le déploiement de la polysémie est un ressort important de la mise en oeuvre de l'interprétation. Mais cela concerne plus particulièrement l'approche de la langue comme représentation, et nous aurons l'occasion d'y revenir.

Cette démonstration permet Ibn Arabi à définir "l'oeil du coeur" ainsi : "L'oeil du coeur n'est que l'état du Vrai dans les états du monde, manifeste ou caché, premier ou dernier ; même si les noms se multiplient, le nommé est un, mais le sens n'est pas un. C'est ainsi que celui qui appelle devient perplexe

---

<sup>133</sup>. T. Izutsu, *Unicité de l'existence et création perpétuelle en mystique islamique*, Les Deux Océans, Paris, 1980, p. 110 : "[...] le mot *qalb* dans son sens 'irfânique est toujours associé étymologiquement au mot *taqallub* (de la même racine consonantique que *q.l.b.*). *Taqallub* signifie transformation ou changement continu, quelque chose qui assume de façon incessante de nouvelles formes. Ainsi, à la lumière de ce qui vient d'être dit, le *qalb* du mystique correspond exactement à la transformation ontologique incessante et constante de l'Absolu que l'on appelle *tajallî*, l'irradiation divine".

<sup>134</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât* IV, pp. 21-22.

quand il appelle, ne sachant pas qui il appelle : appelle-t-il le nommé ou le sens ? Car les noms divins ne se sont pas multipliés pour rien ; il faut des qualificatifs pour comprendre leur multiplicité. Ainsi, le sens du Savant n'est pas la vérité du sens (*'ayn al-mafhûm*) du Vivant ; pourtant, le Vivant est le Savant ; donc le Vivant est la vérité du Savant ; mais le sens du Vivant n'est pas le sens du Savant<sup>135</sup>". Voilà comment s'éclaire l'importance de cet "oeil intérieur" comme organe de l'imagination, capable de saisir le multiple qui grouille au-delà de l'apparence de l'image unique. Et en installant ce pouvoir dans le noyau vivant de l'homme, s'affirme l'intériorité de l'être comme lieu de la révélation, sa source et son aboutissement, en sa manière de réaliser la conjonction de la présence et de l'absence, du signifiant et du signifié, dans le parcours qui éclaire le signe et élève au sens par la mise en oeuvre de l'interprétation. Il est important de souligner la correspondance entre cette démonstration akbarienne et le théorie sémiotique moderne qui se fonde sur la double articulation du signe, signifiant et signifié entre lesquels s'établit le trajet de l'interprétation.

La théorie du signe révèle que tout signifié exige un signifiant qui le porte et où il se réserve. Le signifiant n'est qu'une image, voile derrière lequel réside le sens. Ainsi, toute manifestation voile le Vrai qui reste toujours au-delà ; et comme le Vrai ne peut se (re)présenter que dans une image, et dans une image différente selon la multiplicité de sa manifestation continue, Il ne se manifeste pas deux fois dans une image, et n'apparaît pas dans une seule image à deux personnes. La raison et l'oeil (du corps) échouent à Le saisir, tentant à Le limiter alors que Son autre manifestation, dans l'autre image, les rend perplexes. Ibn Arabi montre ainsi l'impossibilité de saisir le sens mouvant à partir de l'image une et immobile, laquelle ne peut que relever d'une dimension de l'être. Le sens véritable est dans la circulation entre les images multiples, entre les ordres multiples. Si le sens est un, ses manifestations sont innombrables ; elles dépendent de la constitution de celui qui l'approche : "s'Il se manifeste à lui hors de sa croyance, il Le renie<sup>136</sup>". La pensée akbarienne installe, à la place du Dieu transcendant et inabordable, le Dieu de la croyance. Dans ses *Fusûs*, le théosophe andalou explicite cette idée en son rapport avec le Coeur : "Il [Dieu] lui a donné [au coeur] la disponibilité par Sa parole "Il a donné à toute chose sa création" ; puis Il a levé le voile entre Lui et son serviteur qui Le voit dans sa croyance ; alors Il est la vérité de ce qu'il croit. Le coeur et l'oeil ne voient jamais que l'image de leur croyance dans le Vrai. Le Vrai qui est dans la croyance est celui dont le coeur contient l'image, et celui qui se manifeste au coeur et, ainsi, le coeur Le

---

<sup>135</sup>. *Futûhât* IV, p. 22.

<sup>136</sup>. *Futûhât* IV, p. 19.

connaît. Cependant que l'oeil ne voit que le Vrai ordinaire<sup>137</sup>". Il n'y a de Dieu que dans l'être. Point de Dieu sauf mon Dieu ; telle serait la vérité des conceptions religieuses qui créent leur fiction de Dieu. C'est ainsi qu'Ibn Arabi, fidèle à sa conception de "l'unité de l'existence" (*wihdat ul-wujûd*), instaure l'intériorité de l'être comme lieu de béance où tout s'éclaire et s'incarne<sup>138</sup>.

Il n'est pas de notre propos d'analyser cette conception de l'unité de l'existence autour de laquelle se déploie toute la pensée akbarienne. Elle a fait l'objet de plusieurs études parmi lesquelles nous recommandons celle, déjà citée, de Toshihiko Izutsu qui présente également l'intérêt d'approcher la notion de création perpétuelle à travers une comparaison entre des maîtres soufis, dont Ibn Arabi, et des maîtres du bouddhisme zen<sup>139</sup>. Ce qui nous intéresse ici, et qui sert notre lecture de *Phantasia*, c'est la manière dont s'affirme la constitution de l'être comme totalité en laquelle s'incarne toute forme et toute chose, et comment se développe une vision esthétique qui fonde l'expérience du sujet et commande son parcours parmi les réalisations esthétiques. La notion de création nouvelle, perpétuelle, infinie et indéfinie, à la connaissance de laquelle s'élève le sujet est ce qui préside à la création du texte lui-même ; et c'est elle qui éclaire sa propre présentation comme élan esthétique géré par le même mouvement qui commande l'ensemble des activités artistiques.

L'accomplissement de l'être se réalise donc dans cette conscience de l'infini de la création, conscience à laquelle aboutit la mise en oeuvre de l'imagination créatrice. Les sentiers de la création s'ouvrent à celui qui s'installe dans le multiple indéfini en sa capacité de saisir la circulation de toute chose en lui, celui qui voyage entre les manifestations éveillé à ce qui s'inscrit et s'efface sur la surface de son coeur. L'activité créatrice devient ainsi celle de l'être imprégné du secret divin, initié à l'atelier où les formes accèdent à la vie, qui maîtrise le processus existentiel comme pouvoir d'interprétation qui conjoint la présence et l'absence dans le même roulis infini. Les frontières éclatent lors de l'accès à la vérité du recommencement continu, perpétuel, là où s'épanouit l'être en sa constitution de créature / créatrice ; car même cette différence, cette ultime frontière, s'annule au pied de la conviction inébranlable dans le pouvoir de l'imagination qui relie l'un et le tout dans le déploiement de l'écriture. La fondation de l'homme total installe

---

<sup>137</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs* I, chapitre 12 - "Gemme de la sagesse du coeur dans le verbe de Shu'ayb", p. 121.

<sup>138</sup>. Voir Moustapha Safouan, "Le Dieu créé dans les croyances", dans *L'Interdit de la représentation*, actes du colloque de Montpellier, 1981, Seuil, Paris, 1984.

<sup>139</sup>. T. Izutsu, *Unicité de l'existence et création perpétuelle en mystique islamique*, Les Deux Océans, Paris, 1980.

la création dans l'épaisseur illuminée de l'être, dans le débordement qui fonde sa béance.

Dans la constitution de l'être total, dans l'ébranlement de la loi qui fixe, dans la traversée du multiple au-delà des voiles, toute question d'interdit s'annonce impertinente. Et Ibn Arabi n'a pas manqué d'affirmer la légitimité de la représentation en s'appuyant sur sa démonstration totalisante. Comme l'a écrit Meddeb, selon la pensée akbarienne, l'activité créatrice des géomètres, architectes, peintres... dérive du nom divin *al-bârî*, l'Innovateur. La légitimité de la peinture, et de la représentation en général, est une évidence<sup>140</sup>. Il est possible d'amplifier ce propos en rappelant l'analyse akbarienne de "la présence de la formation qui est celle du Nom le Formateur". Il s'agit de la sphère où puise son inspiration celui qui donne forme, qui dessine, qui peint, *al-musawwir*. Ces termes, en arabe, appartiennent à la même racine que *sûra*, l'image ; cette racine, *s.r.*, dit le devenir et installe donc le propos dans la même vision de la création toujours nouvelle. Ibn Arabi définit ici les principes de la représentation qu'incarne l'être créé / créateur : "L'homme de cette présence s'appelle le serviteur du Formateur ; et le formateur parmi les hommes est celui qui crée une création comme la création de Dieu, et qui n'est pas créateur et il est créateur<sup>141</sup>". "L'homme forme en lui-même une image qu'il adore, c'est ainsi qu'il est créateur et il est créé, formé par Dieu qui l'a fait serviteur adorant ce qu'il forme<sup>142</sup>". La pensée paradoxale s'affirme de nouveau en son rapport avec le "comme" qui permet de donner forme et image apte à se manifester ; et l'image s'affirme encore en sa qualité mentale, imaginée, résidant au dedans de l'être et n'ayant pas en dehors de lui. Là, Ibn Arabi éclaire la question de "l'interdit de l'image" comme condamnation de celui qui limite son oeuvre propre, et qui incarne ainsi son propre pouvoir créateur : "Le serviteur croyant doit installer la constitution des images des actions que Dieu l'a chargé de constituer selon la meilleure forme ; et Il lui a donné la pouvoir d'insuffler l'âme dans toute forme qu'il constitue par son action, c'est-à-dire la présence et la fidélité en elle. Dieu n'a condamné un serviteur qui forme une image (*yusawwiru sûra*) ayant une âme de lui qu'il insuffle en elle avec la permission de son Seigneur, une image qui se lève alors vivante et parlante, louant la grâce de son Seigneur ; mais Dieu a condamné celui qui crée une image qui a la disponibilité à la vie sans qu'il lui donne vie alors qu'il est son créateur ; mais, en sa disponibilité, Dieu lui donne vie à la différence de celui-là qui l'a constituée : c'est ce type de formateur qui est concerné par la condamnation divine<sup>143</sup>".

---

<sup>140</sup>. A. Meddeb, "L'image et l'invisible", dans *Pleine marge*, n° 4, dec. 1986, p. 36.

<sup>141</sup>. *Futûhât*, IV, p. 212.

<sup>142</sup>. *Futûhât*, IV, p. 213.

<sup>143</sup>. *Futûhât*, IV, p. 213.

La disponibilité esthétique est celle de la chose révélée dans la poursuite de son parcours de création. Et l'éveil à cette vérité de toute chose est ce qui préside à l'activité artistique qui est créatrice, c'est-à-dire capable de révéler la vie des images en leur renouvellement perpétuel. L'attention aux multiples choses qui peuplent le monde, la conscience de leur tremblement imperceptible que révèle l'imagination en sa traversée des voiles de l'apparence, la mise en oeuvre de l'activité de l'interprétation qui installe la présence au coeur de l'absence, qui saisit le sens qui se dérobe dans le roulis indéfini de la création infini : voilà ce qui définit l'être accompli, créateur ouvert dans la béance de l'expérience esthétique, laquelle est la plus glorieuse que l'homme puisse vivre, dignité ultime qu'éclaire encore la divine oeuvre akbarienne : "La présence de la formation est l'ultime présence de la création ; il n'y a pas après elle une présence pour la création, du tout. Elle est la finalité, et la science est son début, et l'identité est ce qui est désignée par tout cela, je veux dire l'identité : ainsi Il a commencé Sa parole par "Lui" car l'identité est nécessaire ; puis Il a scellé par elle, dans la négation et la fixation: *Lui est Dieu, pas de dieu sauf Lui*<sup>144</sup>". Par la connaissance de soi se réalise la capacité créatrice de l'être qui définit son identité : *huwiyya* qui installe l'altérité (*huwa*, lui) au coeur même de l'être s'accomplissant ainsi comme conjonction de moi et de soi. Identité, non pas appartenance, lien qui enchaîne, mais lieu de la béance, vérité de l'être installé comme lieu d'accueil, de renoncement, de disponibilité, d'acquiescement à tout ce qui transfigure et élève à la gloire de l'éternel, de l'ineffable.

---

<sup>144</sup>. *Futûhât*, IV, p. 213.

## II. L'être et l'Autre :

Et l'on dérive dans les flots des discours autres ! La question est légitime qui nous sommerait de justifier la longue lancée "loin" du texte. Qu'est-ce que cette lecture qui s'annonce approche de la dimension esthétique, qui se propose d'étudier les multiples références qui constituent le texte, et qui s'en détourne au risque de se perdre dans les profondeurs de la pensée akbarienne ? La réponse peut être simple, et suffire : il convient d'ajourner l'attention aux références afin de s'éveiller à l'ampleur de **la** référence ; il importe d'être disponible à la voix fondatrice qui préside à la présence des autres références. C'est que, en cette dérive, s'affirme la lecture de *Phantasia*, lecture qui doit se faire trace de l'écriture, lieu de son **effet**. Le texte est lui-même expérience esthétique, et c'est dans la béance de cette expérience que s'inscrivent les multiples références artistiques autres. Ainsi, l'écriture s'affirme-t-elle comme lieu de l'effet des diverses réalisations de l'esprit créateur. Cette béance essentielle résulte d'un travail sur soi veillé par une vision esthétique globale. *Phantasia* s'enracine dans une passivité active à l'Oeuvre d'Ibn Arabi. En son imprégnation de l'autre texte, elle installe son propre élan qui fait se déployer l'écriture. Notre dérive à travers l'épaisseur de la pensée du plus grand maître s'inscrit donc dans un souci de suivre de près le parcours meddebien, de nous laisser imprégner par les effluves divins de la source, de tenter de capter quelques rets de l'illuminée référence.

Les principes de l'imagination créatrice, du renouvellement constant de la création, de l'oeil du coeur sont, certes, les éléments fondateurs de l'écriture de Meddeb. Mais ils s'éclairent davantage si on les ramène à l'écriture ibn arabienne qui les a définis et déployés dans la fondation d'une esthétique islamique. Leur présence dans notre texte dit ainsi leur retour, **retour différent** qui les installe dans le parcours moderne du sujet. Le dire du sujet est le réinvestissement du dit, du "déjà-dit", dans son expérience renouvelée, palimpseste indiquant la fragilité de l'inscription nouvelle dépendante de la première inscription. La vérité fondatrice du déjà-dit s'affirme constitutive du sujet, qui dit son étrangeté, son altérité essentielle. Cependant, les principes déjà développés sont précisément ceux qui commandent l'avancée dans l'analyse de soi-même ; ils révèlent la multiplicité du sujet, sa division qui appelle l'entreprise interprétative destinée à permettre la saisie de ce qui, en lui, échappe. C'est vers la connaissance de soi que l'expérience esthétique du

sujet se déploie. Et les références artistiques, en leur pluralité et leur diversité, ne s'éclairent que par leur apport dans l'expérience du sujet à laquelle elles participent comme témoignages ou comme étapes conduisant à la saisie de ce qui demeure insoumis, échappant à l'entreprise de traduction.

Cependant, L'importance des références notamment picturales, dans le texte écrit, aurait pu faire de lui un "livre d'images". Ces références ne sont pas des illustrations ; elles relèvent de la mise en perspective d'expériences multiples dans l'expérience singulière du sujet. Elles ne sont pas ajoutées au texte ; celui-ci est un flux continu qui n'est pas rompu par aucun renvoi à un extérieur. Toutes les références ne prennent sens que dans leur écriture, leur inscription dans le fil du texte. Leur présence n'est pas celle d'un visible, mais d'un invisible qui habite l'être et constitue son éveil esthétique. Elles sont donc à comprendre dans le cadre de la vision de l'image déjà développée, image mentale en renouvellement incessant. Elles sont **traduites** par la grâce de la langue qui les écrit et y installe le parcours du sujet.

L'importance de la langue s'affirme alors comme pouvoir de traduction et de représentation : elle véhicule l'itinéraire d'un être vers la saisie du langage qui l'habite ; elle le rythme par sa reprise et son déploiement des éléments qui le constituent ; et elle donne à l'être le moyen de son expression, souffle qui déborde, libère et permet la circulation vers la saisie du multiple qui possède. Cependant, l'importance de la langue s'affirme aussi à travers les multiples citations de langues différentes. Et ce sont précisément ces références linguistiques qui installent des pauses dans le flux continu du texte. Ces références témoignent évidemment du déjà-dit que nous avons évoqué précédemment ; elles disent le renouvellement du dire au-delà des différences linguistique. Mais leur présence dans leurs graphies d'origine impose au lecteur l'expérience de l'étrangeté, de l'image absente, réservée dans la présence de la parole écrite ; c'est l'expérience de l'illisible qu'est la **lecture** de ces cunéiformes, hiéroglyphes, idéogrammes et autres langues "étrangères". Cette expérience, à laquelle le lecteur ne peut pas échapper, éclaire la nécessité de la traversée des langues, nécessité de traduction qui est à l'origine de toute parole.

L'être, l'autre : ainsi allons-nous lire d'abord l'utilisation de références multiples dans **Phantasia**. La quête de l'altérité semble commander ce pillage déconcertant pour le lecteur confronté à une pluralité de noms et de titres traversés lors du parcours résolu et continu de l'écriture. Ce pillage s'accompagne souvent d'une transgression des distinctions habituelles entre les différents domaines de l'art, et entre les multiples traditions. Et il est aussi déconcertant pour le lecteur bien installé dans les limites des catégories

préétablies de voir Abu Nuwas "peindre", et le narrateur "lire" Kandinsky et "écouter" Bram Van Velde ! La circulation entre ces références met en présence de témoignages des réalisations de l'esprit créateur à travers les siècles et les domaines. En leur fondation d'expériences autres, ces références dialoguent avec les exigences esthétiques du sujet et le confirment dans son propre parcours.

L'être, l'Autre : il s'agit là de l'expérience du narrateur dans laquelle les expériences autres deviennent fondatrices. L'élan personnel du sujet se joint à celui de multiples créations artistiques dans le même mouvement créateur. Ainsi s'affirme le pouvoir créateur de l'être éveillé à la conscience de l'altérité intérieure, et sa conjonction de ses multiples dimensions en lesquelles se révèle le Grand Autre, l'ordre de la création in-finie et in-définie qui élève dans la **Gloria**, lumière de gloire comme vérité de l'être réalisant sa totalité dans la transfiguration, la traversée des différences de l'être et de l'Autre.

## A. Dire, traduire :

"Par quels mots dire, en quelle brousse mettre pied, dans la paix, dans le péril, éperdu d'amour, sur ses traces courir." Cette deuxième stance du *Tombeau*<sup>145</sup> dit la difficulté de dire, la peine perdue à saisir ce qui se perd. La chose à dire échappe dans la fuite des liquides : par, dire, brousse, péril, éperdu, amour, traces, courir. La perte se dit dans la multiplication des signifiants qui se dispersent dans l'insistance de l'interrogation ; les mots s'appellent, et s'épellent, en leur tentative de saisir le dire en sa trace fuyante : par, pied, paix, brousse, péril, éperdu... Dire, c'est courir, partir dans la quête répétée de sa parole : telle semble être la leçon de la stance. Courir entre les multiples traces : voilà installé le dispositif de la quête, à laquelle s'éveille l'"éperdu d'amour". L'écriture, ici, dit l'étroitesse des mots insuffisants à exprimer la béance de l'être. C'est ce que dit *Phantasia* dès le premier chapitre, et à travers, surtout, une citation, la première, qui installe la question de la difficulté de dire en son rapport avec celle du déjà-dit : "*Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots*" ; Niffarî précise son propos en ajoutant immédiatement : "l'expression est un voile quel que soit ce à quoi elle a été destinée"<sup>146</sup>. L'approximation des mots se révèle à qui a exercé son regard par la connaissance du regard. La parole se perd dans la multiplicité des lettres, et le sens demeure, insaisissable. "Je dis : rouge. Tu vois rouge. Mais le rouge que j'évoque n'est pas le rouge que tu convoques. Et le rouge que je dis comme le rouge que tu vois n'est pas le rouge tel qu'en lui-même, mouvant, insaisissable" (p. 18). Les mots voguent en leur incessante répétition, changeants, à jamais autres à chaque occurrence. La substitution des signifiants est une subtilisation du signifié, qui se réveille toujours dans un ailleurs. Cependant, cette substitution des signifiants reste le seul recours.

De tout temps, la langue s'est présentée pour permettre de traduire l'être et le monde, l'être dans le monde. Elle s'est ajoutée à d'autres pratiques qui donnaient à l'homme le moyen de traduire son existence en traçant, en gravant, en peignant. L'apparition de la langue marque la progression de l'esprit vers l'abstraction ; il se détourne de l'image qui n'est qu'imitation, double infidèle, qui ne rend pas compte de ce qui se meut sur la surface du monde, et dans l'esprit qui s'aiguise. Il ne suffit pas de reproduire la chose. Il faut la créer, en la nommant. Et la chose se multiplie en sa recreation, en sa nouvelle création, dans chaque parole, dans toute voix qui la souffle, l'anime. Ainsi la chose acquiert sa dignité de chose vivante ; elle s'éclaire dans le nom

<sup>145</sup>. A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Sillages, Noël Blandin, 1987, p. 12.

<sup>146</sup>. Niffari, *Le Livre des stations*, trad. par M. Kâbbal, Paris, éd. de l'éclat, 1989, p. 59.

qui la cerne. Mais la chose n'est pas le nom, lequel la fixe et la perd en sa réduction au silence, confronté à la multiplicité des noms. De degré en degré, le sens se dépose constituant la réserve des mots qui se multiplient au gré de l'éveil progressif, réserve où puisent les siècles, en la même quête répétée de saisir ce qui échappe. Les noms accèdent au visible par capacité d'écriture ; ils conquièrent le monde en s'adaptant à tout support ; ils peuplent ainsi le vide laissé par l'absence de la chose en renouvellement incessant. L'écriture témoigne de la présence de la chose lors même de son absence : elle dit la mise en oeuvre de l'interprétation comme traversée de l'absence, appel à se représenter la chose perdue, à installer la lecture. La lecture est ici un autre nom pour la traduction, traduction du monde par la saisie de la multiplicité de ses signes.

"La voix akkadienne éclaire chaque matin dans mon dialecte. Dès que je nomme le soleil, j'invente l'écriture" (p. 26). En cette formulation, la voix/soleil révèle le rapport entre la chose et le nom qui l'anime, souffle qui persiste à travers les siècles ; et s'affirme aussi l'importance du sujet qui installe l'interprétation dans son propre parcours, soulignant ainsi sa pertinence rendant compte du renouvellement continu, du retour différent : entre l'akkadien shamash et l'arabe tunisien , s'établit l'invention, inaugurale en chacune de ses manifestations. Elle s'éclaire comme activité intime dépendante de la personne, interprétation singulière en rapport avec l'éveil de l'être particulier. En lui-même, le nom n'a donc pas de valeur ; c'est dans son déploiement dans le parcours unique ; il renaît par sa mise en perspective dans l'expérience nouvelle.

Le passage par "l'akkadien ancêtre" se réalise ici dans une traversée des langues éclairées en leur généalogie commune ; manière non pas de décliner leur "identité", mais de les inscrire dans le même souci d'interprétation, d'approcher les commencements de l'écriture comme entreprise de représentations. C'est ce qui justifie la mention de Sumer, "civilisation oubliée par qui commence l'histoire" : "Réclamée par personne, Sumer est l'héritage de tous" (p. 26).

La naissance de l'écriture est la marque d'un manque. Elle indique la lutte contre l'oubli et la perte : c'est là la leçon du premier chapitre qui indique d'emblée le rapport entre représentation et écriture (p. 13). La fuite des images, leur perte dans le roulis du renouvellement perpétuel installent la scène de l'écriture. La lettre est de l'ordre du manque ; elle témoigne d'un déjà-là, de ce qui échappe et qu'elle tente de saisir, de lire. "Quand l'image est bannie, la lettre est exaltée" (p. 27). Là s'affirme le caractère **inaugural** de l'écriture, en tant que liberté de "faire surgir le déjà-là en son signe", tel que

l'a défini Derrida<sup>147</sup>. Et c'est "par capacité de signe" (p. 27) que l'écriture module son mouvement de traversée des catégories de l'absence et de la présence. Par son déploiement plural du langage, par sa multiplication des lettres -et de l'être-, elle installe la multitude des signifiants en leur approche du sens qui se dérobe. Ainsi, "le signe s'incarne davantage dans la lettre que dans l'image<sup>148</sup>" ; l'image ne rend pas compte de la double articulation qui fait signe ; elle est négative, fixe, morte sans l'être qui la ravive. La lettre, elle, se multiplie, changeante, et ouvre à la quête de ce qui se rétracte ; la lettre est donc une instance qui révèle, qui traque l'absence en ses différentes apparitions. Écriture et révélation désignent ainsi le même processus d'installer le dire dans un déjà-dit, d'éclairer le trajet de la lecture conduisant jusqu'au Dieu, jusqu'au lieu du dire<sup>149</sup>. Ainsi s'éclaire la figure de la Table, céleste et préservée, lieu de l'inspiration, d'un toujours déjà-là qui renferme la Somme de la Parole.

"Ceci, au contraire, est un Coran glorieux, écrit sur une Table gardée" : il s'agit ici de la seule mention de la Table dans *Le Coran* (LXXXV, 21-22), lequel se présente lui-même dérivé d'un déjà-écrit. En sa qualité d'hapax, cette mention éclaire la vérité de palimpseste commune à tout écrit. "Si les langues sont multiples, unique est la table" (p. 24). "Le Coran est un livre inspiré, c'est une voix qui transmet une part de la Table. Le prophète la reçoit par l'intermédiaire de l'ange sur la scène de l'imagination" (p. 59). Tous les livres qui ont ponctué les conquêtes de l'esprit sont autant d'approches de l'Unique auquel ils sont soumis, pages passives ouvertes au dépôt du sens comme fragments en migration. L'écriture tente d'abolir la distance séparant l'écrit qui se réalise de la Table première. Faire coïncider le dire et le dit, c'est ce pourquoi elle est : dire qui est renouvellement du dit, fondation de l'être dans son pillage de l'Écrit originaire. Voilà ce qu'en dit Jabès : "La répétition est le pouvoir que détient l'homme de se perpétuer dans les suprêmes spéculations de Dieu. Répéter l'acte divin dans sa Cause première. Ainsi l'homme est l'égal de Dieu dans l'arbitraire d'une Parole imprévisible dont il est le seul à inaugurer le cours. J'obéis servilement. Je suis le maître des métamorphoses<sup>150</sup>". Passivité et activité s'expriment ici, établissant le parcours menant de la disponibilité, qui capte l'inspiration, à son inscription selon un nouveau déploiement créateur. Ce commentaire du motif de la Table conduit à la scène de la création qui s'éclaire ainsi en sa vérité d'écriture.

<sup>147</sup>. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1979, p. 23.

<sup>148</sup>. A. Meddeb, "La trace, le signe", dans *Intersignes*, n°1, Paris, printemps 1990, p. 151.

<sup>149</sup>. "Dieu est proprement le lieu où, si vous m'en permettez le jeu, se produit le dieu -le dieur- le dire. Pour un rien, le dire ça fait Dieu. Et aussi longtemps que se dira quelque chose, l'hypothèse Dieu sera là", J. Lacan, *Encore* (livre XX du *Séminaire*), Seuil, 1975, p. 44.

<sup>150</sup>. E. Jabès, "Le retour au livre", dans *Le Livre des Questions*, I, Gallimard, 1990, p. 364.

La Table est elle-même un passif qui advient par la mise en oeuvre d'un actif, le Calame premier, lequel installe la nécessité d'un support à son action. Voilà le dispositif de toute écriture, à laquelle s'assimile la Création. La Table est le lieu de l'inscription du Calame, lieu de son effet, en sa disponibilité à recevoir et à manifester la lettre. Dans son commentaire de cette scène inaugurale, Ibn Arabi éclaire l'avènement de l'Être comme conjonction de passif et d'actif : Ame universelle apte à recevoir et à permettre l'inscription de l'Intellect premier, principe actif en son pouvoir d'émission. De l'effet de l'actif sur le support qui reçoit découle la totalité d'êtres , écrits émanant du Calame/Intellect, nés de son mouvement créateur. En ce processus créateur/scriptural, c'est la lettre qui s'affirme comme *troisième* terme et *première* trace, résultant de la rencontre du Calame et de la Table et mutant en signe en sa disponibilité à la lecture. Ainsi s'éclaire la vérité de la lettre, plus apte que l'image à éveiller l'imagination appelée à parcourir le trajet de l'advenue à l'être par la mise en oeuvre de l'interprétation ; interprétation, en arabe *ta'wîl*, "remontée menant d'un second vers un premier. La trace est seconde. A tout second il y a un premier. Le second s'éclaire dès qu'on découvre le premier dont il émane<sup>151</sup>".

La calligraphie acquiert ici toute sa valeur comme installation du dispositif inaugural dans l'expérience de l'être dans le monde. C'est ainsi qu'elle se révèle comme **écriture de l'écriture**, processus second qui se déploie dans la répétition d'un premier. Entre le calame et le support s'établit le rapport créateur de la lettre, soumise à la main du calligraphe mais libre dans son dialogue avec l'oeil qui la fréquente. "Au souvenir du hiéroglyphe, de l'idéogramme, qu'agite l'oeil du calligraphe face à son alphabet sinon la perte de l'image, deuil de la lettre ? Du sacré au saint, la lettre poursuit l'image perdue que conserve encore le caractère" (p. 20). L'entreprise calligraphique module le mouvement de la main soumise à l'élan de l'esprit faisant retour à la scène première. Le sujet de Phantasia assimile son écriture à un exercice calligraphique, quête spirituelle dans laquelle la main et l'oeil se joignent pour conquérir l'image en sa vérité d'absence et de présence : "Je regarde derrière les choses comme le calligraphe qui scrute dans la lettre l'image qui lui a donné naissance" (p. 20). La lettre dit la limite, le *bord*<sup>152</sup>, qui appelle au débordement, à la traversée, au dépassement de l'apparence pour embrasser la vérité du renouvellement ; et c'est là qu'intervient l'activité d'interprétation comme lecture, activité engageant l'imagination dans la quête de ce qui échappe. "Montrant le chemin qui mène à l'icône mentale, la lettre migre de la

<sup>151</sup>. A. Meddeb, "La trace, le signe", art. cit., p. 149. Notre analyse du processus de la création est due à cet article dans lequel Meddeb éclaire et amplifie admirablement la vision akbarienne.

<sup>152</sup>. *Lettre* se dit en arabe *harf*, bord, manière d'installer dans l'approche de tout écrit l'expérience de l'extrême.

page et conquiert le monde. Elle franchit les frontières du livre pour s'inscrire sur l'objet ou le monument. La voix lui donne des ailes. Investie par la dignité plastique, elle mue en calligraphie. Secondée par la psalmodie, elle grandit en iconologie. Par les caractères qui transcrivent la troisième personne, par les sons qui l'articulent, tu pénètres dans la non-forme de l'image par laquelle tu rends présent en ta célébration le dieu absent" (p. 38) : voilà comment s'affirme l'importance capitale de la lettre en sa manière d'éclairer la résolution de la question de la représentation selon la vision islamique, et de réunir la pluralité des activités esthétiques dans le même élan résolu vers la saisie de ce qui se réserve en son altérité toute.

"Toute chose obtient la dignité de l'Être en s'inscrivant sur les versants du monde<sup>153</sup>". L'entreprise calligraphique traduit donc le renouvellement de la création à travers les innombrables formes que prend la chose dans son parcours d'existence. La création nouvelle est précisément la rencontre renouvelée d'un actif et d'un passif, processus d'inscription qui est advenue à l'être. Ceci éclaire l'écriture de *Phantasia* comme fondation d'être par l'amplification de la conjonction du passif et de l'actif, amplification qui se réalise surtout lors des rencontres amoureuses qui mènent au coït. C'est ainsi qu'il convient de lire l'union du narrateur et d'Aya. En ses successives phases, l'union amoureuse se présente comme écriture/calligraphie ("Les lettres que tu traces sur sa peau sont soumis au canon calligraphique", p. 174), et comme musique ("Tu dances à la musique de ta récitation intérieure qui déroule la mélodie du coeur", p. 176) ; et la peinture participe également à la scène : "installant mes personnages dans le même faste" (p. 172) que *Les Noces de Roxane et Alexandre* peintes par le Sodoma, décor glorieux, lieu qui accueille l'illumination de la vision dernière. C'est par son éveil à cette vérité de l'être fondé sur l'écriture comme création perpétuelle que se réalise l'homme comme "livre total et nuit noire et jour levant, resplendissant<sup>154</sup>".

### A. 1. Le lieu, les langues et la trace :

Quel rapport régit la présence des nombreuses langues dans *Phantasia*? Comment hiérarchiser entre elles ? Certes, le texte est écrit en français et s'inscrit dans le voisinage d'une tradition française allant de

---

<sup>153</sup>. A. Meddeb, "L'esprit et la lettre" (scénario commentaire d'un film sur *La Calligraphie arabe*, réalisé par M. Charbagi, Paris, Alif Productions, 1983), publié dans *Écriture et double généalogie*, thèse de Doctorat, Aix-Marseille I, 1991, p. 201.

<sup>154</sup>. Ibn Arabi, *Majmû` ur-rasâ' il-ilâhiya (La Somme des épîtres divines)*, société des ressources culturelles, Beyrouth, 1991, p. 100.

Montaigne à Rousseau à Delacroix (p. 44)<sup>155</sup>. Mais que dire alors de l'importance fondatrice de la référence akbarienne, installant dans l'écrit en français un dit/dire arabe, et islamique ? De telles questions servent à éclairer d'abord le travail de la langue, et des langues, dans le texte ; elles apportent du même coup une réponse à ces débats qui ont agité -et continuent à agiter!- nombreux travaux sur "les littératures maghrébines de langue française".

Au lieu de se perdre dans des considérations générales qui collent aux textes des conceptions extérieures, il importe d'interroger l'écriture et de voir la manière dont elle plie la langue qui la sert à ses exigences, et la manière dont elle dialogue avec les langues qui en présence. Dans *Phantasia*, cet aspect de l'écriture s'éclaire à travers une démarche de questionnement : "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 ?" (p. 138). Encore une fois, c'est au mode conditionnel que Meddeb s'exprime et précise, ici, ce que représente pour lui l'arabe, en ses étages différents. L'arabe est la marque du milieu premier de l'homme ; c'est ce qui justifie la mention du père et des nourrices et mères dans l'interrogation citée. Cependant, la présence du père semble incarcérée dans la dépendance de l'adjectif à l'égard du nom "langue", et limitée par le singulier ; tandis que la présence maternelle est glorifiée par le pluriel en sa valeur de "génération", et installe la mobilité du dialecte. Entre la langue et le dialecte, entre l'arabe coranique fixé, figé dans sa forme littéraire classique, et le tunisien quotidien, c'est déroulée l'enfance entre l'enseignement du père et l'apprentissage dans la proximité du giron maternel. Certes, ces deux états de l'arabe sont présents dans *Phantasia* : la langue classique se manifeste à travers les citations coraniques, visibles en leur calligraphie, lisibles par la traduction. Le dialecte a une présence moindre, plus difficile à saisir, plus subtile ; il est peut-être à reconnaître comme disposition commune à travestir, à détourner, à recourir au "cliché", comme dans cette dérive du personnage : "Du magma d'images qui, dans ta tête, bourdonne, transparaît, limpide, le jardin de ton enfance. Quand tu remplis ta main de son sein bien galbé, tu penses aux grenades hâlées que tu y cueillais, fin septembre" (p. 178) ; il est aussi présent dans l'image du "mariage du loup<sup>156</sup>" qui dit la pluie tombant alors que le soleil brille. Mais

---

<sup>155</sup>. Il convient de limiter la portée de cette "situation" de *Phantasia* "en raison française", ce à quoi invite le "si" conditionnel qui introduit la référence aux oeuvres de Montaigne et Rousseau ; ce "si" rend compte non pas d'une inscription du "roman" dans une diachronie littéraire française, mais d'un fonctionnement autonome de l'écrit qui dépasse l'être et les étiquettes : "les notes courent dans ma tête et voudraient reposer sur la blanche feuille, comme dans un journal" (p. 44).

<sup>156</sup>. P. 185. La lisibilité de cette image par le lecteur ignorant le tunisien est assurée par sa "traduction", qui la précède immédiatement : "[...] à la portée d'un soleil assourdi par la compagnie de l'ondée, à l'heure

ces citations de l'arabe sont concurrencées par d'autres, d'autres langues. Il convient donc de les considérer dans leur rapport avec les autres langues en présence et dans leur apport à l'écriture en français.

La référence à l'arabe s'éclaire davantage dans sa mention dans une interrogation sur l'entrée en l'écriture. Le choix de la langue s'impose au sujet né à l'écriture dès l'abord de la blanche page. Le choix est d'autant plus délicat que le sujet se trouve face à plusieurs langues (ou états de langue) aptes à porter son expression. La langue, quelle qu'elle soit, n'est pas pure abstraction indifférente au contexte du sujet. Nous avons vu l'inscription du paternel et du maternel dans les deux états de l'arabe qui ont bercé l'enfance de l'auteur. L'exigence de sortie de l'enfance, qui est celle de l'être installant sa béance dans la traversée des limitations et des limites, invite à chercher ailleurs le véhicule de son expression propre. Aussi faut-il approcher à présent la référence à Dante que comporte la citation mentionnée. Dante introduit ici "l'élément étranger", étranger à l'espace de l'enfance, l'élément personnel relevant de l'ouverture culturelle du sujet. La référence à Dante nous semble aussi justifier la mention de "la génération des nourrices et des mères", au lieu de "la mère" qui aurait suffi à contrebalancer le qualificatif "paternelle". A consulter le divin Dante, se précise la définition du langage poétique comme "vulgaire illustre", à rattacher au langage et au lait des nourrices et des mères<sup>157</sup> auprès de qui se fait l'éveil premier du sujet. La langue du poète est sa langue, celle qui lui permet d'acquérir la gignité de son "nom propre" : "Me serais-je teint en ces nuances sinon pour convaincre et conquérir la prélatrice à mon nom propre, naturellement déchiffrable dans son site d'origine, au moins assimilé à l'inconnu dans ma langue d'emprunt ?" C'est l'inscription de soi qui commande l'entreprise d'écrire, et aussi le choix -l'emprunt- du français qui sert sa liberté de sujet.

La référence à Dante fait retour dans la suite du texte, différente, discrète, inscrite dans le mouvement particulier de l'écriture affirmant avec forte détermination "le travail sur soi", la liberté de transgresser les vides étiquettes : "Tant que l'option langagière, à l'intérieur de la langue où j'écris, dérouté le vulgaire, quand il n'est ni éloquent, ni illustre, ma position rend compte du travail sur soi laissé à l'appréciation des individus sur qui veille une conscience solitaire [...]" (p. 139). "vulgaire", "éloquent", "illustre" inscrivent ici le titre même de l'oeuvre dantesque non plus comme référence extérieure, mais comme expression d'une expérience personnelle imprégnée

---

de l'arc-en-ciel et du mariage du loup". Notons que ces références au dialecte figurent dans l'épisode de la rencontre du personnage et d'Aya, ce qui souligne la relation du dialecte et de l'approche du féminin.

<sup>157</sup>. Dante, *De l'éloquence vulgaire, Oeuvres complètes*, trad. par A. Pézard, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

d'un illustre précédent ; il ne s'agit pas de "pédance", comme l'ont rapidement affirmé certains critiques<sup>158</sup>, mais appel à la lecture pour qu'elle s'illumine dans la traversée du texte jusqu'à la reconnaissance d'un déjà-dit qui le fonde, et qu'il transfigure<sup>159</sup>.

Cependant, rien dans notre analyse n'éclaire encore le choix du français comme véhicule de l'écriture. Et c'est encore au texte que nous nous adressons pour approcher cela. Mais nous pouvons déjà dire que le souci de sortie de l'enfance -à la fois de la dépendance du père et de "l'hibernation maternelle"- peut justifier le refus de s'exprimer en arabe et le choix du français, langue maîtrisée capable de servir la maîtrise de soi en toute liberté. En son étroite relation avec le classicisme islamique, l'arabe doit être considéré dans la relation du sujet avec l'islam : non pas l'islam comme appartenance, l'islam "paternel", mais l'islam akbarien, celui de la quête intime, qui avive la flamme intérieure nourrissant le cœur du sujet en son cheminement esthétique. Un autre passage du texte éclaire cet aspect de la question et précise le rapport, dans l'écriture, de chacune des deux langues en présence : "Ne demeure pour ta survie que l'islam des traces, celui qui convient à la séparation esthétique, qui contente ta nostalgie. Jouis d'un islam non communautaire, que tu reconnaîtras dans les bienfaits d'une langue devenue pour toi morte, l'arabe, langue liturgique et pulsionnelle, qui, par son absence, sustente l'imagination créatrice que tu transmets dans la langue franque de l'heure" (p. 66). En son absence même, l'arabe est présent donc dans le flux en français de l'écriture : voilà ce qui nous ramène d'emblée au centre de la vision esthétique, qui souligne la lecture des langues selon le parcours particulier du sujet. A comparer cette citation à la même phrase dans un état antérieur du texte, se révèle le travail du texte soulignant l'importance du sujet et de l'inscription du projet dans l'effervescence de l'actualité<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup>. Nous pensons à J. Déjeux, lors d'une conférence sur "La littérature maghrébine d'expression française", présentée à l'Université Catholique de l'Ouest, à Angers, le 13 février 1992.

<sup>159</sup>. La présence de Dante est très éclairante de la mise en perspective du déjà-dit dans *Phantasia*, laquelle rend compte du travail d'imprégnation de textes anciens, imprégnation qui est support de réminiscence : parmi les très nombreuses citations figurant dans le texte, celles de *La Divine comédie* sont les seules écrites dans leur langue d'origine et laissée dans l'anonymat (voir les phrases en italien qui ponctuent l'ascension céleste au chapitre 4, et la dernière phrase du texte).

<sup>160</sup>. Voir A. Meddeb, "Phantasia", dans *Itinéraires d'écritures. Peuples méditerranéens*, n° 30, janv.-mars 1985, p. 33 : "Jouis d'un islam non communautaire, à retrouver dans les bienfaits d'une langue devenue pour toi morte, l'arabe, langue pulsionnelle, qui, par son absence, sustente l'imagination créatrice, à transmettre dans la langue franque de l'heure". Nous avons marqué en italique les éléments qui ont été transformés dans la version finale de l'oeuvre, infinitifs qui annulent à la fois temps et personne et qui limitent, ainsi, la portée historique du texte en son rapport avec la personne. A noter aussi l'absence de l'adjectif "liturgique" dans cette première version, ajouté par la suite sans doute pour insister sur le refus du cérémonieux qui a figé, et fige encore- la langue arabe.

Le choix du français comme langue d'écriture répond à la volonté de participer à l'espace dominant de l'heure, d'inscrire sa démarche particulière sur la scène où se joue le destin actuel du monde. La condamnation du "délire politique" qui agite les pays d'islam où les foules s'enroulent dans les mailles de l'idéologie explique donc l'écriture en français comme sortie de l'espace incarcéré en décadence islamique et entrée et participation dans l'empire de l'heure dans lequel l'islam est à reconnaître comme refoulé, comme trace à exhumer par capacité d'interprétation<sup>161</sup>, et dans lequel, aussi, l'islam est à déployer comme vision esthétique fondant l'imagination créatrice en inscription dans l'écriture en français. Et l'arabe, langue de l'islam par excellence, ne fût-il pas, un temps ancien, révolu, "langue de savoir et européenne" comme l'indique le souvenir du théosophe scolastique Abélard que le narrateur "entend" lors de sa déambulation dans le quartier latin (p. 43)?

Ainsi, l'écriture en français n'est pas une écriture française. Dans les profondeurs de *Phantasia*, se déploie l'arabe comme trace, indice d'une "ruse" que Meddeb a lui-même dévoilée : "Et dans la hiérarchie entre les deux langues qui s'est agencée en moi, la ruse que je vous annonçais plus haut était donc de précipiter le déclin de l'arabe en moi. Cela me permettait de concevoir le stratagème de l'arabe comme langue morte. Et cette langue, je la lis dans le texte comme archéologue, comme épigraphe, philologue. Ainsi telle langue morte me procurait l'imprégnation nécessaire<sup>162</sup>". Nous pensons avoir montré l'imprégnation évidente du texte par l'oeuvre akbarienne, principale référence qui entre ainsi de glorieuse manière dans l'espace actif de la modernité, pour nous attarder sur cette "ruse". Mais il importe de la considérer en son inscription dans le projet du texte que nous avons analysé dans notre deuxième partie et qui consiste dans "la logique du faible", devant refuser la confrontation directe et agir sur le terrain du plus fort. Ce projet se lit donc également dans le traitement des langues, traitement qui désigne lui aussi "l'exigence de mort" (*mourrez avant de mourir*, disait le Prophète) de l'arabe ; et l'apport du français est à voir dans sa capacité d'accueil de la trace qu'elle voile cependant. L'écriture de *Phantasia* se révèle encore en sa vérité de palimpseste amplifié par la double langue, écriture arabe qui se déploie dans l'écriture en français, laquelle apporte l'effacement nécessaire à la naissance neuve, dans le retour à l'exil fondateur.

---

<sup>161</sup>. Voir A. Meddeb, "Loin du poison de l'identité !", dans *Mawâqif*, n° 67, printemps 1992 ; voir aussi notre deuxième partie, I, B. 4.

<sup>162</sup>. A. Meddeb, "A. Meddeb par lui-même", Communication à l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Cologne, en juin 1987, publiée dans *Cahiers d'études magnrébines*, n° 1, Cologne, 1989.

## A. 2. L'écriture coranique :

La conception du renouvellement comme accès à l'horizon de l'histoire et se faisant par le passage dans une autre langue éclaire la fondation de même de l'islam et de sa langue, laquelle s'est réalisée "dans la répétition de l'orphelinat et de l'exil" (p. 58). D'Abraham et Ismaël à Mohammad, se fait le passage de l'islam comme état à l'islam comme loi fondatrice de la cité ; c'est en exil que le Prophète a achevé son message et installé les fondements de la civilisation islamique portée par son Livre écrit "en langue arabe claire<sup>163</sup>". "Partant de l'exclusion qui donne naissance au peuple arabe et à sa langue, on parvient à la migration qui confirme cette langue dans sa capacité d'être dépositaire du logos. Ainsi est né le Livre, instrument de sortie des Arabes, réalisant la prédiction de la Bible qui leur promettait d'être une grande nation" (p. 59). Il est important de souligner que Meddeb interpelle son lecteur afin de l'éveiller à la réminiscence, qui le fait remonter jusqu'au texte biblique de la Genèse, et qui guide son entreprise, réminiscence qui est aussi le ressort principal du texte coranique, et du texte meddebien : "Là tu saisis ce que j'entends par réminiscence, palette qui colore la poétique du Coran, lequel n'entretient pas une relation littérale avec sa source, la Bible". L'islam n'est pas une invention à partir de rien : il est création nouvelle qui est mise en perspective de traditions antérieures qui l'ont mené à la fondation de sa propre lettre, la lettre arabe. Il est intéressant de remarquer comment l'interprétation meddebienne éclaire le processus de la fondation islamique, qui agit par imprégnation et renouvellement de l'ancien, et rend compte ainsi du même processus en action dans l'écriture elle-même puisant dans les traditions antérieures et se déployant dans "l'affranchissement de sa lettre".

*Le Coran* ne suit pas "à la lettre" les Ecritures bibliques. Il module les traditions anciennes selon l'exigence de sa propre fondation. "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. [...] Il déploie autrement les mêmes mythes" (p. 60). C'est ainsi que s'exprime le retour du même différent en tant que mouvement fondateur de l'islam en sa spécificité, son intériorisation des traditions anciennes et leur inscription dans une Ecriture selon l'éveil de sa propre lettre. L'importance de la langue est dans la manière dont elle se sert des traces enfouis et les élève à la gloire du signe. Le mot arabe qui dit "signe", *aya*, n'est-il pas lui-même un retour de la

---

<sup>163</sup>. *Le Coran*, "Les poètes", XXVI, 195.

divinité akkadienne, Aya-la-Bru, parèdre de Shamash<sup>164</sup>? Voilà de quoi motiver l'approche toujours vive, active, d'Aya l'aimée de *Phantasia* dont le nom suffit à dire la traversée dans la réserve du sens.

"Un déjà-dit exprimé dans une autre langue est voué à une naissance neuve, nonobstant l'insoumission du symbolique à la différence linguistique" (p. 60). La langue s'affirme ici comme instrument de la création nouvelle, en sa manière de porter l'effet, la trace. Ne peut-on pas voir dans ce propos l'indice du fonctionnement du texte lui-même ? N'a-t-on pas assez éclairé la présence de la trace akbarienne active dans la fondation de l'écriture meddebienne pour convaincre du renouvellement apporté par le passage dans "la langue franque de l'heure" ? La parenté entre l'écriture meddebienne et l'écriture coranique ne peut passer inaperçue ; les deux écritures sont fondées sur la même disposition veillée par le déploiement spécifique de l'imagination créatrice ; et c'est en exil que toutes deux ont conquis leur dignité en leur inscription à la pointe de l'époque. Cependant, il convient de mieux approcher cette parenté à partir du fonctionnement précis des deux écritures, de la manière dont s'y inscrivent et s'y écrivent les traces fondatrices.

Tandis que l'écriture chrétienne se déploie dans la citation de son aînée, l'écriture juive à laquelle elle est soumise par son inscription dans la même langue hébraïque, le texte islamique se déroule entre la reconnaissance et la séparation de ses prédécesseurs : "C'est une reconnaissance sous l'égide de sa propre loi. L'islam protège les scripturaires non pas tels qu'ils sont, ce serait se nier, mais comme il les habilite à être" (p. 61). L'islam s'affirme dans la rupture avec les anciens, soumis à l'exigence de son propre établissement. Il ne se soumet pas à ce qui le précède ; il le soumet et l'adopte en accord avec sa vision propre ; il s'en imprègne et le module dans la béance de sa propre lettre. "Cela fournit une lecture ouverte des traditions antiques" (p. 61). L'exemple de Pharaon, proposé par le texte, précise cet aspect d'écriture et de lecture qui installe, en islam, l'imagination créatrice par capacité d'interprétation. La lecture de l'épisode mosaïque manifeste le fonctionnement de la fiction religieuse, en révèle la mise en scène destinée à faire se mouvoir l'activité d'interprétation : Pharaon n'était pas infidèle ; il avait même une connaissance supérieure à celle de Moïse, connaissance qui l'habilita à "jouer le mauvais rôle" pour éprouver le prophète d'Israël. En son originalité, cet exemple manifeste le travail de la réminiscence qui organise le flux du texte. Cette interprétation, -osée- du manque d'initiation de Moïse face au souverain égyptien est celle des *Fusûs* d'Ibn Arabi : "Quant à la sagesse de la question

---

<sup>164</sup>. Voir *L'Épopée de Gilgamesh*, trad. par J. Bottéro, Gallimard, 1992, p. 95 : "Mais toi, lorsque tu reposeras avec elle, qu'Aya-la-Bru, en personne, te rappelle, sans crainte, de confier mon propre fils aux Gardes de la Nuit, aux étoiles du soir..."

de Pharaon sur la quiddité divine, elle ne fut pas posée par ignorance, mais pour éprouver Moïse et voir sa réponse en rapport avec sa proclamation du message de son seigneur -et Pharaon savait le degré de science des messagers- ; sa réponse lui aurait permis [au Pharaon] d'apprécier la vérité de ce qu'il avançait<sup>165</sup>".

Le texte a déjà attiré l'attention sur l'importance de la réminiscence qui doit orienter le travail de sa lecture (p. 59). Et c'est le fonctionnement de l'écriture par réminiscence (comme de la lecture invitée à adopter le même mouvement) qui nous semble éclairer parfaitement la parenté de démarche entre les deux écritures, coranique et meddebienne. "De langue à langue, la citation se trouble au profit de la réminiscence" (p. 58). "La réminiscence apparaît dans le surgissement des séquences et des figures, qui défient la chronologie. Le texte est interrompu et accueille des fragments qui, par leur irruption, divisent le drame et en dissimulent le sens" (p. 59). Il convient de souligner ici la façon dont la réminiscence dit la persistance de la trace, et son retour différent en son inscription nouvelle, dans la langue autre. La réminiscence révèle aussi le refoulé, et appelle à l'interprétation destinée à gérer le retour du refoulé, dans la maîtrise de soi qu'exprime celle de la langue.

La citation demeure active en écritures hébraïques qui "s'étaient appropriés des fragments entiers provenant de Sumer, sans que dette fût proclamée" (p. 62). Et *Phantasia* recourt ici à la citation pour illustrer la soumission des Écritures qui suivent "à la lettre" les traditions antérieures. L'écriture babylonienne reste active dans ses prolongements bibliques : le texte du déluge reproduit des figures de *L'Épopée de Gilgamesh*, et *Le Cantique des cantiques* reprend "le vieux rituel hiérogamique dont les protagonistes sont Dumuzi et Inanna" (pp. 63-64)<sup>166</sup>. L'écriture coranique, quant à elle, installe sa spécificité dans l'affranchissement de sa lettre, "lettre dérobée" (p. 64), lettre soufflée<sup>167</sup>, n'appartenant à personne, inspirée, révélée au prophète, qui "la reçoit par l'intermédiaire de l'ange sur la scène de l'imagination" (p. 59). Entre la voix de l'ange transmettant le Texte au

---

<sup>165</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, I, p. 207 de l'édition arabe, pp. 182-183 de la traduction de laquelle nous nous écartons.

<sup>166</sup>. Pour les citations dans *Phantasia*, voir *L'Épopée de Gilgamesh*, trad. de l'akkadien par J. Bottéro, Gallimard, 1992, p. 194, et *Le Cantique des cantiques*, trad. de l'École biblique de Jérusalem, éd. du Cerf, 1953, I, 2 et 4, pp. 29-30.

<sup>167</sup>. Voir J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1979, p. 266 : "L'esprit subtilise. La parole proférée ou inscrite, la lettre, est toujours volée. Toujours volée parce que toujours ouverte. Elle n'est jamais propre à son auteur ou à son destinataire et il appartient à sa nature qu'elle ne suive jamais le trajet qui mène d'un sujet propre à un sujet propre".

Prophète et la voix intérieure qui dicte le texte de *Phantasia*, la correspondance s'éclaire, et souligne la disposition de l'être, actif en sa passivité à ce qui l'habite : c'est la même écriture, en son retour différent, qui inscrit le sujet dans la même disponibilité esthétique, disponibilité islamique, akbarienne, et meddebienne.

Cependant, cette séparation qui fonde l'islam n'est pas rupture totale. Les textes qui agissent en Ecritures judéo-chrétiennes sont toujours actifs dans le texte coranique. "Là encore, la citation s'éclipse au gré de la réminiscence" (p. 64). Il est intéressant d'apprécier la manière admirable avec laquelle le texte meddebien maîtrise son flux et assure sa continuité par le rétablissement de la chaîne qui révèle le refoulé islamique. La tradition sumérienne du mariage sacré, qui fonde *Le Cantique*, permettrait d'éclairer la sourate du "Miséricordieux", qui s'adresse à un duel énigmatique et insistant<sup>168</sup>. Et si l'appellation de "fiancée du Coran" fût donnée à cette sourate, non pas "parce que de nombreux réticents embrassèrent l'islam à son écoute" (p. 64), mais pour soutenir cette hypothèse illuminée ?

Le dialogue qu'instaure le texte coranique avec les traditions antiques est à lire aussi dans la manière dont il "se donne le luxe de flirter avec le paganisme par le recours au panthéon des Noms" (p. 65). La réminiscence s'affirme ici dans l'inscription détournée du polythéisme dans la fondation de l'islam : la fiction religieuse qui installe le paradoxe du Dieu un et multiple autorise de considérer les quatre-vingt dix-neuf noms divins comme "parèdres d'Allah". Ainsi, La synthèse apportée par l'islam s'affirme dans le pillage et la transgression de la conception antique, par sa maîtrise dans l'affranchissement d'une *vision esthétique particulière* : " [...]tu t'élèves au nom du Grand. Quelle différence entre Zeus, Apollon, sinon que tu te détournes de l'image par la grâce de la lettre ? [...] Ta célébration déserte la statuaire pour irradier en calligraphie. Le destin de l'homme est dans les deux cas voué au paradoxe tragique qui rend ta liberté active en t'abandonnant au Décret" (p. 65). Et la vision antique, qui peuple le monde de parèdres divins, demeure présente jusqu'à nos jours, à travers les innombrables saints dont les coupoles ponctuent les chemins qui sillonnent la géographie islamique.

En sa circulation entre les langues et les peuples, entre les traditions et les spécificités, l'écriture de *Phantasia* éclaire la fondation et le fonctionnement de la pensée islamique. Elle répond ainsi à l'idéologie du particularisme qui agite aujourd'hui les esprits en décadence. Le projet du texte s'affirme alors comme mise en oeuvre d'une activité d'interprétation

---

<sup>168</sup>. *Le Coran*, LV : sourate unique en sa reprise du même verset dans lequel Dieu s'adresse au duel : "Quel est donc celui des bienfaits de votre Seigneur que, tous deux, vous niez ?"

soumise à une vision esthétique fondatrice. L'éveil à l'imagination créatrice installe l'accomplissement du sujet en dehors des entraves idéologiques, dans l'épaisseur de la personne qui accède à l'être esthétique. Ce dispositif dit la traversée générale, libre et infinie de l'écriture singulière et indéfinie, soumise cependant à la réminiscence qui l'installe dans le renouvellement du corpus islamique associé aux percées modernes de l'esprit créateur. La lecture de l'oeuvre meddebienne, dont la parenté avec l'écriture coranique ne doit plus subir le doute, doit donc souligner et exhumer la part islamique, sous ses formes mohammadienne et ibnarabienne, fondatrice du parcours moderne du sujet. Les citations coraniques et akbarienne sont visibles dans le texte ; elles se passent donc de commentaire. La réminiscence mérite qu'on s'y arrête encore, afin de signaler sa présence dans des passages des plus intéressants ; p. 61 : l'évocation de l'existence du Prophète qui a précédé celle du premier homme rappelle le hadîth, *Je fus pendant qu'Adam était entre l'eau et la terre*; pp. 30 et 93 : les mentions du voyage céleste sont à considérer en leur reprise des motifs et du schéma du Mi'râj de Mohammad, schéma, du reste, fondateur des ascensions de multiples soufis ; p. 181 : la dédicace de la séquence amoureuse 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", écrit par réminiscence le hadîth, *Il m'a fait aimé dans monde trois choses : les femmes et le parfum, et a mis la fraîcheur de mes yeux dans la prière*. Quant à la réminiscence akbarienne, elle traverse l'ensemble du texte ; elle est se révèle dans les derniers pages, par l'inscription des vers que le soufi andalou rédigea à la gloire du shaykh al-Mahdawî, et qui figurent dans l'ouverture des *Futûhât*<sup>169</sup> ; nous l'avons aussi déjà rencontrée à travers l'essai d'interprétation des trois lettres coraniques, mystérieuses initiales qui résistent au sens...

C'est ainsi que s'affirme l'écriture comme traversée des textes qui contentent l'être dans sa quête esthétique, textes dont la mise en perspective dans l'épaisseur de l'écriture installent le travail d'interprétation. Et l'interprétation est lecture du monde, en ses manifestaions "réelles" comme en sa traduction : le *Coran*. Le Livre est un champ de labour où tout appelle à l'interprétation, à la mobilité, au déploiement de l'imagination créatrice insoumise aux limites. Et tout se lit, tout jusqu'à la lettre initiale, qui dit le bord de la béance où s'aiguise la lecture. *alef, lâm, mîm*, initiales initiatrices qui convoquent l'oeil et la voix aux rivages de l'être en lecture. Et si ces trois lettres inaugurales disaient la douleur de l'homme face à l'abîme où se creuse le sens en l'absence du lien, lequel constituerait mot au-delà de la séparation ?

---

<sup>169</sup>. Voir notre deuxième partie, I, D. 4.

Douleur, en arabe *'alam*, serait dans ce mouvement de la voix qu'apporte la plus ouverte des voyelles, [a], libération du souffle qui installe le dire en souffrance de traduction.

## **B. Paysages de l'être :**

L'approche de la dimension linguistique dans *Phantasia* révèle le déploiement du même mouvement de traversée qui porte le sujet dans les siècles et les espaces différents. La traversée est d'abord lecture des langues en leurs spécificités, leurs fondations particulières et leurs itinéraires respectifs ; elle est aussi l'indice d'une inscription de l'écriture dans le multiple et de la mise en perspective du déjà-dit ; déjà-dit qui procure l'aire de la déambulation guidée par les traces exhumées au gré de la mémoire et de l'avancée de l'itinéraire ; déjà-dit qui révèle le travail de traduction inhérent à toute parole, à toute écriture, traduction qui est création nouvelle, perpétuelle quête du dire, à éclairer l'être en ses failles, à visiter ces lieux/dits qui le fondent. Et la traversée s'avère ainsi celle, d'abord, de l'être, de ses plis et de ses cris, de ses maux et de ses jouissances, de ses ombres et de ses béances.

Notre approche de la dimension linguistique dans le roman a commencé par l'évocation de la souffrance, douleur liée à la difficulté de dire, à l'étroitesse des mots insuffisants à libérer l'être dans l'expression de sa totalité. La souffrance concerne ainsi la confrontation avec le langage, à ce corps à plier, à soumettre dans la fondation de son dire à laquelle s'éveille le sujet conscient de sa béance. La souffrance est de l'ordre du manque, en son rapport avec l'impossible saisie de la totalité de soi. Elle relève de la situation de l'homme "entre ciel et terre", pris entre la pesanteur des attaches terrestres et l'appel au vol céleste. "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" (pp. 32-33). En sa position verticale, l'homme aspire à rejoindre le haut qui l'inspire, à se libérer du bas qui l'aspire. Entre le halètement et l'épanouissement, se déroule son parcours vers l'affranchissement du corps des entraves qui le limitent, corps à renaître subtil dans l'accès à cette "terre de vérité" dont parle Ibn Arabi, demeure de l'Être, non-lieu où s'annule le dire dans la béance réalisée de Soi.

## B. 1. Passion :

Souffrance du corps partagé, séparé de sa "part céleste". Souffrance qu'installe la dualité révélée de l'être, corps abandonné, esprit échappé. Souffrance consentie en mortification, corps vidé de l'essence qui le meut. Telles sont les premières balises qui vont diriger la relance de notre traversée des références artistiques dans *Phantasia*. Telles sont, parmi les visitations des scènes multiples, celles qui apportent le témoignage de l'être en son approche du divin. Douleur du malheur de l'abandon par dieu, esprit reparti rejoindre sa sphère haute. La Passion du Christ dit l'épreuve déclarée nécessaire du sacrifice. Le corps subit la douleur ; humaine enveloppe qui s'offre au martyre. La révélation de la dualité de l'être, esprit incarné dans un corps, autorise la soumission au don.

C'est dans l'effervescence de l'imagination que se fait la visitation de la scène de la Passion à travers ses prolongements artistiques. L'évocation de la sainteté (liée à la conscience du renouvellement) et du printemps, saison du réveil de la nature (p. 33 : "C'est une mutation à la gloire du corps") conduit à l'apparition du double, lequel va installer la scène de la souffrance, révélation de la dualité de soi. Aussi, faut-il remarquer tout de suite que la référence à l'épreuve ultime de Jésus est dominée par la situation du narrateur éveillé à sa dualité, lors de sa traversée aérienne à bord de l'avion, "entre ciel et terre". Nous avons déjà souligné comment ce voyage céleste prend l'allure d'une ascension éclairée par la référence au *mi'râj* de Mohammad. Là, la traversée générale s'élargit pour concerner la montée de l'esprit de Jésus, qui abandonne son corps. La conscience de la dualité, esprit et matière, provoque le "réveil à un corps compressé entre ciel et terre" (p. 33). Entre la pesanteur des attaches terrestres et le désir d'envol, se déroule le voyage du sujet convoquant la scène du rêve et de la vision dans un élan d'affranchissement : ainsi s'explique la situation du double, "arpentant le jardin d'une villa florentine" et du narrateur visitant la chapelle Capponi où se dresse *La Déposition* du peintre italien.

A regarder la peinture du Pontormo se révèle la position "entre ciel et terre" que nous avons mise en évidence. Les mouvements des personnages qui composent la scène laissent planer le doute : s'agit-il d'une descente du corps du Christ, ou d'une élévation ? La position des personnages qui entourent le corps lourd suggère un élan vers le haut, comme s'ils précédaient le dieu sacrifié dans le chemin des cieux ; tandis que leurs visages sont figés par la douleur. Les regards sont abîmés dans la souffrance, orphelins de leur flamme. Le texte retient de la scène l'expression de la souffrance consentie,

celle qui agite les fidèles lors de la semaine sainte où les corps s'offrent à la passion. Et le *Stabat mater* répercute sur les tympan la douleur de la Mère, amplifiée, intériorisée par les croyants, partageant le même sort, la même résignation. La version du chant, composée par Pergolèse, proposée dans le texte présente l'intérêt de mêler différents registres de voix modulant la même douleur et de souligner l'agitation collective face à la mort du Fils. Il est intéressant de remarquer que le texte convoque à la fois la musique et la peinture dans la même expression de la douleur de l'homme dans l'abandon. Les deux références manifestent le même élan vers la souffrance glorifiée ; et laissez-vous imprégner par la peinture du Pontormo, vous entendrez les voix des présents pleurer l'absence, en devoir de souffrance, et verrez Jean annoncer le dernier baptême, qui prélude à l'entrée aux cieux : "Entre la lamentation et l'acceptation, la voix bisexuée fait surgir la figure de Jean l'imberbe, à l'interstice des expressives pleureuses et de la contention des hommes, autour du gisant Jésus" (p. 34).

Le narrateur quitte son double lors de cette dérive artistique dans le "théâtre de la lamentation" chrétienne. Il s'en sépare dans l'évocation d'une autre séparation, comparable certes en son rapport avec le vol de l'esprit, mais différente en sa charge intense de douleur. "L'image, comme la voix, habite un théâtre de douleur au décor sanglant" (p. 34). La question de l'image s'éclaire, déjà ici, et rend compte de la fixité qu'elle renferme, lorsqu'elle reste soumise à "la psychologie du malheur" ; l'image de la Passion incarcère les sens, dans la souffrance ; elle empêche le dépassement en installant la scène du deuil ; elle est contre le corps, coupable d'être l'entrave à l'épanouissement de l'esprit. Cela ne peut que rebuter celui qui s'est éveillé à la mobilité de l'image, à la manière dont elle contribue à son accomplissement. En son refus des limites, du fini, le narrateur met en oeuvre le commentaire pour dévoiler les mobiles qui commandent à telle représentation : "Le spectacle catholique dérive de l'ambiguïté. La perversion en commande le mécanisme. La sainteté rend familier le martyre. La mise à mort est acceptée dans la sérénité du quotidien" (p. 35). Et ce sont d'autres images qui s'imposent par leur façon de témoigner du paradoxe de l'enchaînement et de l'affranchissement. La référence à la peinture de Mantegna apporte alors une belle expression du déploiement de l'esprit dans la douleur du corps. Le *Saint Sébastien*, "qui a la bravoure du dépassement", se dresse devant l'épaisse colonne, pieds joints et mains au dos attachés, le corps troués de flèches, le sang coule ; la poitrine est gonflée, et la tête se lève, suivant la trajectoire de la longue flèche qui la traverse, et les yeux ouverts disent le départ vers la vision promise, tandis que dans le ciel, sur un nuage, progresse un guide, monté sur un cheval galopant céleste.

Et la progression de l'écriture continue dans la traversée qui convoque d'autres expériences, manière de dépasser la douleur dans la mobilité, d'échapper à la fixité par la multiplication des images qui viennent à l'effervescente imagination. Tel un éclair qui contente l'être installé dans la conjonction des contraires, l'image de la sainte extase apparaît à l'évocation des "saintes pâmées, extatiques, [qui] abattent le mur qui sépare la douleur et la jouissance" (p. 35). L'on ne peut que penser ici à l'extase de Sainte Thérèse qui sera convoquée plus loin, et servira à éclairer la réalisation spirituelle que renferme l'union amoureuse<sup>170</sup>. Et, comme la seconde référence à la sainte d'Avila, celle-ci se trouve associée à celle d'Ibn Arabi, laquelle donne la clé de l'interprétation qui contente la soif esthétique. La lecture d'Ibn Arabi élève à la conjonction des délices dans les sévices ; la souffrance conduit à la jouissance, selon le principe du renouvellement perpétuel.

La conjonction entre l'expérience des saintes et l'interprétation akbarienne permet la sortie de la scène chrétienne et l'approche de la même question dans la tradition islamique. Celle-ci recentre le discours dans l'optique du voyage céleste : c'est le prologue de l'ascension de Mohammad qui éclaire la vision islamique de la jouissance terrestre. La citation du Livre de l'échelle constitue la continuité du même mouvement de l'esprit du narrateur traversant les traditions. Cependant, cette traversée n'est pas simplement comparative ; elle ne s'inscrit pas dans une recherche de confrontation ; elle rend compte de la manière dont l'homme, à travers les siècles et les espaces, a pensé son séjour sur terre et sa relation avec ce qui le dépasse. Les divergences mises en évidence sont internes à chaque tradition. Ainsi, en islam, la même condamnation du plaisir terrestre se trouve exprimée chez Bistami<sup>171</sup>, par exemple, ou chez Hallâj qui a porté à l'excès le goût du sacrifice dans la Passion<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup>. Voir *Phantasia*, pp. 181-182.

<sup>171</sup>. Rappelons que, pour Ibn Arabi, Bistami est un soufi de type "christique" (*Fusûs*, I, p. 142). Pour le dit cité dans *Phantasia*, voir *Les Dits de Bistami*, dit 435 ; voir aussi les dits 28, 113, 180, 187, 205...

<sup>172</sup>. Voir L. Massignon, *La Passion de Hallâj, martyr mystique de l'islam*, Gallimard, 1975.

## B. 2. L'angoisse et l'écriture :

C'est dans la visitation des expériences autres que voyage l'imagination du sujet, en sa traversée intérieure. Car, il s'agit d'une mise en perspective de la mémoire qui met en présence de multiples références considérées en leur apport à l'itinéraire personnel. Rappelons que c'est l'apparition du double qui a déclenché cette séquence autour de la question de la souffrance et du plaisir. La question n'est pas celle d'un choix de l'être : "Pourtant, le goût de la vie ne m'est pas nécrophage. Je ne réprime pas l'instinct qui me pousse à dévorer les fruits de la terre" (p. 36). Elle relève de ce qui dépasse ; elle s'impose d'elle-même, le long des étapes qui poctuent l'existence, rendant compte de l'invisible qui habite, qui agit et commande aux circonstances qui articulent la vie de la personne : "Par quelle saignante épreuve suis-je passé, entre les bêtes immolées à la place des fils, les graçons circoncis pour le renfort des guerriers, les femmes à la conquête de leur maison à la bannière des règles ? Entre les mains coupées et les moignons calcinés, sur la fosse des prépuces et les chiffons tachés de sang, je tremble de crainte. Je me tapis dans le cauchemar" (p. 36). Ainsi, est-ce cette présence du sang dans la vie du sujet, présence qui approche l'être de ce qui lui échappe, qui provoque la peur...

A ce propos, il nous semble utile de citer l'analyse du poète tunisien Moncef Louhaybî qui souligne l'importance du sang dans les principaux événements de la vie de la personne arabe : "[...]Et il est étonnant que ces étapes de la vie [...] s'accomplissent dans le sang, et très souvent dans la douleur : la naissance et ses douleurs pour la mère, le mariage et la perte de l'hymen, la circoncision et l'ablation du prépuce ; avec ce "rite", le corps acquiert sa qualification sociale et se réalise<sup>173</sup>".

Telle est la première apparition de la peur dans le texte, peur affirmée en son rapport avec les paysages traversés du sujet, dont le souvenir est entraîné par l'évocation du sang et de la douleur à travers leur représentation en chrétienté et en islam ; peur ontologique qui réside dans le tréfonds de l'être, dès sa première sortie de l'espace de la sécurité maternelle, découvrant les chemins du monde où rôde l'ombre inquiétante du double ; ce double dont l'apparition se trouve à l'origine de la séquence. "Une violence primitive me saisit aux abords du jardin, faussaire de l'enfance. La gorge est essorée et le coeur suspend ses battements". Le jardin de la villa florentine qu'arpente le double (p. 33) s'éclaire ici en son rapport avec celui de l'enfance, image qui obsède et dont le retour, à chaque fois, inquiète. Et c'est ainsi que se décide la

---

<sup>173</sup>. M. Louhaybî, "Le spectacle dans l'espace traditionnel", dans *Espaces théâtraux* (en arabe), n° 2, 1985, Tunis, p. 9.

sortie, l'avancée dans le "retrait" de l'être "initié" par le sang. La menace du délabrement reste liée au jardin de l'enfance. Le retrait s'affirme nécessaire à la réalisation de soi. "Je serais de retour quand j'aurais obtenu la dignité du haut" (p. 36). Rappelons que le narrateur, à cette étape de son itinéraire, se trouve à bord de l'avion du départ, porté par la tension intérieure vers l'exil occidental. Et son retour ici annoncé s'accomplira au dernier chapitre du roman, retour autre, dans l'indifférence de l'étranger, ouvert à l'aveu de la voix (p. 210).

Et c'est dans cet ultime chapitre de l'écriture que celle-ci éclaire son mobile essentiel, premier, installant l'angoisse première à l'origine du mouvement vers la conquête de soi, de ce qui échappe, inquiète, et obscurcit la voie de l'accomplissement : "Le sentiment de l'étrangeté s'était-il déclaré en moi précocement au sein de mon monde familial, au contact de la peur qui logeait dans mon coeur quand je traversais la ville ? [...] Aurais-je naturellement cheminé vers mon expatriement après que j'eus à visiter dès l'enfance cette région de la conscience ?" (p. 208). Dans *Talismano* aussi, cette même angoisse est présente, et cela dès le commencement du "retour prostitution"<sup>174</sup> : " [...] à mesurer mon audace d'enfant" (*Talismano*, p. 17). L'angoisse de l'enfance s'affirme à l'origine de l'exil, lequel s'éclaire ainsi comme condition de l'être : voie qui met en présence de ce qui habite, quête de sa totalité dans la résolution des contraires qui échappent, "détachement" qui éveille aux traces qui habitent, retrait : l'exil est l'espace de l'écriture où se déploie l'imagination créatrice comme fondation d'être, traduction du monde qui procure sa maîtrise, sortie dans la béance de l'interprétation<sup>175</sup>.

Le retrait consacré dont il est question (p. 36) se révèle ainsi être celui qui sépare le début du roman de sa fin, celui qui sépare aussi les deux voyages, l'espace du déplacement, de la traversée veillée par l'exigence de l'accomplissement. "En mes allers et retours, entre les deux rives de la mer intermédiaire, je comprends mieux les mondes" (p. 30) ; le va-et-vient libère de l'étroitesse des "allées, avenues" du jardin de l'enfance (p. 12) ; va-et-vient amplifié qui ouvre à l'infini, au gré de "la cavalière perspective". C'est le retrait dans l'écriture où se réalise la fondation esthétique qui permet le

---

<sup>174</sup>. *Talismano*, Sindbad, 1987, p. 15 : "Jamais je ne m'étais arrêté pour le [un parent menuisier] voir franchement à l'oeuvre. Je savais simplement qu'il était présence : repère séduisant édulcorant la planante menace que représentait la traversée de la ville". Il est à noter que ce premier roman de Meddeb est mentionné, dans le dernier chapitre de *Phantasia*, en prélude à l'interrogation sur l'angoisse ("Le lendemain matin, je refais l'itinéraire de *Talismano*") : l'entrée en écriture ne s'affirme-t-elle pas ainsi comme sortie de l'enfance, réalisation de soi, dans la solitude de soi, hors de "l'hibernation maternelle", maîtrise de soi qui ouvre à la béance illimitée du monde ?

<sup>175</sup>. pp. 15-16 : "Le soleil pâle me rappelle le seul jour de neige de mon enfance africaine, vendredi sans école, où la terre blanche avait avalé l'appel à la prière. [...] L'imagination double le réel et le traduit en instants de présence s'élevant au fil des pas qui sillonnent le monde".



texte (pp. 73-77), par sa convocation du monde de la nuit, par son approche transgressive de la mort, par sa mise en scène de l'initiation sexuelle.

Il est clair que ces éléments du rêve distribuent ce qui constitue la base du refoulé. Le rêve installe ainsi la réalisation de l'angoisse de l'enfance. En sa mise en scène de la proximité avec les djinns, du deuil et de l'éveil amoureux, le rêve s'affirme comme une écriture qui approche l'être de ce qui l'apeure, enfant effrayé par ce qui le dépasse. Il convient de remarquer ici que l'état du sujet qui prélude à l'entrée dans le rêve est comparable à celui du début du roman : "pesanteur des nerfs" (p. 74), effervescence mentale, roulis d'images parmi lesquelles s'impose, insistante, le jardin, "lieu vécu" (p.11) vers où se fait le retour ; ce retour est cependant, ici, autre : retour dans le rêve comme lancée vers le noyau essentiel autour duquel prend racine la peur première. Voilà ce qui éclaire encore une fois le rapport étroit qui lie la peur de l'enfance et l'écriture, celle-ci étant nécessitée par l'exigence de sortie de celle-là.

Venons au rêve lui-même, rêve de voyage vers le lieu de l'enfance, "vers le sud, vers le patio marmoréen qui, dans ma mémoire, côtoie le jardin dont l'image ne me quitte pas" (p. 75). Trois étapes résument son déroulement : la bacchanale des djinns à laquelle le sujet participe, passif ; le voyage dans les airs ; l'arrivée dans la maison familiale, en deuil. La première étape du rêve apparaît comme la préparation du voyage. Elle est dominée par le sacrifice du cheval blanc, sacrifice dont l'importance est marquée par le spectacle musical et la danse initiatique des djinns. La présence du sang installe l'angoisse dans cette scène où elle s'associe à la sexualité : "Terrorisé, je me cache la vue avec ma main maigre. Trois autres monstres exhibent en courant des sexes éléphantiques trempés dans le sang de la victime" (p. 75). La conjuration de l'angoisse paraît se faire alors par l'action de la main qui "saisit" le sacré, l'idole contemplée par deux djinns mystiques. Jusque là passif dans sa participation au spectacle des djinns, le sujet agit en avançant la *main* sur laquelle s'inscrit la blessure : "Je m'égratigne le pouce en effleurant le nez crochu de la statuette" (p. 75). C'est comme si c'est la main en sang que le sujet écrit, installant le mouvement qui épuise la blessure indélébile, sang sacré qui se meut en inscription. Cela le texte ne le dit pas : le rêve n'explique pas ; il emporte.

Et c'est le départ qui s'annonce retour à l'enfance, à la scène où les djinns se joignent aux humains dans l'approche de ce qui dépasse, mort et vie. Dans cette étape du rêve, le sujet devient l'objet de la bienveillance des djinns; initié par le sang, il s'assimile à leur maître Salomon, les soumettant à son désir. Ainsi, là aussi, s'affirme le rêve comme pouvoir de conjonction des

âges ; la terreur des djinns et leur maîtrise se trouvent dans le même mouvement de l'écriture du rêve. Et c'est cette écriture qui nous intéresse en premier lieu, en sa manière de mettre en perspective d'éclairantes références. Plus que la figure de Salomon, personnage biblio-coranique dont la sagesse ouvre à la béance des mondes, c'est le monde des djinns qu'il faut approcher maintenant, à travers son rapt dans l'expérience esthétique d'une création artistique. En effet, la clé de ce rêve est à chercher dans une série de peintures qui font pénétrer le monde des djinns par la gloire de la Plume Noire.

Le maître Plume Noire, *Siyah Qalem* : voilà la signature qui préside à l'écriture de ce rêve. Il n'est ni de nos compétences, ne de notre propos de préciser "l'identité" de ces peintures figurant dans ce qu'il est convenu d'appeler "l'album du Conquérant", conservé au musée du Topkapi Saray<sup>177</sup>. Il s'agit, en ce qui nous concerne, d'apprécier la manière dont ces "feuillettes" du XVe siècle servent le texte meddebien, comment apportent-ils cette maîtrise nécessaire du monde inconnu des djinns par laquelle se réalise la maîtrise de soi à l'approche de ce qui dépasse. Les personnages que présentent ces peintures, par "leurs types d'activités, leur constitution agile et leur peu de vêtements, suggèrent une disponibilité pour travail exigeant le contrôle de soi et la concentration d'esprit. Dans ce groupe, nous avons probablement affaire à des artistes, des ascètes, des brahmanes et des exorcistes<sup>178</sup>". Cette première description permet déjà de comprendre l'intérêt de cette référence pour la lecture du rêve écrit dans *Phantasia*. le sujet accède au monde des djinns par l'intermédiaire de ces peintures qui le présentent dans son autonomie, hors de toute considération de bien ou de mal. Ainsi, la "bacchanale" des djinns est-elle décrite à partir des tableaux où ceux-ci sont partagés entre la sérénité de la musique et de la boisson, et la frénésie de la danse. Dans "La Danse des démons", Ipsiroglu attire l'attention sur "les étoffes qui flottent en l'air et qui répètent les mouvements des bras et des pieds dans le rythme déchaîné de la danse. Au centre du tableau on reconnaît les traces effacées d'une étoile à douze pointes. De toute évidence, cette forme géométrique a une double signification, à la fois formelle et magique. La prolongation vers l'extérieur de quelques-uns des rayons de l'étoile donne un schéma de composition qui relie entre elles les têtes des danseurs et qui met en relation le motif de noeud au-dessus de leurs têtes avec les organes considérés par les chamanes comme centres vitaux (oeil, nombrils, pieds)<sup>179</sup>". Dans *Phantasia*, ce souci de

<sup>177</sup>. Voir M. S. Ipsiroglu, *Siyâh Qalem*, Vienne, Graz, 1976 ; A. Papadopoulou, *Esthétique de l'art islamique -La Peinture*, thèse de doctorat, Paris I, 1972, pp. 545-552 ; K. Otto-Dorn, *L'Art de l'islam*, Albin Michel, 1967, p. 231 ; *Islamic Art*, I, New York, The Islamic Art Foundation, U.S.A., 1981, articles de A. A. Ivanov, E. Esin, B. Karamagarali et J. Raby, pp. 66-163.

<sup>178</sup>. M. S. Ipsiroglu, *Chefs-d'oeuvre du Topkapi*, Paris, Bibliothèque des Arts, Fribourg, Office du livre, 1980, p. 102.

<sup>179</sup>. M. S. Ipsiroglu, *oeuv.cit.*, p. 102-103.p

composition, qui marque une grande maîtrise picturale, est souligné aussi : "Sur la pointe des orteils, ils tournent sur eux-mêmes, giration qui m'affole sans que se brise l'axe autour duquel ils gravitent" (p. 74) ; cette rigueur de la composition est ainsi la marque d'une autonomie maîtrisée du monde des djinns auquel le sujet, tel l'enfant, semble spectateur étranger, n'ayant pas encore la clé d'interprétation qui lui permettrait l'accès à ce qui le subjugué, à cette maîtrise des corps dont témoigne la danse des djinns.

La deuxième étape du rêve est également écrite à partir des oeuvres de Siyah Qalem. Comme si la sortie du monde autonome des djinns -dans laquelle le sujet paraissait passif, "étranger"- se faisait grâce à l'imprégnation par l'oeuvre picturale, comme si le retour, rêvé, à l'enfance se réalisait par l'éveil esthétique, le départ s'installe à bord de la litière procurée par le peintre. Il suffit de lire le passage du texte tout en regardant les peintures correspondantes pour être convaincu que l'oeil de l'écrivain n'a pas quitté l'oeuvre du peintre. Les djinns marchant dans les airs, supportant la litière où trône l'être devenu leur maître, la princesse accompagnatrice, l'ange qui évente... jusqu'aux détails des parures et des formes, sont écrits dans ce déploiement de l'imagination, scène du rêve qu'ouvre la peinture. Le sujet s'installe proprement au milieu des djinns soumis à son désir ; il se substitue à Salomon par sa capacité de lecture, de maîtrise, que lui procure l'oeuvre artistique.

La référence picturale s'éclaire ainsi en sa manière de conduire au retour à l'espace de l'enfance, scène première où le sujet s'est initié aux secrets de la mort et de la vie. "Je me reconnais au seuil d'une scène indélébile" (p. 76). La troisième et dernière étape du rêve se passe dans la maison familiale. Elle rend compte de la transgression, de la première expérience de dépassement qu'a vécue le sujet, enfant s'initiant à la jouissance féminine pendant un deuil. Voilà ce qui éclaire le vacillement ontologique entre la vie et la mort. "La vie et la mort s'y enlacent comme deux anges épris de mélodies tantôt funèbres tantôt allègres" (p. 76). Ces deux limites sont, dans le rêve, conjointes : elles se résument dans la figure de la femme, en son caractère à la fois mystérieux et sacré dans la vision de l'enfant. "Aux yeux du garçon que je fus, la femme se transforme en offrande quand l'homme qui la protège tarde dans les méandres de la ville".

Le rêve décline donc après l'expérience qui approche de la vie et de la mort. Il atteint son sommet dans une double reconnaissance qui éclaire le retour à la maison familiale : "Je me reconnais", et "je reconnais la dame à la peau blanche qui m'initia aux jeux de l'amour" (p. 76). La coïncidence de la première expérience amoureuse et du deuil dans la maison semble marquer ici

la double initiation du sujet au sortir de l'enfance. Ne serait-ce pas là ce qui dit les deux bords autour desquels s'enracine la peur ? Entre la souffrance de la mort et la jouissance du désir éveillé, se déroule la fin du rêve mêlant les contraires reconnus comme limites à la vie. Tandis que "la rumeur augmente", condéléances réitérées, "les gémissements de la dame, rapide à jouir, couvrent les pleurs discrets des femmes" (p. 77). La tension s'aiguise dans cette fin du rêve qui approche ébranle l'être, enfant se trouvant entre "la blanche dame" et "le linceul [qui] a le blanc du vertige" (p. 77). Et les djinns achèvent la transgression "en allumant un feu dans la maison d'un mort".

Le rêve ramène donc aux braises de l'éveil au désir. Il met en présence de ce qui dépasse l'enfant et l'installe dans l'angoisse. Entre le mystère des djinns et celui de la jouissance s'affirme la nécessité de sortie de l'enfance par l'élan vers la saisie de ce qui dépasse. "L'image du djinn accompagne le visage de l'enfant que je fus" (p. 78). Le rêve ravive l'enfance intériorisée, et perturbe dans l'itinéraire de traversée de la ville occidentale ; il amoindrit la participation à l'espace de maintenant ; il menace d'engloutir dans "le labyrinthe intérieur" (p. 79) ; il installe la violence, animée par le sentiment de vide que provoque la panne intérieure : "Je flâne dans des endroits monotones que l'irradiation intérieure ne transfigure pas" (p. 78).

#### **B. 4. L'épreuve de l'être :**

La sortie du rêve installe le sujet dans l'angoisse, habitué à fouiller dans la mémoire de l'enfance, de ranimer la première approche de ce qui dépasse, secrets de vie et de mort. La panne intérieure est celle qui fige dans la persistance de l'enfance, dans la hantise des images obsédantes qui incarcère le pouvoir de l'imagination. C'est alors la "faim", désir inassouvi ; c'est aussi le "désoeuvement" (p. 78), absence d'oeuvre dans laquelle le sujet est relégué par l'entrave des "ternissures du miroir intrérier" : "Je m'é gare dans le pays du dedans" (p. 78).

Il convient de rapprocher cette situation du narrateur d'une autre, comparable, dans laquelle les mêmes indications de la "faim" et du "désoeuvement" sont répétés. Il s'agit d'un passage qui rend compte de l'insaisissabilité de l'être, mu par une force inconnue qui commande à ses mouvements quand même l'esprit est ailleurs. Il faut remarquer d'abord que ce passage du texte est précédé par l'évocation d'une "certitude" à laquelle le narrateur s'est éveillé après avoir assisté à une conférence de Borgès, "certitude de l'autonomie du corps et de l'esprit" (p. 140). Le rapport entre le corps et l'esprit est ainsi ce que tente de saisir le texte. A la fois par le recours à l'exemple et par l'interrogation sur soi, il dit la faille qui divise l'être et éclaire sa multiplicité

inquiétante et insaisissable. Entré dans un supermarché, "par désœuvrement" (p. 141), le narrateur se fait prendre en photo après s'être reconnu "en une face blême". Le regard vers soi semble commander cette entreprise, manière d'appréhender son image. Et l'inquiétante apparition ébranle le sujet se découvrant autre ; il ne se reconnaît pas, se découvrant, sur les photos, "comme un possédé ou un désespéré".

"Serait-ce le rapt d'un moi déchu dans la condition d'un assassin ou d'un dément dangereux et recherché ? Ces images infimes, fugaces, seraient-elles de moi ?" (p. 141). L'interrogation s'impose ici pour manifester la confrontation avec l'altérité menaçante, la révélation de l'abîme du sujet où se ramassent "les parcelles du crime et de la folie" (p. 142). Nous saurons, certes, rien de plus sur ce "rival" qui apparaît dans l'image du moi qui ébranle; la question reste suspendue dans la béance inabordable de l'épreuve. Cependant, nous savons que le narrateur a fréquenté "d'autres folies", celles du père et de Van Gogh (pp. 99-105), et qu'il a installé son exigence dans l'affranchissement par le déploiement de l'imagination créatrice. Et c'est précisément l'absence de l'imagination qui accompagne ces passages du texte qui déroulent la peur qui entrave, absence d'imagination dont témoigne le "désœuvrement", face à face avec l'autre dans l'être qui attend la faille pour bondir, dans les plis obscurs du dedans, coeur éteint, oeil excédé par les images qui hantent.

"J'ai faim" : voilà comment est clos le passage de la confrontation avec l'image du moi, photo qui inquiète. Il convient de se détourner des parages où la perte menace. La poursuite de la quête exige de suspendre la question impossible. Il est des réponses qu'aucun discours ne peut supporter. Le mouvement déployé au gré de l'imagination est alors ce qui permet de creuser la béance de l'être, en vue de la saisie de ce qui peut servir dans la voie de la libération et de l'accomplissement. La traversée de soi -de ce qui, en soi, sommeille- s'avère être l'épreuve capitale. elle exige la maîtrise, capacité de se préserver à l'approche de la perte. Elle passe par le détournement, la mobilité de l'imagination qui procure la réserve où s'abriter de la menace. C'est par la fréquentation d'autres lieux, par le recours à d'autres expériences extrêmes que le narrateur installe le mouvement vers la résolution de la question qui harcèle.

L'éveil esthétique s'affirme alors comme moyen de retour à soi par le biais d'un autre chemin. Les références artistiques interviennent alors pour permettre la mise en oeuvre de l'imagination, instance de lecture qui permet l'approche de ce qui se réserve. L'art nègre témoigne ici des expériences de ceux qui sont passés de l'autre côté du miroir, qui ont vécu l'aventure de l'être habité, qui ont témoigné du dépassement qui libère dans la matière qui capte l'esprit qui habite. L'apport des références artistiques qui ponctuent *Phantasia* se révèle de nouveau et souligne

leur importance comme réserve qui procure à l'imagination l'espace de son déploiement en dehors de toute entrave. Le fonds esthétique qui constitue le texte procure au narrateur l'abri nécessaire à la préservation de son intériorité ; ainsi, il constitue l'être en permettant l'écriture.

Le parcours du narrateur le conduisant à l'exposition sur l'art africain répond à sa quête de tout ce qui répond à ses exigences et lui procure le mouvement présidé par l'imagination. Aussi, faut-il souligner que cet élan se réalise de manière bien maîtrisée de la part du narrateur qui profite du détour pour affirmer sa préférence et sa conception artistiques : "La statuaire africaine confirme ce qu'il y a de primitif en moi. Elle aura été découverte par mon oeil, lequel préfère que l'art ne représente pas le sentiment ou l'idée selon les principes de la raison et de la mesure, mais dans l'excès, cri et douleur, captés au-delà de la folie, où l'on meurt avant de mourir, d'où l'on revient accablés par les millénaires, la voix transformée, étrangement calme, marquée par la fin de la contrainte organique" (p. 152). La visite de l'exposition sur l'art africain est ainsi l'occasion de fréquenter des oeuvres nées de la saisie de l'esprit au-delà de la matière ; "la certitude de l'autonomie du corps et de l'esprit" (p. 140) appelle à tenter la maîtrise de l'esprit en son insoumission, à travers les témoignages de multiples oeuvres.

Art archaïque, magique, art de l'expérience extrême qui porte l'être au-delà de la mort, l'art africain semble le meilleur exemple de fréquentation humaine de l'invisible qui obsède. L'art de l'Afrique n'est pas de ceux qui se soumettent à ce qui dépasse ou qui s'en détournent : il se fonde dans la confrontation, dans l'affrontement et le rapt des forces insaisissables ; il s'affirme dans sa manière de capter les fondements enfouis de l'être, quel qu'il soit, hors de toute autre considération. Voilà pourquoi ses oeuvres sont agréées par le narrateur, qui y trouve une réponse à ses exigences de dépassement : elles témoignent de l'intense expérience, du voyage impossible qui met en présence des sphères invisibles, de la captation qui transfigure dans l'instant de l'extrême stupeur : "Les statues devant lesquelles mon ombre défile auront déjà traversé le domaine qui dépasse l'homme : elles portent les traces de l'expérience, elles ne sont plus dans la crainte de l'invisible, mais brûlées, consumées, plus rien ne surprendrait leur attente" (p. 154). L'art nègre est de ceux qui domestiquent la grande douleur, qui assument l'ultime vision, qui abolissent le temps dans l'instant indicible.

Le détour par l'art nègre ne procure pas seulement au narrateur la halte dans l'analyse de l'expérience du corps dépassé dans la fréquentation des sphères inabordables de l'esprit. Il est également l'occasion d'une traversée des espaces et des temps, dans la quête des réalisations qui annulent les particularismes. Certes, nous sommes habitués à la transgression des repères spatio-temporels dans *Phantasia*. Mais, celle-ci prend, là, une autre valeur : elle permet de creuser la

solitude du sujet face aux oeuvres africaines inquiétantes, qui, par leur force magique, risquent de ramener à la clôture de soi ; elle témoigne également de la mise en perspective de multiples références esthétiques qui approvisionnent l'imagination et préserve de perte de soi dans le vide qui pourrait être occupé par l'image harcelante. Le mouvement infini et indéfini perpétue l'être au gré du déploiement de son imagination affranchie ; celle-ci conduit le sujet à fouiller dans sa mémoire, à conjoindre les traditions afin d'éclairer la voie de l'accomplissement.

Aussi, est-il intéressant de suivre le chemin tracé, conduisant des sculptures du Nigéria du XIII<sup>e</sup> siècle à celles des anges de Reims, des bouddhas khmers et jusqu'aux antiques statuette mésopotamiennes qui inaugurent "la posture religieuse qui progressa vers le monothéisme" (p. 153). Cette traversée n'est pas simple fantaisie ; elle manifeste une grande capacité de lecture et de convocation d'expériences considérées comme antagoniques ; elle témoigne d'un haut degré d'éveil esthétique qui abolit les limites identitaires et souligne les multiples saisies de *même* esprit qui meut l'homme, *en ses différentes manifestations*. Cependant, les sculptures nègres ne conduisent pas le narrateur seulement à reconsidérer, à leur lumière, les oeuvres du passé ; elles s'imposent dans leur pertinence actuelle, comme probables fondatrices de l'inspiration du sculpteur ou peintre moderne. L'entreprise est la même qui, chez le créateur de la figure d'ancêtre Mbembe comme chez Giacometti, témoigne du travail de "l'homme résolu à en finir avec ses semblables, en clamant haut la morbide vision qui sème la terreur" (p. 154). Et le narrateur s'affirme prêt à mettre sa "main au feu, si certaines têtes circulaires de Klee [...] n'étaient pas le fruit d'un séjour célebral acclimaté aux latitudes qui ont vu naître l'esquisse de ces ex-voto au visage rond" (p. 155).

La visite de l'exposition sur l'art nègre est ainsi l'occasion d'une traversée plus large. Elle conduit à méditer les manifestations de l'esprit qui habite l'homme au-delà des différences de climats et d'époques. Les statues africaines témoignent de l'atteinte à la présence de cette force insaisissable qui habite l'homme, esprit dont l'approche installe l'angoisse ontologique, laquelle est dans l'ouverture à ce qui dépasse l'être. Les références citées dans le texte traduisent les extrêmes limites des sentiments : la sérénité transparait dans la posture de L'Homme assis de Tsoédé, dont le regard intérieur se préserve derrière les paupières qui taisent l'ultime vision ; tandis que la crispation fige la statue Nkisi nkondé, yeux transis, ouverts, incapables de dire, corps saisi dans la souffrance... Il est compréhensible que cette dernière statue réveille "la douleur" que le narrateur dit réprimer ; "douleur qui lancine entre mes épaules, dans l'axe des vertèbres" ; douleur qui provoque le "cri intérieur" né de l'effet de l'inquiétante statue qui menace de ranimer l'obsession qui harcèle.

"Les déchiquetures du corps évacueraient-elles le désordre destructeur?" (p. 155). Le retour au harcèlement qui obsède, à la confrontation avec ce qui habite, inconnu, au risque de la folie, paraît inéluctable si le sujet se laisse dominer par la souffrance que traduit la statue africaine. L'évasion dans l'ouverture de la mémoire doit s'installer afin de préserver l'éveil. Aussi, est-ce "une autre folie" qui permet d'échapper de la douleur personnelle dans le détour par celle de Van Gogh. Il convient de souligner ici le retour de l'expérience du peintre qui a déjà servi à l'évacuation de la folie qui menace à l'approche de l'altérité (pp. 99-100). Cependant, une autre statue intensifie la douleur et ramène à la violence : la statue de magie Songye se joint à la référence à Artaud -grand penseur de la cruauté- pour raviver l'obsession qui hante. Ne reste que la fuite pour échapper à l'effet qui risque de dévaster le sujet. il s'en va, se précipite dans la rue où il semble poursuivi par la menaçante statue : comme si "les longs clous plantés dans la boîte crânienne" avaient envahi la chaussée, il "traverse hors des clous le boulevard" (p. 157). La sortie des parages risqués de la perte s'impose. L'exigence de l'être motive le mouvement, la marche vers d'autres lieux qui contentent le désir d'accomplissement.

### III. Gloria :

"Je n'ai cherché, pendant toute une vie, que l'essence du vol...  
Le vol, quel bonheur !"

C. Brancusi<sup>180</sup>

Notre lecture des "paysages de l'être" nous a conduits à apprécier l'itinéraire du sujet en sa fragilité même. L'approche de l'angoisse a permis de préciser le mouvement de l'écriture né des profondeurs de l'enfance et oscillant entre l'expansion et le halètement, entre l'ouverture dans la fréquentation des multiples espaces esthétiques et la clôture de la confrontation avec l'altérité qui harcèle. La voie de l'accomplissement est parsemée d'embûches. L'acquis demeure provisoire. La perte menace dans les chemins de l'exil occidental. Le deuil risque d'engourdir le corps et voile de noir l'oeil et le coeur. Cependant, l'avancée continue, veillée par l'éveil aux réalisations de l'esprit créateur qui nourrissent l'imagination.

Les épreuves par lesquelles passe le narrateur le long de son parcours sont inévitables ; elles relèvent de la nature même de l'itinéraire de l'accomplissement de l'être. La quête de l'absolu se confronte toujours à la participation dans l'espace de maintenant et aux étapes de l'histoire personnelle. Elle exige la maîtrise de soi, la saisie du monde en ses signes multiples, la rigueur d'une constitution sûre de ses valeurs. Le sujet de *Phantasia* aura inscrit son élan dans la voie de son affranchissement personnel. Il aura traversé l'espace de l'apocalypse future, les épreuves de la révélation de l'inquiétante altérité. Il aura approché de multiples espaces artistiques qui l'ont éclairé dans la nécessité de poursuivre son chemin, sans dévier. La promesse qui réside dans le coeur annonce sa réalisation. Encore un ultime effort et l'envol de l'être affranchi des entraves diverses se réalisera. Pour qui a installé son oeuvre dans l'exigence de l'accès à "la dignité du haut", l'ascension appelle.

---

<sup>180</sup>. Cité par M. Eliade, "Brancusi et les mythologies", dans *Brancusi*, collectif, Arted, 1982, p. 105.

## A. Le *Mi'râj* :

Dans notre étude des paysages de l'être, l'entrave principale qui limite les capacités du sujet se révèle être le désœuvrement, par l'absence de l'imagination ou, du moins, son pouvoir amoindri par la résurgence de la violence primitive et l'approche de l'altérité menaçante. Aussi est-ce la reconquête de l'imagination qui procure la force nécessaire à achever le parcours. La traversée qu'installe l'écriture devient, là, extrême ; elle se généralise : traversées de soi (apparition du double qui devient accompagnateur), des domaines et des références de l'Art et traversée des cieux constituent le voyage illuminé de l'être accédant au lieu bien gardé de l'altérité glorieuse. En sa modernité même, cette ascension s'inscrit dans le sillage des expériences soufies ; et c'est évidemment la tradition akbarienne qu'il perpétue d'illuminante et transfigurée manière.

Il importe, avant d'appréhender de plus près l'envol céleste du narrateur, de remarquer que cette expérience s'est déjà inscrite dans le texte. Elle s'est présentée déroulée dans le magma du rêve et de l'effervescence mentale, lors du voyage en avion de Tunis à Paris. Cependant, dans cette première apparition, seulement quelques éléments du *mi'râj* sont lisibles : seules la figure du *burâq* -cheval ailé au buste de femme- et l'indication coranique du but atteint de l'ascension mohammadienne<sup>181</sup> sont présents. Dans cette nouvelle étape du texte, l'ascension occupe une séquence entière, autonome, et s'affirme réelle et non plus convoquée par la scène du rêve. Elle manifeste un travail d'écriture qu'il convient d'admirer dans son pillage de multiples références participant au même mouvement dirigé vers la réalisation du voyage vertical. Cette utilisation des domaines de l'art témoigne clairement de l'importance de l'éveil esthétique dans le parcours de l'être vers son accomplissement ; et la situation de cet épisode à Beaubourg souligne ce souci de fondation esthétique.

---

<sup>181</sup>. *Le Coran*, "L'étoile", LIII, 9 : "Il était à deux portées d'arc ou plus près"

## A. 1. L'un et l'autre :

La rencontre du double arrive en prélude au voyage. La paix avec soi-même est une condition nécessaire pour accomplir l'élévation sans que la divergence détourne des enjeux du parcours. La division du sujet n'est plus là cause d'affrontement et d'angoisse. Elle est assumée par le "je" et son double qui installe leur différence même au service de l'entreprise consentie. "Nous décidons de monter ensemble, mon double est moi. Si je représente l'expérience, il incarnera la théorie" (p. 80). La ruse est claire qui fait de la division là où, d'ordinaire, la division sévit. Mais derrière cette ruse, il faut reconnaître la référence akbarienne qui commande l'ensemble du voyage et qui s'affirme ici dans la répartition des rôles ; il suffit de rapprocher cette indication d'un autre passage du texte pour que la référence à l'oeuvre d'Ibn Arabi s'éclaire : à la page 40, le narrateur évoque sa jubilation à la lecture du soufi andalou et parle de "l'arrogant théoricien qui voyage avec celui qui se soumet à l'initiation" ; il va même jusqu'à écrire, enrobé dans le mouvement spécifique de son écriture, le titre de l'oeuvre akbarienne qui rapporte le *mi'râj* d'initiation. La répartition des rôles entre le "je" et le double reprend donc exactement les figures des deux voyageurs célestes. Il convient de lire *L'Alchimie du bonheur parfait*<sup>182</sup> pour mieux apprécier l'écriture meddebienne et son amplification de la divine référence.

Cependant, la relation qui réunit, dans *Phantasia*, les deux "personnages" ne reproduit pas à la lettre les figures de la référence. Le jeu de l'affirmation et de la négation, non seulement précise la volonté du sujet de perturber la rigidité de la raison du double, mais renvoie surtout à un épisode intéressant de la biographie réelle du plus grand maître. Se trouvant à Séville, pendant sa tendre jeunesse, Ibn Arabi bénéficia d'une rencontre avec le grand Averroes pendant laquelle ils eurent cette discussion que le soufi rapporta plus tard : "A mon entrée, le philosophe, de sa place, vint à ma rencontre [...]. Puis il me dit : "Oui." Et moi à mon tour, je lui dis : "Oui." Alors, sa joie s'accrut de constater que je l'avais compris. Mais , ensuite, prenant moi-même conscience de ce qui avait provoqué sa joie, j'ajoutai : "Non. [...] Oui et non. Entre le oui et le non, les esprits prennent leur vol hors de leur matière, et les nuques se détachent de leurs corps." Averroes pâlit, je le vis trembler ; il murmura la phrase rituelle : il n'y a de force qu'en Dieu, -car il avait compris ce à quoi je faisais allusion<sup>183</sup>". L'écriture de cet événement dans le

---

<sup>182</sup>. Ibn Arabi, *L'Alchimie du bonheur parfait*, extrait des *Futûhât* traduit par S. Ruspoli, Paris, L'Ile verte, Berg international, 1981.

<sup>183</sup>. Cité dans Cl. Addas, *Ibn Arabi ou la quête du Soufre Rouge*, Gallimard, Paris, 1989, p. 57.

texte est admirable en sa manière d'installer le voyage dans la confrontation entre l'expérience et la loi de la raison.

Mais, l'expérience akbarienne n'est pas la seule à servir l'écriture meddebienne. Dans son installation de la scène de l'expérience à laquelle il tente d'éveiller son double, le narrateur recourt à une citation, citation anonyme étant marquée uniquement à l'aide des italiques : "Je lui dis : *Entre Oui et non, il y a un isthme qui contient la tombe de la raison et le cimetière des choses*" (p. 81). Cette citation aurait pu appartenir à Ibn Arabi: elle comporte les mêmes éléments précédemment cités, et témoigne du même souci de conjonction des contraires que déploie le maître soufi dans l'épaisseur de son oeuvre. La phrase citée est extraite du livre des *Stations* de Niffari<sup>184</sup>. Les expériences se rejoignent dans leur élan unique vers l'ultime rencontre, vers l'accès à la gloire de l'Être. C'est pourquoi la citation de Niffari, comme celle d'Ibn Arabi, reste "anonyme" ; ce terme est bien impropre, non pas parce que l'anonymat peut être dépassé dans le passage par le fonds soufi, mais parce que la question de l'appartenance est ici impertinente. Les réalisations de l'esprit créateur sont le bien de tous. Et les références à la tradition soufie ne sont pas l'indice d'une simple fréquentation de textes autres : elles témoignent de l'imprégnation par de glorieuses expériences de la part du sujet qui les installe aux fondements de son expérience propre ; leur inscription dans *Phantasia* leur accorde l'honneur d'une recreation, leur procure la lumière d'une nouvelle expérience extrême, éclairée par son ouverture dans la voie déjà tracée par les prédécesseurs et son inscription dans le magma de la modernité. Quoi qu'il en soit, cet éveil aux textes soufis convoqués par le narrateur, qui s'en sert dans sa tentative d'éclairer son double, installent la séparation entre les deux personnages : "Désormais, un voile nous sépare" (p. 81). Comme si le sujet renonçait à sa raison, il se prépare à l'abandon de soi dans la béance des cieux où s'installent de prestigieuses réalisations de l'imagination créatrice qui trace la voie de l'ultime vision, là où l'on meurt dans l'union avec le magma de la création naissante, et là d'où l'on revient illuminé, autre dans le dépassement de la division qui entrave.

L'élévation céleste s'annonce donc dans son caractère spirituel, montée des esprits qui participent désormais à "la danse des atomes". Cet élan vertical produit d'emblée la révélation du principe qui commande le

---

<sup>184</sup>. Niffari, *Le Livre des Stations*, éd. Paul Nwyia : *Trois oeuvres inédites de mystiques musulmans (Shaqîq al-Balkhî, Ibn 'Atâ, Niffari)*, Beyrouth, Dar el-Mashreq, 1982, p. 200 : "Et Il m'arrêta tantôt dans la parole, tantôt dans le silence, et me dit : "Aucun parlant, aucun silencieux ne s'est arrêté ici. Qui parle et se tait fait partie des gens de Ma connaissance par laquelle il parle et se tait". Et Il me dit : "Entre la parole et le silence, il y a un isthme [*barzakh*] qui contient la tombe de la raison et les tombes des choses"". Cette même citation figure aussi dans Adonis, *Introduction à la poésie arabe*, Sindbad, Paris, 1985, p. 83.

mouvement des êtres. L'amour fait se mouvoir les coeurs ouverts au transport total : "*L'amore che move il sol et l'altre stelli*. La passion procure le mouvement" (p. 81). La phrase en italiques réinstalle la citation dans le texte. Aussi imprécise que la précédente, elle appelle à fouiller dans les expériences de ceux qui ont vécu et témoigné de l'envol céleste. Ecrite en italien, elle renvoie à *La Divine Comédie* qui rapporte le voyage de Dante dans l'au-delà<sup>185</sup>. Le retour du même se révèle de nouveau, ici, en son inscription dans l'expérience nouvelle en train de se faire à l'instant de son écriture. A la référence akbarienne, s'ajoute donc l'oeuvre dantesque pour inscrire l'entreprise dans le même élan vers l'accès à "la dignité du haut".

## A. 2. Arts, écritures et imagination :

La multiplication des références témoigne de l'acquiescement dans l'affirmation. Oui à l'apport de ce qui soutient, en dedans, le désir d'élévation ; oui à l'accueil de ce qui transfigure : voilà la leçon à tirer de la présence d'Ibn Arabi et Dante dans ce passage de *Phantasia*. Il ne s'agit pas de récit d'expériences aurtés, révolues, mais de l'ouverture à la lumière de l'imagination créatrice qui permet l'accès à la hiérarchie des cieux. Il s'agit aussi de l'installation de l'écriture dans la gloire du renouvellement perpétuel, de la création continue et infinie, du mouvement incessant que préside l'imagination. "Dans le monde, les choses se transmettent, se convertissent, s'assemblent, divorcent, se métamorphosent. L'imagination est la prêtresse qui gère ce culte au jour le jour" (pp. 81-82). L'ascension du narrateur de *Phantasia* n'est pas donc la reprise de celle de Dante ou d'Ibn Arabi. C'est une élévation veillée, certes, par l'expérience de ces prestigieux prédécesseurs, mais unique, singulière, déployant une imagination personnelle, celle du sujet moderne installé dans la béance de l'éveil esthétique.

De Dante, le narrateur a intériorisé la glorification de la passion. Il dérive d'un ciel à l'autre, et d'une référence à l'autre, au gré de son désir d'embrasser la totalité de la création par la reconnaissance du même désir de traduire le rapport avec l'invisible, d'accéder à la vision ultime. La présence des deux voyageurs pourraient s'éclairer, ainsi, par les figures de l'initié et de son guide qui, dans "le Paradis", n'est que Béatrice l'aimée, l'initiatrice qui

---

<sup>185</sup>. Dante, *La Divine comédie*, derniers vers : "A la haute imagination manquaient ici les forces ; mais déjà mon désir et mon vouloir tournèrent, comme une roue qui est uniformément mue par *l'Amour qui meut le soleil et les autres étoiles*" (c'est nous qui soulignons)..

guide vers l'ultime transport. D'Ibn Arabi, il retient la structure des cieux, gouvernés par des prophètes et des planètes, marquant les étapes de l'initiation : le premier ciel est gouverné par la lune (p. 82), le deuxième par Mercure (p. 82) et le troisième par Vénus (p. 88) et Joseph (p. 90)<sup>186</sup>. Cette première description est significative du sens que retient Meddeb de la fiction akbarienne : Joseph est le seul prophète cité en son gouvernement céleste ; maître de l'imagination, sa présence souligne davantage l'importance créatrice de l'imagination, pouvoir de dépassement, de transgression des limites et d'éveil à la vérité du renouvellement instantané et perpétuel de toute chose.

L'ascension se réalise à Beaubourg. La succession des cieux suit en quelque sorte celle des étages du musée de l'art moderne. Il faut chercher ailleurs la valeur de ce lieu ; il n'est que support de l'élévation ; il se trouve transfiguré, investi par l'effervescente imagination. Les oeuvres que visitent le narrateur lors de son voyage ne sont pas que modernes ; elles traversent les siècles, transgressent leurs différences, pour manifester le même mouvement de la représentation de ce qui dépasse. Et Beaubourg n'est-il pas présenté, déjà dès son approche par le narrateur, comme une "raffinerie" (p. 79) ? L'importance du lieu de l'élévation réside donc dans sa soumission au désir du sujet, à son entreprise de traversée générale inscrite dans l'épaisseur de la modernité.

Eclairé par son éveil esthétique, le sujet s'élève dans la visite des cieux à la rencontre des expériences de l'homme dans sa saisie de ce qui le fonde. Le premier ciel s'ouvre sur "une immense bibliothèque". La traversée de l'histoire se fait sans égard pour les distinctions et les spécificités des époques. Des tablettes antiques et des vidéocassettes sont réunis dans le dépôt qui mêle les langues et les voix. La mêlée ne déconcerte pas le sujet, soumis à l'accueil de l'imagination créatrice : "La vérité créatrice détaille le magma des voix. Elle apparaît comme une épiphanie qui visite les sons des peuples" (p. 81). Le double, quant à lui, est dépassé ; il n'adhère pas à la conscience du renouvellement infini : "Sa croyance l'incite à fixer les choses et les êtres dans le contour d'une identité" (p. 82). L'approche linguistique tente ici d'expliquer les dérives de l'histoire, à ses débuts. La constatation de la division de l'homme, instaurée par la différence linguistique, ne dérange pas l'être, lequel a placé son exigence dans la transgression des différences et le refus de l'identité catégorique. La visite du premier ciel aura permis de fixer le voyage dans la soumission aux références agréées par l'imagination ; celle-ci révèle le principe du renouvellement perpétuel de toute chose, et motive donc l'entreprise de totalisation que constitue la poursuite de l'ascension.

---

<sup>186</sup>. Voir Ibn Arabi, *L'Alchimie du bonheur parfait*.

Dans le deuxième ciel, la musique domine, effaçant "la cacophonie des langues". L'importance de la musique est à trouver, nous semble-t-il, dans l'oeuvre d'Ibn Arabi qui a souligné que, dans ce ciel, "on peut connaître l'origine des bouleversements que subissent les coeurs. De là effusent les états mystiques qui sont conférés à leurs destinataires Chaque fois que dans le monde élémentaire surgissent les "enchantelements de noms divins", ils proviennent de ce ciel<sup>187</sup>". La musique ne s'adresse pas à l'entendement. Elle instaure l'ordre de l'émotion, des variations de sentiments qui constituent l'être en la vérité de son renouvellement. Elle capte le silence sur l'échelle du transport intérieur, là où se suspend le sens dans l'élan transfigurant l'être. Voilà ce qui fait apparaître Monteverdi, "en personne", dirigeant son *Orfeo* ; dans l'*Orfeo*, "Monteverdi a donné un nouveau sens dramatique à la forme musicale, en alliant la souplesse à la rigidité d'une structure fixe. L'*Orfeo*, pour la première fois, présente une forme musicale et dramatique qui s'affranchit des structures traditionnelles<sup>188</sup>". L'éclat des notes contente le sujet dirigé vers l'affranchissement de soi au-delà du dire. Et l'on ne s'étonnera pas que l'écriture s'assimile ici à la musique, naissant de l'effervescence spirituelle et se déployant dans un flux continu : à tailler par faculté d'imagination qui préserve de la fixité du sens et convie à la gloire de l'illumination intérieure.

La traversée des siècles conduit instantanément de la musique de Monteverdi à "l'interprétation de Berio". Cette transgression des repères établis distinguant les différentes musiques est commandée non pas par "la fantaisie de l'imagination", mais par une grande connaissance musicale. Il faut souligner que le compositeur moderne s'est servi de l'*Orfeo* pour créer sa *sequenza V*. Le principe de création nouvelle semble être illustré ici dans l'exemple musical. Entre la musique classique et celle, électronique, de notre temps, la même inspiration s'affirme. Cependant, si le drame de Monteverdi reste soumis, au-delà même de ses variations, à une structure mélodique unique, la création de Berio libère la forme et la laisse dériver, changer, se transformer au gré du hasard. "Oeuvre qui se cherche, elle progresse à l'instant de l'écoute" (p. 84) ; de quelle oeuvre s'agit-il dans cette phrase ? de *Phantasia* ? des *Sequenza*, comme l'indique, peut-être, la phrase qui suit ("Les séquences se suivent comme clips") ? Des deux, certainement : l'écriture meddebienne s'est déjà présentée comme "musique hâtive, furtive" (p. 164) ; elle emprunte le même parcours fragile que la musique moderne qui installe le renouvellement des formes dans la conjonction des références, des voix et des instruments divers ; le même "montage" gère la quête de la forme qui se réserve. Aussi, faut-il remarquer l'importance de l'enfance, que souligne

<sup>187</sup>. Ibn Arabi, *L'Alchimie du bonheur parfait*, p. 69.

<sup>188</sup>. Léo Schrade, *Monteverdi*, J. C. Lattès / Presses Pocket, 1981, p. 221.

le texte, afin d'installer l'oeuvre dans les commencements fragiles, dans la précarité du "premier âge".

En son rapport avec l'enfance, la voix réapparaît alors pour imposer se dictée au sujet. Sa mention semble entraînée par l'évocation de l'enfance et du double "dérouté". Sa volonté de diriger l'avancée du sujet est une entrave qui risque de le reléguer dans la soumission passive. Mais, le voyage est installé dans l'illumination de l'expérience, dans la promesse de la vision ultime. La voix est une voile, quand elle "impose ses mots, dicte et réclame" ; la vision requiert la totale disponibilité : "Stridente, la voix voudrait entamer la quiétude vers laquelle la phrase va. La vision interdit à la voix d'être turbulente. Le désert de l'être reçoit un cortège d'image" (p. 84). Et c'est l'accès au troisième ciel, procuré par la béance qu'installe l'abandon de soi et l'affranchissement de l'imagination de ce qui limite ses capacités.

La dérive dans le troisième ciel occupe la plus importante place de la séquence. Ceci pourrait s'expliquer par le fait que Meddeb semble privilégier la peinture : déjà dans le deuxième ciel, la référence à la peinture se révèle à travers la mention des couleurs à partir desquelles agissent les improvisations musicales dirigées par Berio. Cependant, cette importance de la peinture est à rechercher dans sa manière de soutenir la vision, de manifester ce qui dépasse, enfoui dans le tréfonds de l'être ou inconnu, extrême présence qui capte l'absence dans l'envol des formes et des couleurs. Et c'est là qu'il faut convoquer l'oeuvre akbarienne qui a défini le troisième ciel comme lieu intermédiaire, lieu de l'imagination créatrice, lieu aussi de l'éveil à la beauté toute.

Dans ce ciel, séjournent glorieusement Vénus et Joseph. Dans le texte d'Ibn Arabi, le prophète Joseph enseigne à l'adepte les sciences "se rapportant aux formes de la typification spirituelle (*tamaththul*) et de l'imagination active (*khayâl*), car Joseph était passé maître dans l'art d'interpréter les rêves<sup>189</sup>" ; il a acquis la connaissance du "principe de corporisation des Idées et relations métaphysiques sous l'apparence du monde sensible et des organes de la perception<sup>190</sup>" ; voilà comment s'éclaire l'importance de Joseph, se présentant comme "souverain du troisième, qui gouverne sur l'imagination en monarque éclairé", dans *Phantasia*(p. 91). Le troisième ciel est le lieu où se déploie la vision à laquelle ouvre "le troisième oeil" (p. 88) ; "oeil intérieur" , "oeil du coeur", cet organe de la vision transfiguratrice permet l'accès à l'invisible, la représentation, en sa vérité, de ce qui dépasse. Il est utile de rappeler ici notre développement de la question de la représentation en son rapport avec

---

<sup>189</sup>. Ibn Arabi, *L'Alchimie du bonheur parfait*, p. 72.

<sup>190</sup>. Ibn Arabi, Oeuv. cit. , p. 73.

l'imagination créatrice, laquelle installe la conjonction des contraires et saisit le renouvellement continu des images dans l'élan de la *phantasia*. C'est ainsi que se justifie l'établissement de ce dernier ciel de l'élévation comme "parvis des arts" (p. 85). Peinture et sculpture participent ensemble au déploiement de la sagesse en son rapport avec la beauté, et son don d'interprétation qui révèle la béance de l'écriture. Ibn Arabi fait dériver de ce ciel l'inspiration des poètes et leur maîtrise de l'art poétique, ainsi que "les formes géométriques<sup>191</sup>", celles-là même qui s'offrent à l'activité créatrice des artistes.

La traversée du "parvis des arts" met d'abord en présence des figures prophétiques à travers leurs représentations artistiques. L'expérience religieuse est, certes, celle qui porte l'être dans son éveil à l'absence, au manque qui l'habite ; c'est elle qui témoigne du caractère problématique de la représentation. Les prophètes ont vécu à l'extrême l'expérience des limites ; ils ont vécu la relation directe avec l'au-delà jusqu'au transport qui emporte hors de soi. Mais, cette importance de la religion est ici considérée dans sa fondation de l'entreprise esthétique. Dans sa soumission à la loi "divine" ou dans sa négation du dieu, l'entreprise créatrice s'installe dans la tentative de rapt de l'invisible qui saisit l'homme, prophète. Les peintures et sculptures que visite le narrateur à ce stade de son ascension représentent les grands noms de l'art baroque et ceux de l'art moderne, réunis dans le même mouvement manifestant le saisissement de l'être dans son approche de la vision totale. Entre l'analyse descriptive de grandes oeuvres à des développements théoriques sur la question de la représentation et de l'identité, l'oeil poursuit sa traversée le conduisant à la gloire de l'imagination, là où s'abolissent les limites dans la naissance à soi, contemplation illuminée qui ouvre à la révélation.

Les premières oeuvres rencontrées représentent les grands prophètes du monothéisme. Ceci pourrait s'expliquer de multiples manières. Les prophètes sont, parmi les hommes, ceux qui ont témoigné le plus fortement du rapport avec l'Autre, du dépassement des entraves de la matière dans l'élan vertical de l'esprit ; la lumière de leurs expériences est apte à guider dans la voie de la quête initiatique, dans l'épreuve de l'exil, du deuil, du manque. Aussi Ibn Arabi a-t-il construit la hiérarchie des ciels, par lesquels passe l'adepte dans son ascension, selon la succession des prophètes et la pertinence de leurs visions intimes. La mention des prophètes, dans *Phantasia*, pourrait signifier ainsi leur valeur comme guides qui contribuent à la montée du voyageur céleste. Mais le texte cite les différents prophètes dans le même élan qui rend compte de leur représentation dans différentes réalisations

---

<sup>191</sup>. Ibn Arabi, Oeuv. cit., p. 74.

artistiques ; ils participent tous "au même ciel", celui de Joseph ; ainsi, sont-ils hors de tout gouvernement céleste, soumis au pouvoir du "maître de l'imagination". Et l'on saisit là pourquoi Meddeb omet de mentionner les prophètes qui président aux deux premiers cieux, pourquoi aussi il fixe la fin du *mi'râj* dans ce troisième ciel : c'est le pouvoir de l'imagination créatrice qui, seul, mène à la transfiguration spirituelle, à la vision ultime. Ainsi s'éclaire la spécificité de ce voyage céleste qui, au-delà de son inscription dans le sillage d'autres expériences semblables, s'affirme singulier, inoui, soumis à l'exigence de l'itinéraire personnel.

La présence des prophètes dans la même étape de l'ascension pourrait signifier également l'intensité de l'élan, du désir de l'accomplissement spirituel. Ils sont tous élus dans la proximité de l'Autre. Ils ont tous parcouru une longue distance dans le chemin de l'approche divine. Cependant, le narrateur de Phantasia les rencontre dans "le parvis des arts", lequel s'étend "dans la cour du troisième ciel" (p. 85). Comme s'ils étaient dans l'attente d'être agréés dans les appartements de l'altérité toute, leurs expériences semblent demeurées inachevées. C'est d'ailleurs de cela que témoignent les références artistiques convoquées, à travers lesquelles ils sont présents.

Les peintures et sculptures de Piero della Francesca, de Paul-des-Oiseaux, Michel-Ange, de Bramante et de Beccafumi font défiler les prophètes Adam, Noé, Moïse, Jésus et Jean. Arrêtons-nous à l'oeuvre de Michel-Ange qui manifeste précisément l'insuffisance du prophète à accéder à la vision divine. La sculpture capte la figure du prophète au retour de la rencontre avec Dieu : Moïse, tenant les Tables de la Loi retourne à son peuple qui, en son absence, s'est remis à l'adoration de l'idole ; sa colère est alors si grande que les Tables de la Loi risquent de tomber. Meddeb ne retient pas ce dernier détail dans sa lecture de la sculpture. Il médite sur la rencontre entre le prophète et Dieu, rencontre pendant laquelle Moïse "fut incapable de voir. Il ne put qu'entendre" (p. 85) ; telle est la limite qui empêche l'accès à la vision. Cette incapacité de voir est analysée par Ibn Arabi dans ses *Fusûs* : "Le sens de l'apparition et de la parole [de Dieu] dans l'image du feu [le buisson ardent] s'explique parce que c'était là le vouloir de Moïse. Il s'est manifesté à lui selon sa demande pour qu'il Lui vienne et ne se détourne pas de Lui ; car, s'Il s'était manifesté dans une autre forme que celle qu'il réclamait, il s'en serait détourné à cause de sa concentration sur un but particulier. Or, si Moïse s'était détourné, son action serait retombée sur lui, et le Vrai se serait alors détourné de lui ; mais il est élu et proche. Et celui qu'Il rapproche de Lui, Il se manifeste à lui selon sa demande, sans qu'il le

sache<sup>192</sup>". C'est ainsi que se présente Moïse, "frustré de sa vision", saisi dans "l'ambiguïté", entre "le reflet de la divinité" et "une humaine fragilité" (p. 85)<sup>193</sup>. L'élévation dans la dignité de l'imagination, en son déploiement de "l'oeil du coeur", impose le dépassement extrême qui mène à la vision. L'expérience de Moïse est insuffisante à guider dans l'ascension. C'est un autre prophète qui effre en don sa lumière, révélée au terme de son voyage céleste, à celui qui a mis son exigence dans la nécessaire réalisation spirituelle.

Dans la continuité des autres prophètes, apparaît Mohammad, également saisi à travers sa représentation plastique. Il y a de quoi suspendre ici les déclarations rapides concernant l'interdit de l'image en islam. Mohammad se présente tel qu'il a été représenté par l'école d'Hérat. Entre la figuration du personnage et l'effacement de son visage, s'éclaire la réserve de l'image. Le blanc qui couvre son visage est le signe de la vision insaisissable, de la transfiguration que procure la dérive divine. Le texte souligne la mobilité qui caractérise cette étape du voyage prophétique : le Prophète se meut, *actif dans sa passivité* à la vision promise ; il descend de sa monture, s'éloigne de son guide, entre dans l'empyrée... (p. 86) ; c'est cette activité qui distingue Mohammad des autres prophètes mentionnés, lesquels apparaissent saisis dans la raideur de l'immobilité, dans la fixité de la stupeur, qui les subjugué dans l'approche de l'altérité. Mohammad avance, confiant, jusqu'à l'extrême solitude, jusqu'à la rencontre tant désirée, face à face avec l'altérité toute révélée dans l'éclat de l'ultime vision. Par son accès à la vision divine, il acquiert une fonction de modèle : les figures qui marquent, dans *Phantasia*, la fin du voyage sont dûes au *mi'râj* mohammadien. L'expérience prophétique installe ainsi la scène de la naissance à soi dans l'abolition de la division.

La référence au tableau d'Enguerrand Quarton, Le Couronnement de la vierge, est à lire ici, en sa manière de manifester la correspondance entre l'image du prophète et celle de Dieu. Le Christ et Dieu partagent le pouvoir dans l'empire des cieux ; ils couronnent Marie -"reine du ciel"- sous les ailes déployées du Saint-Esprit. La vision que propose le peintre installe la question de l'identité selon ses prolongements chrétiens dans le concept de la trinité. Meddeb fait dialoguer alors la peinture avec les conceptions religieuses, dans le débat qui opposa Rome et l'église d'Orient. C'est ce qui contente le double, en sa raison encore incarcéré. Encore faut-il souligner que l'apparition du tableau de Quarton est motivée par la prise de parole du

---

<sup>192</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, I, p. 213 de l'édition arabe. Notre traduction s'écarte de celle de T. Burckhardt (*La Sagesse des prophètes*, p. 192).

<sup>193</sup>. A propos de Moïse, voir aussi Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, Paris, 1987.

double du narrateur affirmant son adhésion à "la peinture que le concept oblige" (p. 90). Cette halte "théologoque" s'explique ainsi par la présence de ce double "qui ne cesse de m'obstruer le passage" (p. 92). L'exigence appelle à la sortie des discussions qui limitent l'élan de l'imagination. Il convient de poursuivre la traversée à la rencontre des expériences qui se sont affranchis de l'idée, des cadres préétablis qui incarcèrent les capacités de l'esprit créateur.

### A. 3. "Le culte du rien" :

Le discours sur la peinture chrétienne se trouve donc interrompu par l'élan relancé de l'être dans la mouvance de l'art. La vérité du renouvellement fait mouvoir parmi les formes et les couleurs qui défilent. D'un tableau à l'autre, la traversée se poursuit, sûre de sa quête d'une transfiguration. Si la peinture religieuse est convoquée en son approche de l'altérité divine, la peinture abstraite s'impose par son affranchissement des limites et son installation de l'expérience esthétique dans la béance qui ouvre sur le Rien. Après la religion, c'est la théosophie qui, "à l'âge du dieu mort, témoigne sur la toile" (p. 87). Ce n'est plus l'idée ou le concept qui inspire l'oeuvre artistique, mais la liberté de la couleur.

La traversée résolue du narrateur entraîne son va-et-vient entre les expériences picturales séparés par de multiples siècles et de divergentes lignes de conduite, mais réunies en leur apport à l'élan de l'être vers ce qui élève. C'est la vérité de la **création perpétuelle** qui l'éveille dans la conjonction des différences. Aussi affirme-t-il sa préférence de la peinture "abstraite", laquelle répond à la vision qui fonde son exigence esthétique : "Je lis Kandinsky, Matisse. Je vois des Mondrian, des Malévitch. J'écoute Bram Van Velde. Leurs pensées et images, qui se fixent dans des formes où s'y refusent, suscitent des résonances avec mes intuitions de soufi. Le témoignage de l'être advient en peinture" (pp. 87-88). Le "je", dans la jubilation, s'abandonne dans le magma des couleurs qui apparaissent et disparaissent ; entre "le bleu de Matisse", "l'aube de Giotto" et "la nuit Kandinsky", il dérive dans la percée qui ouvre au secret du renouvellement infini. Les couleurs, en leur illusion, le leurre qu'elles proposent à l'oeil "extérieur", manifestent le mouvement infini des choses qui changent incessamment. Elles procurent ainsi la clé de la lecture du monde, lequel se trouve ramené à ses formes fondamentales, horizontale et verticale que les couleurs révèlent ; ainsi s'installe le voyage de l'être vers la conjonction du haut et du bas, "entre ciel et terre" (p. 89)<sup>194</sup>.

Cependant, les couleurs voilent autant qu'elles dévoilent. En fixant une forme, elles l'incarcèrent et trompent par l'immobilité ainsi instaurée. Les couleurs sont des points lumineux qui percent la "nuit noire" (p. 89), qui guident dans "la nuit obscure" (p. 90)<sup>195</sup> ; leur valeur est dans la manière dont

---

<sup>194</sup>. Voir aussi, dans *Phantasia*, les pages 31 à 33.

<sup>195</sup>. Rappelons la mention de la peinture moderne à l'arrivée du voyage entre Tunis et Paris, p. 39 : "Tôt dans le siècle, la peinture tatonne dans la voie de l'abstraction. Des parterres de nymphéas sont traduits en taches de lumière. Des échantillons de couleurs dansent sur des orthogonales [...]. L'absence respandit en un carré

elles communiquent avec l'intériorité qui les approche. Les couleurs sont un don qui fait se mouvoir l'intériorité à laquelle elle offre le lieu du possible, en sa vérité de renouvellement. Voilà ce qu'en dit Kandinsky : "La couleur qui offre elle-même matière à un contrepoint et renferme des possibilités infinies, conduira, unie au dessin, au grand contrepoint pictural, s'achèvera en atteignant la composition et, devenue véritablement un art, servira le Divin. Et c'est toujours le même guide infallible qui la conduira à cette hauteur vertigineuse : *le principe de la nécessité intérieure*<sup>196</sup>". Par son développement de "la mystique de l'art", le peintre russe nous procure la saisie de l'apport de la couleur que le narrateur trouve dans l'approvisionnement de l'oeil intérieur : "Les couleurs viennent par vagues comme une inspiration qui nourrit le troisième oeil" (p. 88).

Les couleurs se révèlent donc comme support de l'irreprésentable. Elles ouvrent à la vision totale dans laquelle tout s'abolit, même la couleur elle-même. Et c'est le blanc qui s'installe comme béance où l'oeil du coeur grandit. "L'intervalle suspend la ligne et surprend la couleur. La vision s'insinue dans le blanc qui repose comme l'infini" (pp. 89-90). Il convient de revenir, ici, au discours du peintre qui remarque que le blanc est souvent considéré comme une *non-couleur* ; Kandinsky ajoute que le blanc est "le symbole d'un monde où toutes couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu<sup>197</sup>". Le blanc est la couleur du vide, du rien. C'est l'expression la plus apte à manifester le paradoxe de la création perpétuelle, à rendre compte de la conjonction réalisée des contraires : abolition des différences que seule une pensée paradoxale peut dire, une pensée comme celle de taoïsme : "Il n'y a que le rien qui s'infiltre dans ce qui n'a pas de faille<sup>198</sup>". C'est de nouveau la gloire de la *phantasia* qui se révèle, haute imagination qui conjoint les opposés dans le rapt de l'absolu, dans l'infini du monde et de ses doubles, dans l'indéfini de l'être ouvert à la vision de l'invisible.

Nombreuses sont les pages de *Phantasia* où la mention du vide indique l'éveil au lieu des possibles. Le passage par le vide dit la maîtrise de soi, la concentration intense qui permet l'accès au-delà du visible. Le vide dit le séjour dans l'intermédiaire qui sépare les choses, troisième ciel où se révèle la chaîne invisible qui attache les dix mille choses" (p. 23) ; il témoigne de la participation de l'être au renouvellement continu qui meut le monde. Il se révèle dans le dépassement que permet l'éveil à la vision totale. C'est

---

blanc que tu remplis en imagination". La même écriture déploie les mêmes références en leur rapport avec "l'imprégnation mystique" ; au-delà de leur discrète présence, les oeuvres picturales de Monet, Rothko et Malévitch éclairent les "intuitions de soufi" que le narrateur affirme posséder.

<sup>196</sup>. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoël, Folio essais, 1989, p. 132.

<sup>197</sup>. Kandinsky, *oeuv. cit.*, p. 155.

<sup>198</sup>. Lao Tze, *Tao to king*, trad. par L. Kiz-hway, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient.1986.

d'ailleurs à cette conscience du rien que le texte appelle dès ses premières pages : "Contente-toi de voir le vide qui est dans les choses imprimées sur la rétine" (p. 20) ; l'impératif indique ici l'ordre du paradoxe, "vision du vide" qui marque le déploiement de l'imagination créatrice que l'écriture porte à ses extrêmes limites. Il est intéressant de voir que l'écriture établit une correspondance entre l'expérience d'Ibn Arabi et celle de l'extrême-orient, les deux partageant la même "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" (p. 69). Ce prestigieux partage de la vérité créatrice ne peut que glorifier l'expérience mystique, laquelle est "langage commun, *fanâ* et *nirvana*" (p. 71).

Dans la blancheur se déroule donc la dernière étape du *mi'râj*. Et l'aboutissement du voyage céleste s'annonce à l'apparition du singulier tableau De Malévitch, *Carré blanc sur fond blanc*. Il est inutile de revenir sur les autres mentions de cette oeuvre extrême dans le texte, mentions que nous avons déjà relevées et qui soulignent l'importance de cette référence dans l'expression du parcours vers l'abolition des limites. *Le Carré blanc* traduit la résolution de l'opposition des couleurs ; celles-ci sont abolies dans la "non-couleur" qui installe l'absence radicale comme prélude à la présence toute dans l'éclat de la vision dernière. "Dans le vaste espace du repos cosmique, j'ai atteint le monde blanc de l'absence d'objets qui est la manifestation du rien dévoilé<sup>199</sup>" ; tel était le cri de Malévitch, cri encore vif quatre ans après avoir créé son oeuvre. L'absence d'objet installe le règne du sujet total, être subtil né dans le dépassement du morcellement, dans l'éveil à la gloire de l'imagination créatrice. Dans la solitude absolue et le silence du rien, l'être se libère par le sang de la "bête". La profanation de l'oeuvre blanche creuse la béance de l'être qui installe sa naissance dans la mort de "la bête très infâme" (p. 109) ; le moi sacrifié au don esthétique fait du tableau de Malévitch le lieu de son inscription propre, là où il apparaît à lui-même.

L'advenue de l'être est ainsi l'aboutissement de l'ascension. La naissance à soi dans l'annulation de la division rend le sujet apte à accueillir la vision dernière. L'approche de l'ultime ramène à cette angoisse ontologique qui saisit le dans l'éveil à ce qui dépasse ; le retour du refoulé risque de sévir dans l'incapacité de représenter, de dire l'indicible ; la peur de l'enfance sommeille encore dans les tréfonds de l'être, et menace de réapparaître motivée par le manque à saisir ce qui échappe, manque dont témoignent les multiples expériences artistiques. "La toile est une iconostase. Elle couvre l'irreprésentable, l'imprononçable. Cela réveille une anxiété qui corrode les

---

<sup>199</sup>. Malévitch, cité dans Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Le Livre de Poche, coll. "Pluriel", 1980, p. 141.

racines de l'être" (p. 93). Le parcours qui mène à soi est fragile. L'apport d'autres expériences ne suffit pas. C'est dans l'intimité profonde de l'être que la gloire réside. La vision toute est intérieure, personnelle, incommunicable.

"A portée de deux arcs, la vision extrême m'est promise. Je contemple le blanc de la toile vierge" (p. 93). Le retour à la "virginité", à la nature primordiale -en arabe, *fitra*-, à cette disposition originelle qui rend possible la création, en sa vérité de renouvellement continu, que peut se réaliser l'accès à la glorieuse vision<sup>200</sup>. Les références à la peinture, lors de la traversée du troisième et dernier ciel de l'ascension, en rendent bien compte : entre figuration et abstraction s'est déroulée l'aventure de la peinture occidentale ; vacillant, en définitive, entre *tashbîh* et *tanzîh*, elle s'avère incapable de témoigner de la vérité du perpétuel changement du Vrai en ses manifestations. C'est dans le va-et-vient, dans la conjonction permanente de toutes les images, absentes et présentes, que l'être "saura détecter l'icône qui est en germe en toute forme<sup>201</sup>". Voilà pourquoi la pleine réalisation de la *gloria* demeure, au terme de l'ascension, une promesse. L'être ne parvient qu'à "la station de la proximité" (p. 93). La quête est à poursuivre, sous d'autres formes, à travers d'autres expériences, dans d'autres chemins...

## B. L'amour :

Quelle importance faut-il reconnaître, dans l'écriture, à ce voyage dans les cieux ? Quelle pertinence doit-on y lire dans l'itinéraire de l'accomplissement ? De telles questions s'imposent pour la poursuite de notre parcours de lecture. En même temps qu'elles relancent notre pas à pas dans le sillage de l'avancée divine du sujet, elles nous permettent de mieux expliciter le mouvement particulier de l'écriture, de mieux définir la nature inouïe du texte. Dans sa traversée des espaces des arts, l'écriture n'a pas manqué d'installer son propre cheminement dans la correspondance avec la musique et la peinture : "Comme la peinture, mon écrit quitte la ressemblance pour mieux imiter le sentiment et obtenir l'analogie de la musique et de la tragédie" (p. 87). Ne peut-on pas, alors, lire les multiples références artistiques en leur soumission à ce "*comme*" ? Elles fondent l'écriture en se faisant, à ce stade, le lieu de son déploiement. Les figures et couleurs n'appartiennent pas, ici, aux différentes peintures : elles résident dans l'intériorité du sujet qui y installe sa béance, lieu de lecture comme fouille du lieu de l'être, vers la révélation de la vérité qui le constitue. La traversée des cieux n'est qu'une traversée de l'écriture, laquelle exhibe son **indéfini** par métaphores musicales et picturale.

---

<sup>200</sup>. C'est précisément cette vérité de la création que développe le premier chapitre du roman ; voir p. 13.

<sup>201</sup>. A. Meddeb, "L'image et l'invisible", dans *Pleine marge*, n°4, p. 33.

L'écriture est ainsi une entreprise d'analyse, traversée de soi qui conduit à la révélation. Écriture-palimpseste, elle se meut dans la faille où s'inscrivent et s'effacent les multiples expériences qui précèdent.

En même temps qu'elle procure à l'écriture l'espace de son déploiement, en même temps qu'elle enrichit l'imagination en ouvrant la béance de l'oeil intérieur, la traversée céleste apporte la révélation. Comme si la naissance à soi, comme si la conscience de la vérité de l'être ne pouvaient se réaliser que dans l'élan vers "la dignité du haut" tant désirée (p. 36), dignité qui s'obtient au-delà du sang, dans le retrait qui préserve le dire propre du sujet. Le mi'râj qui conduit jusqu'à la proximité avec la vision dernière est la dérive de l'esprit veillée par le désir d'un rapt, celui du secret de la Table céleste qui se réserve dans les divines sphères invisibles ; c'est le mystère de la création toute qui s'ouvre au sujet élevé jusqu'à l'origine indéfini de l'écriture.

Parvenu au terme du troisième ciel, ayant réussi l'épreuve de l'affranchissement spirituel, le sujet s'affirme apte à accueillir la révélation. "Sous la révélation qui se pare d'une symbolique animalière, je transcris l'énergie de l'esprit qui loge dans l'être, selon sa façon d'agir dans le coït" (p. 93). Ainsi se fait l'annonce de la réalisation de soi, réalisation qui passe par le corps, par l'expérience de l'amour, conjonction de passif et d'actif qui éclaire la vérité créatrice. C'est aussi l'annonce du retour obligé, retour à l'expérience du corps qui procure l'occasion de l'accomplissement. Il faut signaler ici la première apparition dans le texte de cette vérité du coït, principe régissant le renouvellement infini du monde : "Un et un font deux. Deux se divisent en un et engendrent trois. La métaphore du coït régit le monde. Elle veille sur le cycle de la corruption et de la génération<sup>202</sup>" (pp. 42-43). En rapportant deux types de coïts, Meddeb ne fait que marquer cette dualité de corruption et de génération qui caractérise le parcours du monde : "Dans la gloire d'en haut, il y a ceux qui s'accouplent comme étalon et jument [...] Les corps en leur fluide accord défient la pesanteur. Ils sortent de la limite de la chair [...] Tandis qu'au plus bas, le coït grégaire, que symbolise l'accouplement des tortues, vous rive à votre situation terrienne". (pp. 93-94).

"La métaphore du coït" dit ainsi le mouvement oscillant des choses dans le monde, entre douleur et bonheur, entre lumière et obscurité, entre apparition et disparition. Mais, Cette distinction dit, également, les deux expériences qui ponctuent l'itinéraire du sujet. L'expérience avec la prostituée

---

<sup>202</sup>. Voir aussi Lao Zi : "Le Tao engendre l'Un ; l'Un engendre [les] deux [termes opposés et complémentaires Yin et Yang] ; ces deux termes engendrent un troisième [qui représente leur synthèse], et ce troisième terme à son tour engendre l'infini des créatures." (Cité dans Shitao, *Propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, p. 66, note 9).

de la rue Saint-Denis n'est-elle pas le signe de la clôture terrienne qui incarne l'esprit dans "le puits de la prison occidentale", dans l'entrave de la matière ? "Dépouillé de ma jouissance, après l'autre, je retourne au jardin de l'enfance. Son image m'obsède dans la rue sonore" (p. 55). L'itinéraire appelle donc à être poursuivi dans la quête de la jouissance, vers la saisie à l'image vraie qui contente, changeante *Aya*.

## **B. 1. Retours d'Aya :**

Entre la révélation, qui s'annonce au terme de l'élévation spirituelle, et la réalisation, qui s'éclaire en son inscription dans l'expérience du corps, un parcours s'impose, à fonder dans les béances de la jouissance amoureuse, dans la rencontre d'Aya. Déjà dès le premier chapitre, l'apparition de la féminine figure installe l'élan vers la fondation du corps dans la jouissance. "Mes lèvres et ma langue couvrent ses buste, ses seins, ses aisselles musc. Je goûte au basilic de son cou. Comme dans un rêve, le désir frise le corps redressé à retrouver le regard plongé dans l'énergie de l'autre. Cela excite l'acte créateur" (p. 17). "Retrouver le regard" : cette indication du début du texte semble répondre directement à la situation du personnage à la fin de son ascension. La lumière intense à laquelle il arrive à la fin de son voyage céleste installe dans une sorte de cécité de chaos. L'approche de la vision promise abîme l'oeil dans la naissance spirituelle. Le corps est absent dans l'ouverture à la révélation ; et c'est sa fondation qui appelle à être instaurée, par l'union amoureuse. "Retrouver le regard plongé dans l'énergie de l'autre" : voilà ce qui reste à conquérir : la gloire du corps ouvert dans la vérité créatrice.

Aya traverse le texte telle un astre filant, disparaissant, apparaissant, changeante et multiple selon les étapes du parcours. Elle est ainsi le moteur qui fait se déployer l'écriture. Elle apporte la halte dans la traversée de l'espace de maintenant, dans l'épreuve douloureuse du "désastre". Ses multiples manifestations révèlent son importance comme image qui contente le sujet et le ramène à lui-même. Elle réside en dedans de l'être où elle éclaire le lieu de la survie "dans l'attente d'une dévastation". Ce rapport qui gère dans l'écriture les apparitions d'Aya, les rend tributaires de l'humeur changeante du personnage. la glorieuse figure féminine n'apparaît jamais dans l'état de crise, dans l'inquiétante déambulation dans l'espace saturé, dans la traversée de "l'enfer qui s'étend au coeur de la ville, en ses tréfonds, en sous-sol" (p. 98). Et la première parole d'Aya, ne se réalise que lorsqu'elle interpelle le double "quand ils ont atteint la clarté du jour, soleil plénier qui nettoie les bruits de la ville" (p. 194). Aya semble née à l'horizon de l'écriture -tout comme le double d'ailleurs- par la grâce de la calligraphie, album dans lequel le "je" rompt sa relation avec la laideur environnante dans le métro, lettres arabes "qui ornent un vélin bleu nuit, consonnes archaïques aux arêtes vives, isolées, sans points diacritiques, ni signes vocaliques, dépouillées jusqu'à l'indéchiffrable, astres

scintillant dans le métro et pénétrant sous la calotte allumée de mon crâne" (p. 195)<sup>203</sup>.

Nous avons déjà analysé la présence d'Aya dans l'écriture, et son rapport avec l'itinéraire du sujet, itinéraire qu'elle éclaire en son affirmation de l'exigence de l'affranchissement personnel, de la souveraineté de l'être à préserver des entraves idéologiques et autres. Mais, si nous y revenons ici, c'est parce qu'il convient de considérer l'apport esthétique d'Aya, c'est-à-dire son importance dans le frayage de la voie de l'accomplissement de l'être, de son éveil définitif à la vérité de la création. Notre première analyse a dégagé l'itinéraire d'Aya, qu'elle rapporte elle-même dans son discours au personnage du double ; et, plus que le dialogue, c'est ce **l'écriture** de ce dialogue qui souligne la coïncidence des deux itinéraires. A plusieurs reprises, Meddeb a révélé son utilisation du dialogue archaïque pour l'écriture de son roman : "Tout *Phantasia* reproduit une technique du discours archaïque tel que proposé par le *Cantique*. Les paroles sont transcrites dans le flux sans jamais les attribuer à l'un ou l'autre des deux partenaires. Certaines phrases déterminées par le genre, le pronom, les attributs sont naturellement accordées à l'homme ou à la femme. D'autres phrases portent délibérément la confusion et l'ambivalence : l'on ne saura jamais qui les aura finalement proférées<sup>204</sup>".

Le recours à ce type de dialogue est à apprécier, d'abord, dans sa participation à ce même mouvement de l'écriture ouverte aux expériences antérieures ; cependant, il faut lui reconnaître ici une valeur plus brillante, en l'éclairage qu'il donne à la spécifique fondation de l'écriture. En faisant se multiplier les pronoms, en installant l'indéfini de la parole, c'est la traversée de la personne qui s'affirme : le dialogue archaïque dans *Phantasia* dit le dialogue avec soi, dialogue intérieur qui révèle la multiplicité fondamentale de l'être. L'écriture de Meddeb perpétue le discours du *même* au-delà des traditions, au-delà des siècles, dans son insaisissabilité qui réside surtout dans ses retours, *différent*. Le déploiement de l'écriture selon un flux ininterrompu, ses dérives qui transgressent l'espace et le temps, ses multiplications des pronoms et du temps verbal fonde son mouvement infini qui la fait participer à la vérité de la **création perpétuelle**.

La mise en perspective du *Cantique des cantiques* à lire dans le texte dans plusieurs endroits. Et il faut affirmer que ces occurrences du texte

---

<sup>203</sup>. Cette écriture de la "naissance" d'Aya à l'horizon de l'écriture, au gré des lettres calligraphiées, est significative de l'importance de cette figure dans le processus de création.

<sup>204</sup>. A. Meddeb, "A bâtons rompus avec A. Meddeb", dans *Cahiers d'études maghrébines*, n° 1, Cologne, 1990. Voir aussi l'entretien avec Kh. Raïs, *L'Opinion*, 30/01/1987, Rabat.

biblique manifestent, elles aussi, *le retour du même différent*. Entre citation et réminiscence, l'ancien texte défile, installant la jouissance des sens sur les sentiers du sacré. Par la citation, le *Cantique* se révèle comme chaînon marquant la circulation de dire qui perpétue "le vieux rituel hiérogamique" (p. 63) ; la réminiscence, quant à elle, marque la réactualisation dans l'écriture de ce Chant, réactualisation qui manifeste, à l'oeuvre, l'éveil esthétique du sujet : le texte ancien est à lire dans la découverte du corps de l'autre<sup>205</sup>, ainsi que dans le chant de l'amant et l'aimée qui succède à leur glorieuse union<sup>206</sup>.

La référence au *Cantique* relève de la même entreprise de pillage d'autres expériences scripturales qui réservent le lieu de l'être. La façon avec laquelle elle traverse le texte éclaire celle de l'écriture "se traversant" elle-même, se faisant dans la fouille de ce qui la fonde. Nous avons développé déjà l'exigence de traversée qui fait se déployer l'écriture, se frayant une voie vers l'accomplissement esthétique. Aussi, cet accomplissement est-il celui à la fois du texte et de l'être, les deux s'installant dans l'éveil à la vérité de la création perpétuelle. C'est la quête de la *Gloria* qui motive le parcours. Et qu'est-ce que la *Gloria* sinon la béance qui convoque les multiples expériences créatrices qui ouvrent l'être au renouvellement infini de l'imagination ?

Ce sont maintenant les références artistiques qu'il faut approcher selon la manière dont elles servent l'éclairage esthétique de l'expérience amoureuse. Ces références qui nous restent à traiter sont peut-être les plus éclairantes parmi toutes celles qui ponctuent le texte ; car leur présence sert l'expression de la gloire de l'être, laquelle passe par le corps ; elle manifeste aussi, superbement, la traversée générale qu'opère l'écriture : traversée des siècles et des traditions, traversée des domaines de l'art, et traversée de soi dans l'accès au dedans où s'ouvre "la réserve de l'image".

La présence d'Abu Nuwas est, avec celle d'Ibn Arabi, la seule référence littéraire arabe dans *Phantasia*<sup>207</sup> ; mais ce n'est pas cette valeur qui est pertinente. Toute identité s'abolit dans le flux indissociable de l'écriture, et notre lecture échouerait si elle s'applique à incarcérer la lumineuse présence dans la nasse de l'appartenance. Car, c'est dans la traversée générale que

---

<sup>205</sup>. Voir le premier chapitre de *Phantasia*.

<sup>206</sup>. "O mon amant, tu as cheminé entre ma peau et mes os. [...] Ton miel m'a réchauffé les entrailles. O mon amante tu es un continent sur quoi j'ai pérégriné. Tu es une forêt dont j'ai goûté les fruits. Tu es une mer où je me suis baigné [...]" (pp. 183-184). Ce dialogue, archaïque, est une belle réécriture du *Cantique*, en sa manière d'inscrire le discours dans l'approche de ce qui échappe : le désir.

<sup>207</sup>. Voir le début de l'article de Meddeb, "La trace, le signe", *Intersignes*, n°1, printemps 1990, Paris. Abu Nuwas et Ibn Arabi, au-delà de leurs divergences, éclairent le parcours de la jouissance qui élève à la gloire du Signe, *Aya*.

s'inscrit le recours à Abu Nuwas, lequel n'est pas, ici, le chantre de la révolue révolution littéraire arabe, mais signe de l'élan confiant vers la découverte du corps féminin. C'est l'intériorité du personnage que révèle l'ancien poète, habitée par de multiples images changeantes. Le premier poème d'Abu Nuwas accède à l'horizon de l'écriture lors de "l'entrée en soi", séparation avec le dehors qui procure l'espace de l'écoute, de soi à soi, dans l'ouverture de l'imagination. Il convient de suivre la naissance du poème dans l'intériorité du personnage, naissance que motive "l'image d'Aya, nue et une".

Entre l'écriture de Meddeb et le poème d'Abu Nuwas se révèle le mouvement que procure l'image poétique, en son renouvellement constant et son *effet*, effet qui est en même temps effet de lecture et d'écriture. La nudité indiquée d'Aya est à lire dans le premier vers du poème cité, dans l'action de la baigneuse qui "*ôte sa chemise et s'arrose d'eau*" pour accueillir "*nue la brise juste*" (p. 46)<sup>208</sup>. Le personnage du poème ne se présente pas par comparaison dans le texte meddebien : c'est la même image/femme qui fait retour ; c'est l'unique figure d'Aya, insaisissable femme en ses retours différents, qui s'écrit. Aya se multiplie en ses images qui habitent le dedans du sujet. Le poème cité s'impose par son inscription dans l'écriture, par sa participation au mouvement de "la réserve de l'image"<sup>209</sup>. Le poète, en écrivant, en faisant se mouvoir l'image, en l'installant dans la scène du corps (hammam?), peint la "Baigneuse" ; en écrivant son poème, il crée un "tableau de genre" qui "dessine par le verbe" (p. 46).

Entre l'image d'Aya de *Phantasia* et la furtive "Baigneuse" d'Abu Nuwas s'installe l'éveil esthétique dans "le manque à peindre". Et c'est ce manque qui pousse le sujet à "faire corps avec la peinture" (p. 88), à saisir l'image qui se réserve dpar la multiplication des références convoquées en leur manière de figurer la beauté, de contenter la soif esthétique. Ainsi se poursuit la travers : L'image d'Aya s'incarne dans le poème d'Abu Nuwas ; mouvante, elle s'y réserve dans la "pudeur" ; son rétablissement motive la visite de la *Danaé* du Primatice. De référence en référence, se déploie l'écriture vers la saisie de l'image dans sa vérité. A moitié nue, Danaé offre son corps au regard qui la découvre ; elle s'exhibe, indifférente, fière, comme intouchable. Aussi, si elle correspond à la "baigneuse", par la découverte de

---

<sup>208</sup>. Pour la version originale, arabe, du poème, voir *Le Divan* d'Abu Nuwas, Beyrouth, Maison des livres scientifiques, 1987, p. 28.

<sup>209</sup>. Le critique arabe a bien saisi la transfiguration poétique de la femme, image qui creuse la béance de l'imagination, et le ravissement de l'être comme effet de lecture : "Union stimulante et étonnante de la femme et la nature ; état comparable au rêve ; la femme change en ondes mouvantes, son allure est une cascade qui explose en sources de lumière. Ne sommes-nous pas au bord du ravissement, de l'étrangeté, de la stupeur ?" (Sassîn Assâf, *L'Image poétique et ses modèles dans la création d'Abu Nuwas*, Beyrouth, Institution universitaire d'études, d'édition et de distribution, 1982, p. 107)

la beauté du corps qu'elle procure au sujet, elle s'oppose à elle par son manque de pudeur qui la fige. Danaé est une image belle, certes, mais elle a la fixité de l'idole. Voilà ce qui justifie l'intervention de la vision, capable de transfigurer le corps offert, d'en faire *le lieu de l'effet*, lieu de jouissance à réaliser dans la conjonction des corps. Aussi la référence à l'oeuvre de Picasso indique-t-elle ici l'action nécessaire de la vision qui révèle "l'énergie sexuelle" du corps et installe la quête de l'énigme de la jouissance.

## B. 2. L'union :

Les retours d'Aya auront motivé la traversée des références qui dirigent dans la voie de la jouissance. Image une, elle se multiplie au gré de l'imagination qui préserve la mobilité du sujet dans la pratique de ses "cultes mêlés" (p. 46). La condensation qui gère ses apparitions dans le texte et qui la fait se déployer parmi -et dans- de multiples images fait sa valeur esthétique. C'est cela, particulièrement, qui fait de *Phantasia* une oeuvre d'art ; l'écriture opère par touches successives, s'organise selon les règles de l'alternance et du renouvellement, soumise à l'inspiration qui la fonde comme à la liberté de ses éléments. Aya apparaît dans la scène du rêve et de la vision, s'absente lors de la déambulation fragile dans l'espace du désastre futur, se réserve dans la béance des espaces de l'art, et se manifeste, enfin, autre. Elle est femme réelle, corps tiède qui appelle à l'union, amante en attente de la transfiguration. La révélation à laquelle le sujet s'élève, au terme de son ascension céleste, était celle du coït qui accorde la jouissance dans "la gloire du haut" (p. 93) ; c'est l'union des corps qui en est la parfaite réalisation.

En prélude à la séquence amoureuse se trouve une mise en situation des corps qui les prépare à la glorieuse expérience. Là aussi, les références artistiques contribuent à l'expression de la valeur esthétique de l'union amoureuse. Entrés dans la "chambre verte"<sup>210</sup> d'Aya, les deux personnages trinquent à la santé d'Eros. Qui d'autre qu'Abu Nuwas peut procurer une expression appropriée à l'effet du vin sur les corps épris de transfiguration ? Déjà dans le premier poème cité, la glorification du plaisir s'affirme dans la discrète approche du corps féminin. Là, c'est le vin qui, par la grâce de la transmutation poétique, change en corps de femme surpris dans la chaude attente de l'union<sup>211</sup>. Encore faut-il rappeler que c'est autour de la jouissance, de l'hédonisme, que s'était réalisée, la rupture de la littérature arabe classique avec la littérature des origines<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup>. Le sens de cette couleur s'éclaire par sa répétition : "Une verdure imaginaire impose sa présence sur la scène de vos ébats quand frémit le rideau de mousseline aux émanations du radiateur" (p. 173). La couleur verte suggère déjà la valeur esthétique, créatrice, de la rencontre amoureuse ; voir Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 147 : "Les deux couleurs créatrices du vert [le bleu et le jaune] étant actives et possédant un mouvement, on peut déjà en théorie déterminer l'effet spirituel des couleurs en fonction du caractère de ces mouvements [...]".

<sup>211</sup>. Pour plus de précision sur l'importance du vin chez Abu Nuwas, voir les poèmes présentés et traduits par V. Monteil, *Le Vin, le vent, la vie*, Paris, Sindbad, 1979.

<sup>212</sup>. Voir A. Meddeb, art. cit., pp. 138-139.

Le poème d'Abu Nuwas sert l'écriture de la séquence par l'assimilation du vin à la femme. L'union amoureuse est ici intérieure et réserve la disponibilité du sujet à consommer l'acte d'union. C'est sa révélation de "l'opération que trame le vin dans le corps" (p. 173) qui fait la pertinence du recours au poème ancien. En faisant suivre sa traduction par un commentaire, Meddeb souligne cet apport du vin à son écriture, apport qui a guidé l'entreprise de traduction, laquelle s'affirme interprétation : "Cette interprétation me procure un mot féminin, équivalent à l'original, et capable de parcourir le trajet de la métaphore érotique, même si cela accentue l'étrangeté de la description, par égard au champagne". Il faut noter que le mot arabe employé par Abu Nuwas est *sahbâ*<sup>213</sup>, mot féminin signifiant à la fois rousse et vin. C'est la polysémie de la langue arabe qui sert admirablement la poésie d'Abu Nuwas, qui éclaire l'importance du poème dans la préparation des ébats amoureux entre les deux personnages.

La mise en situation qui installe les personnages dans la voie de l'union amoureuse se fait aussi par recours à une autre référence, picturale cette fois. Et c'est le vin qui entraîne l'accès du tableau à l'horizon de l'écriture. C'est l'ivresse des joyeux putti qui semble introduire le décor qui doit accueillir la scène amoureuse : "Peut-être est-ce par la râce des effluves bénis du champagne que d'exubérants *putti* envahissent la scène en ce prélude amoureux, à l'imitation des *Noces de Roxane et Alexandre*, peintes par le Sodoma" (p. 171). La condensation et la surdétermination qui gèrent l'écriture dans la glorification de l'union se fait ici par la fouille de la mémoire où est imprimé le tableau de le Sodoma qui se trouve dans la "camera del letto", à la villa Farnesina à Rome. La peinture procure au texte le décor glorieux qui annonce d'emblée la nature de la rencontre. Le grand Alexandre s'apprête à consommer son union avec la belle Roxane, entrant dans le luxueux appartement où Abu Nuwas aurait servi la divine liqueur qui "abolit le malheur". La pudeur de Roxane la laisse dans la posture de la soumission au désir qui s'élève, impatient. Comme Aya, "à moitié nue, assise sur le lit", elle attend l'amant "encore en tenue de ville et debout". (p. 172)

L'union s'annonce glorieuse par la mise en scène qui lui sert de prélude. La deuxième étape de la rencontre se réalise dans l'entrée en contact des corps se découvrant dans la noce en consommation. Le vin réveille le désir qui participe à l'intensité des corps. Nous avons analysé précédemment la tension amoureuse qui élève les corps dans la découverte l'un de l'autre ; c'est l'union totale qui saisit l'être en partance vers l'accomplissement final, union totale dans l'écriture de laquelle participent la multiplicité des arts : couleurs

---

<sup>213</sup>. Voir l'édition arabe du *Divan* d'Abu Nuwas déjà citée, p. 20.

et formes tissées, lettres calligraphiées, balancements de lecteurs coraniques, rythmes modulant la découverte érotique (pp. 174-176) : condensation extrême qui éclaire l'esthétique de union<sup>214</sup>.

C'est l'aboutissement de l'union qu'il nous faut à présent apprécier, aboutissement qui marque l'accomplissement de la révélation. Au terme de l'ascension céleste, le sujet s'est affirmé apte à recevoir la promesse de gloire. La révélation annonçait l'accomplissement dans le coït, par la jouissance qu'accorde le corps de l'autre. C'est l'extase qui marque l'accomplissement de l'être recouvrant "la dignité du haut", accédant à "la vision promise extrême" (p. 93) : "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, se répercutant sur les parois de ton temple intérieur, élargi aux dimensions d'une haute montagne, nue et encaissée, laissée, en plein désert, à un vent froid, tirant, dans le silence de la nuit, le premier fil blanc à partir de quoi sera tramée la lumière du jour" (p. 180). Ce cri qui achève l'union des corps est à rapprocher de cet autre cri, cri de jouissance aussi, qui marque la fin de l'union de la jument et de l'étalon, et qui participe à la révélation antérieure : "Et le cri déchire l'air. Ils convolent comme le feu qui arde le feu et l'air qui expand l'air" (p. 94)<sup>215</sup>. Cependant, le dernier cri de la jouissance finale est maîtrisé, gardé en dedans où il éclaire la béance de l'être, en son corps fait temple de l'imagination créatrice, dans son orientation qui l'installe dans la conjonction de la nuit et le jour, naissance à la lumière toute.

C'est donc à l'accomplissement du corps qu'aboutit l'union amoureuse. L'accès à la gloire s'affirme dans la transfiguration que procure l'aimée. Aya conduit à l'élévation ultime, à la vision réalisée dans l'illumination du corps. Elle est ainsi l'ange qui mène à la souveraineté de l'être. Elle s'assimile alors à cette monture céleste qui permet 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" (p. 86). C'est ici qu'il faut lire le recommencement de l'union amoureuse, et notamment cette indication qui, à première vue, ne peut que déconcerter : "Encore préférerais-tu la saillir par-derrière, la monter comme une bête, atteindre ses tréfonds, pendant qu'à genoux elle te tendrait ta croupe et inclinerait le dos en une pente oblique, qui finit où la tête repose ?" La correspondance entre cette phrase et la description du coït de la jument et de l'étalon est ici flagrante : "Danse ailée entre l'arc bandé et la cible. La jument dans l'air ajuste sa croupe et le mâle se contracte en elle" (pp. 93-94). Aya, jument/*burâq*/femme, condense ainsi l'expression du sens sacré du coït ; en

---

<sup>214</sup>. Voir notre deuxième partie, III, B, 2.

<sup>215</sup>. Voir notre première partie, 5, B et C.

son retour multiple et différent, elle révèle le mouvement de l'écriture qui s'accomplit par la traversée des références et figures dépassées vers la réalisation de l'être. Aussi, la mention de "l'arc bandé" et de "la cible" annonce-t-elle la nature de l'expérience amoureuse, et l'installation de l'écriture dans le dépassement absolu des limites : cet "arc" reprend la réminiscence de la formule biblo-coranique, "à deux portées d'arc ou plus près" ; La jouissance amoureuse conduit à l'abolition de la distance, à l'accès à la vision dernière, à l'accomplissement de l'Être que symbolise le cercle, parfaite forme de la totalité réalisée par la conjonction des deux arcs.

Un retour à la langue arabe, laquelle procure à Aya son nom propre, est utile ici afin d'explicitier davantage le recours à ce verbe dont l'emploi dans *Phantasia* est, a priori étonnant, "monter"<sup>216</sup>. Dans son étude de "la sexualité dans le Coran", Khatibi distingue deux termes arabes qui distribuent l'ambivalence du sens qui concerne l'union sexuelle : "D'abord la notion de *nikâh*. Notion marquée par un certain flottement : tantôt coït, fornication, tantôt toute relation sexuelle maritale. Ce dernier sens prévaut en général, alors qu'on révele le mot *wata'* pour le coït proprement dit, et qui rappelle l'image de fouler au pied, de marcher sur, de monter (un cheval, et une femme, par extension) : enfin une métaphore d'équitation sexuelle<sup>217</sup>". La polysémie de la langue arabe contribue donc à l'écriture de la relation amoureuse qui installe la transfiguration d'Aya, signe de la singulière jouissance à travers la mouvance de ses multiples images. Et n'est-il pas remarquable cte apport de la langue arabe dans l'écriture en français ? Aussi s'annule tout discours sur la langue : c'est l'écriture qui convie à la lecture affranchie, hors limites, entre les langues, dans la libre fondation du dire de l'être.

Cependant, le personnage lui-même se trouve transfiguré sous l'effet de la jouissance que lui donne Aya. Sa naissance comme corps subtil, que nous avons étudiée dans notre lecture du premier chapitre du roman, s'éclaire encore, ici, en sa manière de révéler la transformation du sujet en *ange*, par le déploiement de l'imagination créatrice, par le dépassement de son humaine condition et l'élévation dans les sphères célestes : "heureux l'homme qui pour toi se transforme en ange épanoui, à cause de la jouissance qu'il te donne" (p. 22) ; "Tu t'approches d'elle dans l'innocence de l'ange messenger" (p. 179) ; "tu prends la posture de l'ange devant Aya défaite, comme une sainte baroque" (p. 183) ; "Grave ou souriant, sois dans la peau de l'ange, et adresse à ta compagne le salut qui la surprendrait dans le trouble et l'interrogation, avant

---

<sup>216</sup>. Mais cet emploi n'est-il pas une belle utilisation du "vulgaire illustre", la *vulgari eloquentia* de Dante, que revendique Meddeb (p. 139) ?

<sup>217</sup>. A. Khatibi, *Maghreb pluriel*, éd. Denoël, 1983, p. 174.

qu'elle médite ton annonce dans l'humilité, soumise, méritante" (p. 187). Ainsi se confirme la dimension spirituelle de l'union avec l'autre féminin qui ouvre à l'invisible, à la révélation de Soi. Et c'est dans l'installation de cette scène de l'expérience transfigurante du corps que se dévoile la référence akbarienne en sa manière de faire de l'union amoureuse le moyen d'assurer l'accomplissement de l'être.

"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" (p. 181). Par cette dédicace, Meddeb nous invite à lire l'ensemble de l'épisode amoureux à la lumière du *Shaykh al-akbar* dont le discours est repris par réminiscence dans les propos du texte. Il convient donc de retourner au texte d'Ibn Arabi où il explicite sa théorie de la jouissance amoureuse des corps comme le moyen le plus apte à conduire l'être à sa plénitude dans la rencontre du Vrai. Tout le dernier chapitre du livre des *Gemmes des sagesse -Fusûs al-hikam-* est un commentaire du propos mohammadien qui se trouve écrit, par réminiscence, dans la phrase que nous venons de citer : "*Il m'a fait aimer de votre monde trois choses : les femmes et le parfum, et Il a mis la fraîcheur de mes yeux dans la prière*". Voici un extrait du commentaire akbarien : "Il a commencé par les femmes et a laissé à la fin la prière, car la femme est une part de l'homme de par la manifestation de sa vérité. Et la connaissance de l'homme de lui-même devance sa connaissance de son Dieu, celle-ci étant le résultat de celle-là. C'est pourquoi le Prophète a dit : "Qui se connaît lui-même connaîtra son Dieu". [...] Donc les femmes lui sont aimées, et il les désire comme le tout désire sa partie. [...] Et l'homme désire son Dieu qui est son origine comme la femme le désire. Son Dieu lui a donné à aimer les femmes comme Dieu a aimé celui qui est à Son image. [...] Et lorsque l'homme aime la femme, il demande l'union c'est-à-dire le but de l'union qui est dans l'amour ; car il n'y a pas, dans l'image de la constitution élémentaire, d'union plus glorieuse que le coït [...] ; c'est pourquoi se déploie le désir dans toutes ses parties ; Il a alors ordonné de se laver après l'acte pour que la purification se déploie comme s'est déployée l'extinction dans la réalisation du désir [...]. Sa vision du Vrai dans la femme est plus accomplie et plus parfaite, car il voit le Vrai en tant que passif actif. [...]. Car il ne les a aimées que pour leur rang et parce qu'elles sont le lieu de l'effet<sup>218</sup>". Ces extraits du commentaire akbarien éclairent donc l'importance de l'expérience du corps accédant à sa qualité de temple dans l'union avec la femme en sa manière de remettre l'être sur la voie de sa totalité et de le conduire à la rencontre divine. C'est par retour à la scène de la création

---

<sup>218</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, pp. 214-218.

première qu'Ibn Arabi dit l'importance de l'union : Dieu a créé l'homme à son image en lui insufflant de son souffle ; et Il a fait dériver la femme de l'homme. L'union amoureuse dit le retour du même à cette union dans l'indifférenciation, à l'être réunissant toutes ses dimensions naturelle, spirituelle et divin<sup>219</sup>. Cette expérience de l'autre est ainsi l'expérience de l'être qui retrouve sa souveraineté dans la libération de toutes les frontières de l'espace, du temps, des sexes, de la créature et du créateur...

A la lumière de la référence akbarienne se révèle également un aspect hautement significatif de la présence d'Aya : sa valeur esthétique, résidant dans la vérité de sa féminité, qui s'affirme comme principe essentiel éclairant la scène de la création. Suivons encore Ibn Arabi poursuivant son commentaire du dit prophétique sus-mentionné : "Il a installé la dernière des trois choses dites en correspondance avec la première par la féminisation, et il a placé entre elles le masculin ; il a commencé par les femmes et a terminé par la prière, ces deux notions étant féminines, et le parfum entre elles est masculin comme Lui-même dans son existence ; car l'homme est placé entre un Etre duquel il dérive et la femme qui dérive de lui. Il est donc entre deux féminins : celui de l'être et un autre réel. Il en est ainsi des femmes, féminin réel, et de la prière, féminin non réel : le parfum est masculin entre eux-deux comme Adam entre l'essence de laquelle il dérive et Eve qui dérive de lui ; et même si tu dis "la qualité", c'est du féminin, ou "la capacité", c'est toujours du féminin. Sois de n'importe quel parti, tu ne trouveras que le féminin qui devance, même chez "les gens de la cause" qui font du Vrai la cause de l'existence du monde : la cause est féminine. Quant au sens du parfum, et du fait qu'il soit mentionné après les femmes, c'est que les femmes contiennent les senteurs de l'édification ; car le meilleur des parfums, c'est l'étreinte de l'aimé<sup>220</sup>". Aya, en son apport dans la voie de l'absolu, éclaire le principe premier et féminin ; sa présence de femme déploie donc la béance qui est à l'origine même de l'acte créateur. Elle dit, dans *Phantasia*, l'élan que motive le principe créateur, féminin, éclairant l'acte d'écrire qui s'affirme tendu vers l'accès à la scène de la création, là où se réalise la souveraineté de l'être faisant un avec l'absolu, lumière sur lumière dans la gloire de l'imagination. Dans une magistrale étude de "l'icône et la lettre", Meddeb évoque cette conception akbarienne et son importance dans le processus de création, scène imaginaire où l'image qui réside dans la lettre accède à l'être par multiplication de mot dans le déploiement de l'écriture : "Dans l'existence (*Kawn*), tout

---

<sup>219</sup>. Voir Ibn Arabi, *Traité de l'amour* (extrait des *Futûhât*), trad. M. Gloton, éd. Albin Michel, 1986, p. 28.

<sup>220</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, p. 220. Il convient de préciser que ce commentaire se fait par l'intermédiaire de l'étude linguistique du genre en arabe ; la pensée akbarienne tire toute sa force de son traitement du mot, de la féminine **kalima**.

désigne l'unité, tandis que l'imagination sert à dire le multiple. Et le nom, le mot, c'est ce qui se multiplie pour appeler l'un, c'est ce qui se combine sans fin dans l'imaginaire, c'est ce qui meut dans la création. / [...] Ce qui empêche la manifestation de la forme imaginée, c'est l'existence de la forme parfaite en la femme, source et réceptacle de la création, rencontre où se consume d'adoration la face de dieu par intense volupté de coït, par acte d'annihilation nuptiale (*nikâh*)<sup>221</sup>". L'on comprend bien alors qu'Aya soit le moteur de l'écriture, laquelle s'affirme oeuvre d'esthète, et dont le mouvement n'est que la quête de "l'icône mentale", prestigieuse figure changeante, plurielle, insaisissable en ses multiples manifestations.

L'interprétation appliquée à la révélation de la vérité de l'union réinstalle la référence akbarienne dans l'écriture qui poursuit ainsi sa traversée esthétique. La traversée s'élargit par le recours à l'expérience de Sainte Thérèse, extase extrême qui approche l'être de l'absolu, par la voie de la jouissance du corps. Cette référence s'inscrit dans le texte comme confirmation de la valeur spirituelle de l'union amoureuse, valeur spirituelle inscrite dans le transport du corps. L'extase des saintes mystiques témoigne de la conjonction du corps et de l'esprit, l'un pénétrant l'autre dans la fondation de l'être total, un uni à l'absolu. Cependant, l'intervention de la nouvelle référence marque une progression de l'écriture tendue vers la saisie "de l'intérieur l'énigme de la jouissance féminine" (p. 182). Les émotions se mêlent lors de l'orgasme extatique ; le bonheur et la douleur disent ensemble l'embrassement de soi dans la glorieuse expérience : "La douleur était si grande qu'elle me faisait pousser des gémissements, et si excessive la suavité que me fait cette extrême douleur, qu'il n'y a pas à désirer qu'elle s'en aille et que l'âme ne se contente de rien de moins que de Dieu". Ainsi s'exprime la participation du corps dans cette intense union de gloire, participation que la sainte elle-même ne manque pas de souligner : "Ce n'est pas une douleur corporelle, mais spirituelle, bien que le corps ne laisse pas d'y participer un peu et même beaucoup<sup>222</sup>".

Ce détour par la scène chrétienne du mariage mystique s'amplifie par la référence au Bernin qui a repris le témoignage de la sainte et l'a fait agir dans la rigueur du marbre. Le sculpteur, en installant la scène sur un nuage et en attribuant aux personnages l'apparence et les expressions humaines, traduit bien cette conjonction de l'esprit et du corps que réalise l'union d'amour. Et de l'*Extase de Sainte Thérèse* à la *Beata Ludovica* du même Le Bernin, se déploie l'écriture en sa convocation des représentations qui illuminent et

---

<sup>221</sup>. A. Meddeb, "l'icône et la lettre", dans *Cahiers de cinéma*, n° 278, juillet 1977, p. 25.

<sup>222</sup>. Sainte Thérèse, *Vida*, XXIX, 13 ; les deux citations sont extraites de Paul Werrie, *Sainte Thérèse*, Mercure de France, 1971, pp. 146-147.

installent dans l'élan vers l'accomplissement de soi réalisé dans "la jouissance sacrée" (p. 183) de l'union amoureuse.

La pensée faite écriture installe ainsi l'amplification de la jouissance totale : jouissance de traverser les différentes conceptions dans leur quête du même, invisible autre qui nourrit "l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles" parmi lesquels navigue à présent le sujet dans sa souveraineté acquise. "La pensée est jouissance", dit Lacan, qui a approché "ces jaculations mystiques" comme "ce qu'on peut lire de mieux", après avoir invité à "aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit<sup>223</sup>". La jubilation de l'écriture est à lire aussi dans sa continuité parfaite, dans la grande maîtrise de son mouvement. le retour à la scène des personnages se fait par l'intermédiaire des mêmes références qui l'ont interrompue : "En t'attribuant le dit du soufi, tu prends la posture de l'ange devant Aya défaite, comme une sainte baroque" (p. 183) ; Aya -après s'être incarnée en jument ailée céleste et femme réelle- est ici Sainte Thérèse, et le personnage amant un ange, léger en sa maîtrise du dire comme révélation d'amour : telle est la sublime écriture en son mouvement souverain, flux divin que apporte la jubilation de la traversée générale sans que la voie dévie, inscription de la gloire du même en son renouvellement continu.

### **B. 3. "L'amour est fort comme la mort<sup>224</sup>" :**

L'amour est ce qui fait se mouvoir l'écriture. Il motive son mouvement de traversée dépassant les limites des références -limites de leur appartenance à des espaces culturels, littéraires, artistiques... différents-. L'écriture devient la passion, celle de l'être jubilant dans la souveraineté du dire. Telle est la vérité de l'écriture s'installant comme divine béance. Vérité de l'écriture et vérité de l'amour désignent la même entreprise de dépassement, la même expérience des limites atteintes. Aussi est-il tout à fait justifié de voir cette puissance souveraine se manifester pleinement dans l'achèvement de l'union amoureuse, à la montée de l'extrême jouissance. L'orgasme auquel aboutit l'acte des corps révèle bien la vérité de dépassement qui caractérise l'expérience sexuelle ; c'est à "l'extinction" qu'arrivent les amoureux, état extrême d'annihilation du moi dans lequel se réalise la naissance à soi. Vie et mort se même donc, ici, soulignant la transgression totale que procurent les corps conjoints.

"Elle se révulse. Elle agonise. Elle meurt. Dépouille inerte, elle chute dans le vide" (p. 180). Dans la répétition des noces, l'indication de la mort se

---

<sup>223</sup>. J. Lacan, "Dieu et la jouissance de la femme", dans *Encore (Le Séminaire, livreXX)*, Seuil, 1975.

<sup>224</sup>. *Le Cantique des cantiques*, 8, 6.

répète aussi : "Les amarres sont rompues. Tu oscilles. Tu chancelles. Tu ne sais plus où tu es. Le vertige t'emporte. Tu tournoies dans le vide" (p. 191). Cet accès dans la mort, se faisant dans l'extrême jouissance, nous semble souligner le transport des corps qui s'élèvent de leur matérielle situation vers les hauteurs du renouvellement créateur. Le rythme des phrases est contracté comme pour marquer dans la voix qui lit l'ébranlement du corps saisi par l'extase. Tension du corps et tension de l'écriture coïncident ainsi dans l'expression de l'accès à l'absolu. La multiplication des pronoms désignant le même dépassement exprime l'atteinte de l'inconnu ; "elle" et "tu" disent ensemble le jeu de l'écriture s'instaurant liberté souveraine de la création, autonomie du dire dans la naissance de l'être à l'imagination qui transfigure.

Le même mouvement de condensation continue de transporter l'écriture tendu dans la jouissance répétée. L'écriture s'affirme alors comme saisissement du corps dans l'approche de la mort, comme expérience des limites qui perpétue le dit du Prophète : "*mourez avant de mourir*". Il est à souligner la glorification et l'appel à la jouissance qui situe *Phantasia* dans le sillage de la vision mohammadienne telle que l'a éclairée Ibn Arabi ; jouissance, non pas simple goût du plaisir, mais dépassement de soi dans la maîtrise du corps, dans le rapt de la mort dans la béance créatrice ; c'est cela précisément que dit le texte, à la suite d'Ibn Arabi, lorsqu'il affirme que "l'islam ne compte pas avec l'ambivalence. Il appelle à jouir et sur terre et dans le ciel" (p. 35). Telle est, en définitive, la vérité du texte, jubilante jouissance du dire, nourrie par l'imagination qui élève l'être à l'intermédiaire, au *barzakh*, entre ciel et terre, là où se révèle le signe en ses multiples et changeantes manifestations.

Par l'inscription dans sa propre épaisseur de références multiple, l'écriture installe, donc, son éveil esthétique dans la distribution du même sens. Aussi, l'importance de la mort approchée à l'instant de la jouissance intense est-elle inscrite dans la référence à la *Beata Ludovica* du Bernin. La sculpture, achevée par Le Bernin en 1674 à l'âge de soixante-seize ans, représente *la mort de la bienheureuse Ludovica Albertoni*. C'est, en quelque sorte, l'expression inverse de *L'Extase* qui est ici magnifiée : Ludovica est "traversée par la secousse ultime, comme accablée par sa jouissance sacrée, qui déborde la capacité humaine et lui ferait franchir la frontière de la vie" (p. 183). L'on peut admirer la pertinence du discours meddebien servant en même temps la sculpture ancienne et son écriture propre.

Cependant, le dépassement qui fait transgresser la limite entre vie et mort apparaît ailleurs dans le texte. La promenade dans les cimetières parisiens approfondit cette approche originale de la mort. Ces déambulations

concernent d'abord la participation du sujet à l'espace réel du présent historique ; elles y procurent des occasions de halte qui préserve un espace intime du sujet en retrait. Au coeur de la ville qui grouille, bourdonne et annonce l'imminence de la dévastation, les cimetières apportent la paix de la solitude et du silence, la distance nécessaire à la plongée en dedans. La transfiguration peut être lue ici dans le renversement qui fait que la ville soit l'espace de l'écrasement et de la menace de disparition, tandis que les cimetières soutiennent la survie. C'est "la conviction d'être un revenant" (p. 143) qui motive la visite du cimetière du Père-Lachaise, manière de souligner le retrait qui prélude au retour<sup>225</sup>, d'installer le regard autre, ancien, dans la traversée de l'espace de la mort.

Telle affirmation, convaincue d'elle-même, ne peut que diriger la promenade dans le cimetière. Celle-ci se double d'une traversée significative de l'éveil esthétique du personnage. Au cimetière de Paris, Le dieu Rê prend la parole. La citation du *Livre des morts*<sup>226</sup> égyptien installe l'imagination solaire qui éclaire la traversée du cimetière, laquelle se multiplie en une traversée des mondes, et du sujet ; le dieu solaire prête son "je" au narrateur qui dit sa traversée divine : "Je suis dans mon pays après m'être déplacé de ma ville natale. Je marche sur le chemin que je connais, en direction de l'île des justes. J'arrive au pays des habitants qui vivent dans la zone de lumière" (p. 146).

De l'ancienne Egypte au souvenir des funérailles bouddhistes, la traversée continue, dominée par "la franche lumière" (p. 147) : l'imagination se déploie avec la légèreté d'un rayon solaire au gré des "nostalgies archaïques" (p. 148). Le personnage s'absente alors de Paris, dans la béance du souvenir. Au-delà de la mort, la présence demeure, trace vive qui s'offre à qui sait voir. La traversée s'affranchit des frontières marines. La mémoire n'a pas de limites. Et l'on est transporté au Maroc, à Essaouira, "la plus juive des villes arabes<sup>227</sup>". Dans ce retour, en écriture, au cimetière juif d'Essaouira, à travers l'anonymat se révèle l'antériorité juive comme trace : que dit cette indication de "la présence jadis vive, de nos jours quasi révolue" (p. 149) sinon l'absence juive, absence imposée par la modernité en crise <sup>228</sup>?

---

<sup>225</sup>. Lors du retour au pays natal qui ferme le roman, le narrateur parle des tombes du cimetière marin qui apparaissent "comme litières immaculées, installées à la faveur d'un banquet de reveants" (p. 213).

<sup>226</sup>. *Phantasia*, p. 146 ; citation du chapitre 17 du *Livre des morts*.

<sup>227</sup>. A. Meddeb, *Talismano*, 2e éd., Sindbad, 1987, p. 93.

<sup>228</sup>. *Talismano*, p. 93 : "ne reste de la communauté jadis majoritaire que quatre-vingt-treize juifs".

Se faisant dans le cimetière parisien, devenant intérieure par le passage au cimetière marocain, la traversée intérieure convoque le souvenir du tunisien Zallaj. Là, le souvenir révèle l'exigence d'enracinement dans l'ancien : le narrateur conduit sa fille dans sa ville natale, à la découverte de la tombe de la grand-mère, l'informant, "dans un périple initiatique, des anciens dont elle dérive ; née à Paris, déjà cosmopolite, elle sillonnera le monde, confrontée à elle-même, dans les relais de ses signes changeants, tout en sachant de quelle argile elle est pétrie" (p. 149). C'est toujours le souci du souvenir, de la perpétuation de l'ancien, de l'installation de soi dans une tradition établie, inscrite en dedans, qui guide le sujet dans sa traversée de la vie et du monde.

Notre dérive à la suite du narrateur au gré de sa promenade dans le cimetière parisien nous a éloigné de notre propos initial. Rien ici ne renseigne sur l'importance de l'amour. Cependant, cette prethèse s'est imposée en sa façon de marquer le mouvement de l'écriture doublant la traversée de l'extérieur par une traversée des souvenirs, intérieure, nourrie par son éveil aux traces qui habitent l'être, à son affranchissement des entraves des appartenances et de la décevante modernité. Le retour à notre étude du rapport entre amour et mort, de la glorieuse traversée qui transgresse les extrêmes limites, est à réaliser dans le passage par un autre cimetière parisien. Cette autre déambulation s'effectue également sous le signe de la lumière qui éclaire l'orientation : "Je guette la croissance de la lumière diurne comme une félicité future. [...] Le portail nord de la division est, qui contient ce qui m'aimante, bâille" (p. 159). Ce qui motive le narrateur dans son élan rapide et puissant c'est la sculpture de Brancusi : *Le Baiser*.

Après s'être réalisée à l'aide de la référence au sculpteur baroque, Le Bernin, la glorification de l'amour qui triomphe de la mort se réalise à présent par recours à l'expérience moderne de Brancusi. Comme si la sculpture était l'art le plus apte à exprimer la puissance de l'amour, comme si la matière dure, rigide, était la plus capable de supporter la saisie des corps par la passion qui les ravit, le marbre et la pierre témoigne, au-delà des temps, de l'union amoureuse qui abolit la séparation entre la vie et la mort. "Idole géminée", la statue funéraire de l'artiste roumain adapte la pierre à l'expression de l'union parfaite. Pierre brute, taillée selon l'inspiration de l'amour qui conduisit la jeune Tanosa jusqu'à la mort (elle se suicida par amour en 1910, à dix-sept ans), la stèle élève à la gloire de l'éternité l'union indélébile. Le fait que la pierre soit taillée dans un bloc unique accentue l'expression de la forme primordiale, de l'androgynie réunissant le corps entier avant sa division en femme et homme. "Comme le sculpteur, en

taillant le grès, avait soumis sa pensée à l'esprit de la matière, je ne suis pas surpris d'entendre la pierre parler dans le silence de l'étreinte. Elle dit que le couple est pétrifié dans une union indéfectible. Polies dans le même bloc, les deux figures fusionnent en une seule" (p. 160).

En manifestant la primordiale union, la statue de Brancusi éclaire autrement la vérité de la jouissance des corps. Elle traverse les temps dans l'accès aux temps de l'androgynie. Ainsi installe-t-elle clairement le désir d'union dans la révélation de la division du sujet. Dans l'union des corps, se trouve comblée la fêlure, laquelle ne s'abolit que dans le coït, dans la jouissance radicale. C'est cela qui nous paraît expliquer la succession d'interrogations qui suit l'évocation de la stèle ; le sujet est confronté à sa vérité de manque ; la pierre en son témoignage dit la manière de le combler. "M'incarnerais-je en ce dieu qui les a coupés comme on coupe une alize, un oeuf ou une sole ? M'équiperais-je d'un crin que je passerais sur la ligne toute tracée de leur partage ? Comment pourrais-je étouffer le cri de détresse qui s'emparerait de leur corps divisé ?" (p. 161). La force du sentiment de division qui fonde le moi se dégage de ces interrogations multipliées qui soulignent l'inscription de l'union amoureuse dans la conquête de l'état primordial qui se réalise dans l'union avec le corps de l'autre, corps d'Aya qui contente l'intense nostalgie. Voilà ce qui éclaire les deux "dédicaces" qui figurent dans le texte, celle de "la journée" à "l'idole géminée" (p. 160), et celle de la séquence amoureuse à Ibn Arabi : l'expérience esthétique de Brancusi et la divine pensée akbarienne s'accordent ainsi pour glorifier la transfiguration des corps par excès d'amour, et installer l'écriture dans la quête du cri qui perce la rigueur de l'extrême limite.

#### B. 4. *Le Livre du monde* :

Pourquoi traiter ce Livre à ce stade de notre travail ? Pourquoi l'associer à l'analyse de l'amour ? Comment justifier son approche à la suite de celle des limites transgressées de la vie et de la mort ? La saisie d'un seul détail suffirait à répondre à ces interrogations : c'est Aya qui parle. Aya, à la saisir en la vérité de son nom propre, qui excède la langue unique dans le dire du monde total. Verset, signe, en arabe, Aya dit, en japonais, le croisement des fils et la trame tissée complexe. Le sens même du nom propre féminin, en sa multiplicité, définit *Le Livre du monde*. La condensation des éléments et figures atteint son point d'orgue dans ce passage où s'énonce *l'autre* texte.

Quel est cet autre texte ? Meddeb avoue que le passage en question est constitué des "variations qu'improvisa Aya d'après un descendant spirituel d'Ibn Arabi" (p. 204). Nos recherches se sont naturellement dirigés vers la tradition akbarienne. Parmi les manuscrits consultés à la Bibliothèque Nationale de Paris, un texte nous a semblé pouvoir être reconnu à l'origine de l'écriture du *Livre du monde* de *Phantasia*. Il s'agit d'un manuscrit arabe, anonyme, sans date, appartenant à un ensemble où figurent des textes akbariens et de la tradition akbarienne<sup>229</sup>. Au-delà de son anonymat et de son manque de titre, cet écrit de quarante pages appartient au corpus akbarien en sa manière de déployer une divine pensée de l'être reproduisant en lui-même la scène première de la création.

Comment, à partir de libres "variations", reconnaître un écrit ancien et arabe dans l'écriture moderne et en français ? L'épreuve est, certes, délicate ; l'on peut facilement se tromper. Mais, à confronter les deux écrits, à s'appliquer à saisir l'enjeu qu'ils manifestent, à demeurer imprégné par l'ampleur de la pensée à la glorification de laquelle s'élève *Phantasia*, l'on peut se frayer une voie capable d'éclairer l'origine du *Livre du monde* et de le lire comme réécriture de l'anonyme écrit. Voici comment débute le texte conservé à la B. N. : "En toi, il y a une table qui est une âme, non un corps, qu'on désigne par imagination ; son siège est le cerveau. Dans cette table, se trouve la totalité de ce que tu as vu, organisé, tracé selon ta vision. Cette table est céleste, et l'autre terrestre ; car tu as trouvé une table dépourvue de corps, qui est une âme dépourvue de l'image de la table corporelle : l'image

---

<sup>229</sup>. Voir à la B. N., département des manuscrits orientaux, arabe : ms. 1338 : ensemble comportant aussi des textes d'Ibn Arabi, de Abdel-Karîm al-Kilânî et un autre texte anonyme intitulé *Le Miroir du monde*. L'écrit qui nous a retenus est le cinquième de cet ensemble (5- F. 127-167).

se rapporte aux sens, et, si le corps est perdu, se perd l'image de l'équilibre entre les deux tables ; par la vérité de la table que nous avons mentionnée, cela te paraîtra clair". La personne comme "être table céleste", lieu d'inscription, imagination résidant dans le lieu de la pensée, dans l'épaisseur vivante du corps, vision qui s'ouvre à la multiplicité d'images : tel est le dispositif qu'installe l'écrit akbarien et qui révèle le possible pillage de la Table divine par l'éveil à soi. C'est Aya qui, dans le texte meddebien, dit l'écrit anonyme : n'est-ce pas là ce qui peut confirmer la parenté des deux écrits, en leur rapport avec l'accomplissement de l'être, avec son accès au secret de la création, à l'origine de toute inscription ? Par l'intermédiaire du corps d'Aya, le sujet a accédé à la dignité du haut ; Aya est corps qui procure l'ultime vision dans la jouissance du corps ; elle est aussi signe qui révèle le témoignage de toute chose accédant à l'être par éveil esthétique, par conscience de la multiplicité des images participant à la totalité de la création perpétuelle. La Table céleste est l'origine du monde ; elle contient la vérité des choses à l'instant de leur inscription créatrice ; elle grouille de signes, versets primordiaux, selon lesquels se meuvent la multitude des choses. L'accès à "la dignité du haut" se révèle ainsi comme l'accès à la vérité d'inscription, vérité d'écriture qui est le véritable accomplissement de l'être.

Cette approche de la création comme écriture et du monde comme texte éclaire donc la parenté des deux écrits et les installe dans le déploiement de l'imagination telle que l'a éclairée Ibn Arabi. Le rapprochement entre les deux écrits se manifeste aussi dans la reprise des mêmes éléments, et dont le retour, ainsi, dans l'écrit meddebien, témoigne de la qualité se palimpseste de l'écriture. Meddeb ne traduit pas le texte arabe, ne reproduit pas l'ancien discours. Il écrit un nouveau texte inséré dans son oeuvre. Au-delà de son effacement, l'ancien texte se manifeste dans la parole d'Aya : trace vive résistant à la disparition en sa disposition à permettre la nouvelle écriture soumise au mouvement infini de l'imagination.

"Tu connais la Table céleste de Dieu grâce à ta table céleste, celle où tu trouves l'image du ciel, de ses étoiles, de son ciel... Et tout homme, tout animal, tous les actes de l'homme et de tous les animaux, tu trouves tout cela dans ta table céleste qui est l'imagination dans laquelle se trouve aussi le Coran, sourate par sourate, verset par verset et lettre par lettre". Entre ce propos de l'écrit du disciple anonyme d'Ibn Arabi et le début du passage de *Phantasia*, il est possible d'affirmer le retour des mêmes éléments : les étoiles et le soleil, les verset et signes, l'être qui témoigne animal ou végétal... (p. 200). Mais n'emprunte pas la rigueur du texte source ; elle ne précise pas que cet éveil à la richesse du monde se réalise dans la

conscience de soi, de sa table céleste. Cependant, cette idée n'est pas étrangère à *Phantasia* ; et son absence est significative du travail d'écriture qu'applique Meddeb à sa lecture de l'ancien texte. Celui-ci s'adapte au mouvement de l'écriture ; la vérité qu'il propose est la même qui fonde l'itinéraire du sujet. *Le Livre du monde* apparaît dans le texte après l'expérience glorieuse de la réalisation de soi ; ainsi, le principe que développe l'ancien manuscrit est-il déjà inscrit dans l'épaisseur de l'expérience de la *phantasia*. Après la l'accomplissement de l'être dans la jouissance amoureuse, c'est la jouissance du monde qui commence. Voilà ce qui manifeste l'importance du manuscrit source comme support d'intériorisation, parole ancienne renaissant non par citation, mais en sa nouvelle inscription, appropriée par la présente entreprise scripturale.

Ce passage de *Phantasia* est une lecture condensée : d'abord celle du texte source lui-même. Celui-ci inscrit la parole présente dans l'épaisseur de la tradition. Là, la lecture s'affirme disponibilité à l'accueil de la voix du texte lu, intériorisé, placé à la fondation de la voix propre. "Aya dit : Le mendiant, qui est illétre, m'a offert le bréviaire de la tradition akbarienne. C'est en psalmodiant *Le Livre du monde*, écrit par un disciple anonyme du plus grand maître, que j'ai exercé ma voix. A partir des réminiscences que ce manuscrit déposa en moi, je compose de libres fragments" (p. 199). Ainsi, par la manière même d'introduire le texte ancien, Meddeb confirme la vérité du renouvellement perpétuel et inscrit sa propre écriture dans le sillage du principe de la création perpétuelle.

En sa libre composition à partir du Livre, Aya entreprend une autre lecture, celle de l'expérience du sujet. Entre les deux écrits, l'ancien et le nouveau, la frontière est abolie par la reprise des moments significatifs de l'itinéraire amoureux du sujet. Le chant d'Aya installe l'élan amoureux dans la béance d'une lecture du monde. L'union des amants se trouve ici autrement tissée dans l'écriture renouvelée. Par flashes, les importantes étapes de l'expérience de l'amour s'écrivent dans ce passage où elles participent au même élan vers la conquête du monde. Le vin versé en prélude à l'union dit ici l'orientation qui élève les corps (p. 204) ; les caresses écrivent "la correspondance de l'amour" (p. 201) ; et l'orgasme final est un éclair qui "ouvrira une fenêtre dans la citadelle des secrets" (p. 202). Par cette nouvelle écriture, l'amour est élevé à la gloire d'une édification, d'une édification de soi : "Vous la consolerez en aimant votre propre moi en elle. Dans votre tête siègera la frayeur à l'approche de son nom" (p. 201) ; c'est ainsi que se révèle ici l'accès à la souveraineté de l'être : la "frayeur" dit l'approche de la vérité du signe, multiple, changeant, mouvant souverain dans le parcours du renouvellement continu ; frayeur momentanée, vite

dépassée dans l'éveil esthétique, instance de représentation soumise à l'imagination créatrice : "Si la raison contrarie la jouissance retarde l'approche de l'aimée, le coeur sera le support qui en conservera l'image, laquelle se déploiera par la pensée, dans le cycle des figures qui changent, et se substituera à la réalité qu'elle représente". C'est l'icône mentale qui s'affirme ici, icône mentale à laquelle s'éveille le coeur en sa capacité de transgresser les limites de l'absence.

Entre la jouissance toute que procure l'union amoureuse et l'accès à la fondation de l'oeil du coeur qui fonde la quête esthétique, se dessine la voie de la souveraineté de l'être. Ayant traversée l'expérience des limites extrêmes, le sujet retourne à la vie avec la distance de l'étranger, de l'exilé, détenant les clés de l'interprétation et de la composition qu'il a eues en un rapt de la lumière divine. Le monde s'ouvre alors tel un livre, pour que l'oeil intérieur s'aiguise dans une entreprise de vision/lecture. La vision du coeur est ce qui permet la découverte de la béance du monde. Voilà ce qu'en dit le manuscrit (F. 136) : "Si tu désires la vision des intimes, regarde l'Ame éternelle et absolue comme tu regardes ta droite ; et regarde l'Intellect que Dieu a créé en premier comme tu regardes ton calame ; et regarde-toi comme tu regardes ta table ou ton papier sur quoi écrit ton calame ; et regarde toute âme céleste ou terrestre comme tu te regardes ; et regarde l'esprit qui t'approche de la question, car c'est selon tel esprit qu'a tracé le Calame divin qui motive ta volonté".

*Le Livre du monde* s'affirme donc comme lecture totale qui est celle des "intimes", de ceux qui sont imprégnés du dépôt céleste, qui ont éprouvé leurs coeurs par l'accueil de l'inscription divine, qui ont connu l'expérience de la vision extrême. Le lieu du coeur ainsi fondé, l'intériorité de l'être s'ouvre aux multiples choses qui peuplent le monde. Des astres aux vents, aux animaux, le texte dérive au gré de l'imagination, dans la glorification de l'amour qui meut les choses, et qui réside, indélébile, dans l'intimité du coeur. Dans cette lecture totale que propose *Phantasia* s'affirme l'activité d'interprétation, interprétation à entendre selon son sens en arabe, *ta'wîl* : "donn[er] aux choses leur sens premier" (p. 200). Là, s'affirme aussi l'antécédent arabe qui est à la source de ce texte. L'utilisation du manuscrit mentionné est à reconnaître aussi dans le rapprochement entre l'activité d'interprétation et le déchiffrement des rêves (p. 200 : "Le monde est un livre, soyez-en le lecteur. Interprétez-le comme on déchiffre les rêves"). Le rêve est le règne de l'imagination libérée des entraves de la matière ; c'est le lieu des images, insaisissables si on ne les ramène pas au refoulé qu'elles déguisent. Le manuscrit dit : "Tu ne connaîtras pas la Table céleste avec les

sens, manifestes ou cachés, mais tu la connaîtras grâce à ce que trouves en elle des images que tu vois pendant ton sommeil, sous les couvertures ; tu les vois en imagination, et par elles tu connais l'imagination ; car le sens de l'imagination est qu'elle porte l'image des choses, et que c'est en elle que les choses s'animent. Alors, élèves-toi jusqu'à la Table céleste, et commences par ce qu'il y a de cela en toi-même, parce que tu possèdes une autre table sur quoi se gravent les vérités totales. Cette table est une âme et s'appelle Coeur". L'interprétation, le *ta'wîl*, se révèle donc comme remontée jusqu'à la scène de la création première. C'est ainsi que se révèle l'écriture de *Phantasia* comme oeuvre de l'imagination créatrice, comme lecture de soi et lecture du monde qui est un rêve (pp. 15, 16, 19).

L'utilisation de l'ancien manuscrit pourrait être à l'origine d'une autre dimension du passage ; c'est l'utilisation de la langue arabe qui manifeste elle aussi l'élan radical que procure l'amour. La présence de l'autre langue dans le texte en français appelle à la mise en oeuvre de l'interprétation. Elle révèle la valeur de trace qui est celle de l'arabe dans l'écriture ; la trace rend compte du voile qui couvre le sens, qui se réserve dans la multiplicité. "A droite, vous signerez le pacte qui vous liera" (p. 201) ; *yamîn*, droite en arabe signifie également sermet, pacte. "Le corbeau [*ghurâb*] est le volatile de l'exil [*ghurba*]. Il dit le retrait, l'écart. Sa couleur noire couvre l'esprit par le voile de la séparation. Dans l'exercice du deuil, il consentirait à rapporter les traces du nom à tout étranger [*gharîb*]. Concentrez-vous sur le rivage occidental [*occident=gharb*]" (p. 203). Et la convocation des grandes amantes arabes semble motivée précisément par la densité sémantique de leur nom : Layla appelle la nuit, Salma la paix et le salut, Ulwa la hauteur et Jamâl la beauté ; et jusqu'aux bijoux qui parent le corps de cette dernière, leurs noms conviennent le sens du mot en arabe (bague se dit *khâtam*, collier et sceau ; collier, *tawq* : ce qui entoure, attache, enchaîne). L'arabe se déploie ainsi en français dans le texte qui installe le mouvement de l'imagination, par traversée de mot derrière lequel se meut le sens en réserve. Il est significatif que l'apport de l'arabe se manifeste particulièrement dans l'expression de l'union d'amour et de l'exil, de la séparation, laquelle motive le désir de parcourir la distance de la glorieuse nostalgie.

C'est l'ordre de l'imagination qui se révèle dans le désordre du monde aboli par effet d'interprétation. Ce livre dans le livre dit ainsi le monde dans l'être : mots se multipliant de manière à imposer l'ordre. Les impératifs que distribuent ce passage ne sont qu'appel à la lecture, à l'analyse interprétative, laquelle se confond avec l'écriture. Nous avons déjà remarqué que c'est Aya qui propose ce *Livre du monde* ; Aya est verset, signe ; elle fut confirmée "en [son] nom" (p. 198), et apprit, au terme de son propre parcours d'exil,

qu'elle était en conformité avec la tradition akbarienne ; en révélant le bréviaire de la prestigieuse tradition, elle installe l'expérience de la *siyâha*, la quête des signes qui se meuvent sur la surface de la terre, de la "vaste terre de Dieu", selon Ibn Arabi : "Elle est subtile, intelligible et non sensible ; si elle se manifeste aux sens, c'est comme la manifestation du Vrai dans les images, et la manifestation des significations dans les choses sensibles<sup>230</sup>".

Telle est la terre de Vérité que révèle la "voix coranique" d'Aya, monde à traverser dans la jubilation que procure l'éveil esthétique. La "voix coranique" souligne la psalmodie du *Livre du monde* par Aya (pp. 199, 204). Et nous sommes appelés à exercer nos propres voix dans la lecture de ce texte ; Meddeb nous en donne les clés ; en précisant la manière avec laquelle Aya psalmodie Le Livre, il appelle à lire à voix haute le texte : voix haute et coranique, celle qui fait se déposer le sens en dedans, qui inscrit dans l'intimité du cœur les vibrations des versets/signes. "Si elle a amplifié certaines lettres, elle aura escamoté d'autres. Dans un mot, elle condensa deux sons en un. Dans un autre, elle permuta les lettres. Elle a tu des rimes sonores et prononcé d'autres muettes. Elle prolongea des finales qu'elle fit mourir en un long silence" (p. 205) ; Meddeb reprend ici les règles établies de la lecture coranique, à appliquer à la lecture de son propre texte. Voilà ce qui confirme l'inscription de *Phantasia* dans le sillage de la révélation islamique, voix mohammadienne et coranique qui élève l'être à la gloire du haut<sup>231</sup>.

Et c'est avec la même "voix coranique" qu'Aya chante le *Lamento d'Ariana*. La même voix conduit dans la traversée esthétique, voix qui habite ceux qui savent, exilés, étrangers, installés dans la grande nostalgie. Les traditions se rencontrent dans la célébration de la nostalgie, nostalgie de l'aimé qui se réserve dans le chant d'amour et de désespoir, dans le désir de mort ; *lasciatemi morire -laissez-moi mourir-*, répète l'Ariana de Monteverdi. C'est, ici, l'ultime transformation d'Aya. Encore une fois, la référence n'apparaît pas extérieure au texte ; elle est convoquée pour servir le mouvement de l'écriture : Ariane pleure Thésée qui la délaisse au retour à sa terre natale ; Aya chante le prochain retour du narrateur à Tunis. C'est la dernière apparition d'Aya dans le roman ; elle retourne dans le lieu céleste de sa nature subtile, comme Ariane épousée par Dionysos. Et le sujet

---

<sup>230</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, III, p. 224. Voir notre deuxième partie, I, D. 4.

<sup>231</sup>. Tout *Phantasia* appelle une "lecture coranique" ; voir p. 16 : "Tu lis à voix haute ou *mezzo voce*. Déclame le livre. Tu te laisseras séduire par le sens qui se distingue de la voix, comme la lumière de l'ombre. [...] Lis ce livre à voix haute. Retrouve sa genèse orale. Scande-le comme tu respires. Réinvente-le dans ton imagination".

souverain poursuit son itinéraire vers la confirmation de l'accomplissement dans la gloire de l'exil.

### C. Le vol :

Commencée par une lecture du premier chapitre, notre voyage dans *Phantasia* se termine par la lecture des dernières pages. Entre les deux chapitres, il y a la différence entre l'indifférenciation et la distanciation, l'écart entre le halètement et la sérénité. Autant le premier chapitre déconcerte la lecture par le magma insaisissable, le flux indéfini qui installe l'entrée en écriture dans le chaos des ordres mêlés, autant le dernier apaise par la clarté paisible et la souveraineté confiante dont il témoigne, par la maîtrise du "je" qu'il manifeste, "je" affranchi des doubles dans l'unicité du pronom. C'est que l'espace entre ces deux limites du roman est constitué de l'itinéraire d'un sujet et d'une écriture, les deux se mouvant vers la saisie de leur souveraineté. C'est cela que nous allons tenter d'éclairer en cette étape finale de notre travail.

Le retour au pays natal s'annonce comme départ de "la résidence de l'exil" (p. 207). Le voyage, en son déroulement, rappelle un autre, celui par quoi débute le deuxième chapitre du roman (p. 30) ; la même tension accompagne lors de la traversée de la mer intermédiaire : "J'aborde les contrées de la fièvre. Je ne m'attends à rien. Je suis dans le néant. Se pourrait-il que ce voyage soit celui du non-retour ?" (p. 208). L'interrogation invite ici à se méfier des affirmations rapides. Ce que nous avons dit "retour" peut s'avérer un "non-retour". Car le sujet est *autre* à son arrivée à la terre natale qu'il arpente "avec la distance et la lucidité de l'étranger". **Le retour du même différent**, que nous avons reconnu comme mouvement principal selon lequel se déploie l'écriture de *Phantasia*, est aussi celui du sujet narrateur. La lumière de son "odyssée" oriente sa perception ; contrairement à Ulysse, rentré diminué et sous un déguisement qui empêcha de le reconnaître, il se présente tel qu'en lui-même et c'est cela précisément qui le rend indifférent à ce qui l'entoure<sup>232</sup>. L'indifférence affirmée semble révéler la véritable nature de ce "retour" : il s'agit, plus que d'un retour au pays, d'un retour à soi, à sa faille essentielle de sujet qui est à l'origine de l'exil, et de l'entrée en écriture.

"Les sentiments se meurent. L'homme change. Ses doubles sont inconstants. [...] Le sentiment de l'étrangeté s'était-il déclaré en moi

---

<sup>232</sup>. La référence à *L'Odyssée*, et le renversement dans la manière du retour entre Ulysse et le narrateur de *Phantasia*, est à lire dans l'indication du "chat" disparu de la mère, qui fait penser au chien du héros grec...

précocement et au sein de mon monde familial, au contact de la peur qui logeait dans mon coeur quand je traversais la ville ? [...] Aurais-je naturellement cheminé vers mon expatriement après que j'eûs à visiter dès l'enfance cette région de l'enfance ?" (pp. 208-209). L'intensité que dénote l'interrogation invite à ne pas prendre "à la lettre" l'affirmation du détachement et de l'indifférence. C'est l'*in-différence* qui se révèle dans ce propos, c'est-à-dire une différence intérieure qui élève le sujet au mobile du départ, de la sortie, de l'exil. L'indifférence est l'expression de la division du sujet, comme lieu où s'origine "l'angoisse de l'enfance" ; la confrontation avec le dehors, à la sortie première de l'espace de la sécurité maternelle, met le sujet en présence de l'étrangeté essentielle. Et l'expatriement -l'exil- est le mouvement vers la saisie de la vérité enfouie de la division, vers la réalisation de la souveraineté de l'être, laquelle passe par la maîtrise des doubles qui habitent, en dedans. L'écriture, ici, est à considérer comme entrée en analyse, quête de vérité qui résout la faille de l'être, qui installe l'interprétation comme activité d'entrée en soi, fouille dans les profondeurs inconnues du sujet, et manifestation de ce qui se réserve dans les plis de l'inconscient. L'écriture, c'est la multiplication des mots, signifiants convoqués pour la résolution de la peur première, essentielle, vers la sortie de la clôture du moi, et la réalisation de l'être dans la maîtrise de sa vérité, de son renouvellement. Voilà le noyau originel où prend sens l'écriture ; "Car il suffit d'une composition minima de la batterie des signifiants pour qu'elle suffise à instituer dans la chaîne signifiante une duplicité qui recouvre la reduplication du sujet, et c'est dans ce redoublement du sujet de la parole que l'inconscient comme tel retrouve à s'articuler<sup>233</sup>". La multiplication des pronoms, le flux fuyant se déployant vers la saisie du langage indéfini qui échappe, l'approche du désastre -lequel est alors à comprendre comme l'épreuve de la confrontation avec l'altérité obscure du moi-, la quête d'Aya... tout cela qui constitue *Phantasia* s'éclaire comme marque d'une expérience d'analyse, entreprise de plongée dans le creux du sujet où résident ses signifiants multiples et changeants pour saisir le signe qui s'y réserve. Sortie de l'enfance et entrée en écriture -interprétation, analyse- coïncident ainsi dans ce "non-retour", ce retour au lieu de l'autre, de l'étrangeté.

Cette vérité, qui s'affirme à la lumière de l'interrogation, dépasse le présent roman de Meddeb ; elle éclaire l'ensemble de son oeuvre, et se révèle être à l'origine de son entrée en écriture : voilà ce qui explique l'auto-citation, la référence au premier roman de l'auteur. Dans *Talismano*, cette même peur qui réside dans l'enfance s'écrit, et dès les premières lignes du "Retour prostitution" : "Je savais simplement qu'il [l'oncle] était présence :

---

<sup>233</sup>. J. Lacan, *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 711.

repère séduisant édulcorant *la planante menace* que représentait la traversée de la ville<sup>234</sup>".

Entre l'aller au lieu de l'exil et ce retour sur le sol natal, se mobilise l'élan vers ce qu'on peut appeler un *devenir étranger*, devenir qui est l'élan vers la "sainteté", là où s'évacue l'angoisse de l'enfance : "La sainteté est un présent rompu de son passé, dessaisi de son futur. Cela vous glorifie d'avoir eu à épuiser la peur" (pp. 53-54). L'écriture de l'ensemble du roman est l'entreprise de libération de l'entrave de la peur, par la mise en perspective de soi dans le mouvement du monde, dans la traversée des siècles, des traditions, des différences, des particularismes, tous abolis dans la réalisation de l'Être, par la conquête du Signe qui installe dans la dignité du haut. Et le dernier chapitre du roman souligne précisément l'accès définitif à la qualité d'étranger, qui procure la distance nécessaire à la préservation de la souveraineté de soi : "Après Kandinsky, après Macke et Klee, je redécouvre en Européen la lumière et les couleurs dans cette halte de mon *tunisreise*" (p. 210). *tunisreise* : ce voyage n'est donc pas un retour ; le sujet emprunte son langage à la langue allemande des prestigieux visiteurs de la Tunisie ; il emprunte aussi leurs couleurs dans son dire de l'éblouissement.

Ce sont les lieux qui contentent la soif esthétique qui s'honorent de la visite du sujet, lieux de son enfance qui se renouvellent dans son regard rénové, dans son regard d'artiste étranger, regard d'esthète qui a placé son exigence dans le culte du beau. La Zitouna est moins le haut lieu islamique de Tunis qu'un espace artistique, architectural, espace *intérieur* constitutif de "ma mythologie", "dont les formes travaillent dans mon imaginaire" ; telle est "la séparation esthétique" (p. 210) qui dévoile le retour autre, qui préserve l'éveil intime, qui rend aussi apte à recevoir la confirmation de la vérité de l'exil, laquelle se réalise, dans la prestigieuse mosquée, dans l'aveu dernier de la voix : "Comme tu es partout étranger, tu seras chez toi où que tu ailles, car l'individu est la possession de la personne". C'est l'affranchissement du regard de l'entrave de l'appartenance, la libération de l'imagination du conditionnement identitaire, qui accorde l'éveil à la beauté du monument, en même temps que celle de la condition essentielle de l'être : l'exil. C'est l'advenue de l'être esthétique qui conduit à l'accomplissement de la souveraineté de soi. Voilà ce qui motive la mention des peintres qui ont mis en perspective l'expérience de l'étrangeté dans la fondation de leur oeuvre<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup>. *Talismano*, 2e éd., Sindbad, p. 15 (c'est nous qui soulignons). Voir plus haut, cette même partie, II, B. 2.

<sup>235</sup>. Voir, par exemple, le voyage de Paul Klee en Tunisie, en 1914, en compagnie de A. Macke, voyage qui le révéla comme peintre. "La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me

Etranger d'un autre espace, le narrateur se dit aussi "étranger venu d'un autre temps", lors de la poursuite de sa redécouverte de son pays natal. Les yeux emplis des couleurs naturelles de l'espace de l'enfance, glorifiées par les peintres européens, il erre solitaire à la suite des glorieuses traces. Et c'est Ibn Arabi qui réapparaît, lui qui a porté à la postérité le souvenir du saint tunisois, Abd el-Azîz al-Mahdawî. Par réminiscence, Meddeb perpétue les vers akbarien qui guident ses pas dans sa libre déambulation au cimetière de La Marsa, dans la banlieue tunisoise : "C'est en étranger venu d'un autre temps que je lève à chaque pas une traînée de poussière dans un des cimetières perchés qui regardent vers la mer, cherchant la tombe du saint dont les maximes réveillaient le Phénix et de qui Ibn Arabi devint le familier sur la colline verte de la ville fleurie, avant qu'il en fit le panégyrique spirituel, inséré dans l'ouverture de son grand oeuvre" (p. 211). L'écriture reprend ici deux vers du long poème de dédicace qui ouvre le *Livre des Conquêtes mecquoises* d'Ibn Arabi :

*"Celui que je ne cesse pas de chercher  
Je l'ai rencontré sur la colline verte  
De la ville fleurie, Tunis  
La cité décorée, resplendissante<sup>236</sup>".*

C'est la quête de la "prestigieuse trace" qui s'affirme ici à l'origine de l'errance des pas et de l'esprit. La pratique du personnage éclaire alors un autre sens de l'exil, l'exil comme voyage, comme *siyâha* au sens où l'a définie le plus grand maître : activité des saints, de ceux qui savent, qui consiste à "marcher sur terre afin de considérer le spectacle des traces passées et des peuples anciens<sup>237</sup>". L'écriture installe la souveraineté de son mouvement par la condensation à partir de la référence au soufi andalou ; dans la dernière citation mentionnée de *Phantasia*, "les maximes qui réveillaient le phénix" inscrivent par réminiscence un autre vers du même poème qui ouvre les *Futûhât* akbariennes :

*"Et s'il t'apporte une haute parole  
C'est comme s'il t'annonçait le Phénix<sup>238</sup>".*

Tout en guidant les pas du promeneur dans le cimetière, Ibn Arabi guide l'écriture dans son expression de l'affranchissement du sujet. Le "réveil du Phénix" se réalise effectivement dans l'expérience ultime que rapporte le

---

possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre" (P. Klee, *Journal*, trad. par P. Klossowski, Grasset, 1982).

<sup>236</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p. 7, vers 38-39.

<sup>237</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, II, p. 33. Voir notre deuxième partie, I, D. 4.

<sup>238</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p. 7, ver 48.

texte : "Je fixe le soleil. Mon regard traverse un feu total. Mes yeux embués brûlent et s'éparpillent dans le spectre qui scinde les atomes. Ma vue se décompose. [...] Après ce bain de flammes, mes yeux entrent dans la cécité avant de retrouver une saisie améliorée. Je suis consumé par le pouvoir du soleil, et de mes cendres, je renais" (pp. 211-212). Qu'est-ce que le Phénix sinon la forme sans forme, en incessantes vie et mort conjointes dans l'union avec la lumière toute, soleil d'Orient ? Dans son *Livre de l'Arbre et des Quatre Oiseaux*, Ibn Arabi donne la parole au Phénix qui dit : "Je suis le Phénix occidental ; ma demeure a toujours été à l'occident, dans la station médiane, sur le rivage de l'océan. Des deux côtés, la gloire m'enveloppe sans que jamais mon être se manifeste sous une forme déterminée<sup>239</sup>". Ainsi se manifeste la gloire finale du personnage, installant sa souveraineté dans la conjonction de la vie et de la mort, dans le dépassement radical que lui procure son éveil à l'imagination créatrice. C'est le *comme si* qui se déploie alors dans les ultimes pages du livre, *comme si* qui installe la traversée aérienne, légèreté d'oiseau qui affranchit le corps de l'entrave de la pesanteur.

Et *Phantasia* s'accomplit dans le vol imaginaire, glorieux vol qui abolit la distance et élève entre ciel et terre, dans la communion avec la nature, "elle qui souffre de la désertion des dieux" (p. 212). Le narrateur "surplombe le paysage comme un aigle" (p. 211) ; il traverse le golfe de Tunis, jusqu'à "la source chaude" de Korbous, en un "rêve d'oiseau" (p. 212); concilié avec l'époque, il bénit "la mécanique qui permet à l'homme de parcourir l'espace comme s'il volait" (p. 213). Dans la sérénité du crépuscule, il accompagne la montée de la lune, "vers l'orient", dans la paisible succession du jour et de la nuit. "Et demain, épanoui par l'immersion cosmique, dont le manque me diminue dans la mégapole du nord, je dirai, à l'évocation de l'entrée au pays par la porte païenne, comme pour rallier les dieux : *e già iernotte fu la luna tonda.*"

Le recours à la citation aura été soutenu jusqu'au bout. Le roman s'achève par la parole de Dante : "et déjà la nuit dernière fut la pleine lune<sup>240</sup>". L'écriture se clot dans un renvoi à un futur éternel, veillé par l'inscription ancienne, par l'expérience de celui qui a glorifié l'*alta fantasia*, et qui l'a établie comme moteur de son élan vers l'ultime vision paradisiaque. Cependant, c'est le dernier verbe de Meddeb qui retient ici notre attention ; verbe "dire" à lire comme maîtrise de cette immobilité inaugurale du corps, saisi dans l'étrangeté du langage qui le possède ("Quand le corps est immobilisé dans la lave qui en lui bouillonne"). Le mouvement de l'écriture

<sup>239</sup>. Ibn Arabi, *Le Livre de l'Arbre et des Quatre Oiseaux*, trad. D. Gril, Les Deux Océans, 1984, p. 66.

<sup>240</sup>. Dante, *La Divine comédie*, "L'enfer", chant XX.

qui sépare la première de la dernière phrase du roman réalise, ainsi, l'itinéraire du sujet entre l'entrave de l'étrangeté et sa mise en perspective dans la maîtrise de l'écriture. De l'intériorité du corps saisie dans le flux de langage qui la morcèle, à l'épanouissement dans l'ouverture à la béance du monde, se réalise le sujet dans l'affirmation de la première personne. Et dans la distance qui sépare l'être du dire, de son dire propre, résident la traversée du désastre, l'éveil aux traces, la convocation d'inscriptions anciennes... C'est par la conscience de l'exil, de l'exil comme expérience ontologique, que le sujet accède à la souveraineté dans le dire, dans le déploiement de l'imagination créatrice, fondation de soi parmi les multiples signifiants qui se meuvent sur la surface du monde.

## *CONCLUSION*

*"O poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses- homme assailli du dieu ! homme parlant dans l'équivoque"*

Saint John Perse, *Vents*, I, 6.

Que dire au bout de la traversée multiple ? Que retenir au terme de ce travail sur *Phantasia* ? Sommes-nous parvenus à rendre compte de la richesse particulière d'un texte en rupture avec les habitudes enracinées de l'écriture et de la lecture ? Notre entreprise s'est appliquée à manifester l'itinéraire du sujet se mouvant entre la contraction et l'épanouissement, rapporté par une écriture plurielle ouverte sur d'autres expériences tout en fondant et poursuivant son propre mouvement irréductible. Le sujet passe, d'abord, par l'expérience de l'épreuve dans laquelle le place sa participation à l'espace réel de la modernité en crise ; modernité en crise minée par un magma de discours de la clôture, du refus de l'autre, de la logique de la confrontation. C'est à contre-courant que l'écriture affirme installer sa spécificité, convoquant les discours qui imposent la clôture pour, précisément, les déstabiliser.

La mobilité de l'écriture est tendue vers l'ébranlement de cette conscience de l'acquis définitif qui fige les hommes dans une immobilité inquiétante. L'avancée dans le chemin des ténèbres est préméditée en sa précipitation de la folie qui menace la foule moderne. L'apocalypse se présente comme révélation ; son installation dans l'épaisseur du texte manifeste la maîtrise du désastre, lequel se révèle être la marque de la confrontation avec soi, de l'analyse qui permet la saisie de ce qui, étranger, habite le sujet. Ainsi, par le déplacement de la question de la folie, par la mobilité que procure le travail sur soi, se réalise la sortie de la clôture de la modernité et l'élan vers la poursuite de son itinéraire propre, lequel mène à la réactualisation de l'ancien, dirigée vers le futur : *L'Apocalypse* de Jean, l'épreuve du "grand désastre" telle que l'a pensée Sohrawardi, la psychanalyse freudienne et lacanienne participent à la même écriture de l'itinéraire du sujet unique. C'est par la mise en perspective des références multiples que se réalise l'élan vers un futur glorieux, un futur inscrit déjà dans l'étymologie de l'"apocalypse".

Par la multiplication des références, l'écriture arrive à saper les fixités, à secouer les certitudes et à ébranler les clôtures. Du même coup, se trouve abolie la séparation de l'ancien et du moderne ; l'ancien n'est que le refoulé, trace à exhumer dans l'effervescence de la modernité. La sortie de la crise actuelle est dans la réhabilitation de l'ancien, de l'archaïque ; Meddeb n'a pas manqué, à plusieurs reprises, de souligner la nécessité du retour de l'ancien pour l'accès actif à la modernité ; c'est l'urgence de la modernité qui motive ce projet : "La modernité, c'est la réactualisation de la tradition dans un

cadre neuf qui déclare la fin des traditions. Pour ma part, je considère que l'expérience littéraire s'engage dans la trajectoire de l'aventure formelle selon une liberté tempérée par la vigilance que procure la fréquentation du corpus ancien, des textes qui ont traversé des siècles, qui ont vaincu le temps et qui sont parés d'une dignité classique. Il se trouve que le corpus arabe contient nombre de livres qui répondent à cette exigence. Alors pourquoi ne pas puiser en eux quand on se met dans la quête de la forme neuve ?<sup>1</sup>"

Dans *Phantasia*, ce retour de l'ancien acquiert une double fonction : il sert le projet proposé de "rendre l'islam intérieur à l'Europe" et de conduire les arabes à participer à la modernité là où elle se décide sans pour autant se renier ; il fonde aussi l'ambivalence de l'écriture, son renouvellement veillé par un enracinement dans un corpus glorieux qui fait, cependant, son originalité et lui procure sa forme en expansion. C'est là que se révèle l'**in-défini** du texte, et que réside son irréductibilité : par la multiplication des références, par l'ouverture au corpus ancien, se réalise la libération de l'imagination nécessaire à l'accomplissement de l'oeuvre. Est-il nécessaire de rappeler que *phantasia* dit l'imagination, la représentation, le dépassement des frontières de la présence et de l'absence ?

L'affranchissement de l'imagination s'affirme comme instance de survie dans une modernité en rupture. Il permet la réalisation esthétique de l'oeuvre et de soi, et fonde leur vérité qui est dans la traversée, dans le mouvement continu et renouvelé. L'imagination est ce lieu dans l'homme où reste possible son accomplissement ; elle est la force intérieure qui réside dans tout sujet à la fois comme vérité et comme illusion : *wahm*. *Wahm* : tel est le mot qu'emploie Freud lorsqu'il avance son hypothèse sur la naissance de l'idée du dieu unique : "Une telle idée a un caractère compulsif, elle doit être crue. Dans la mesure où elle est déformée on est en droit de la qualifier d'*illusion* ; dans la mesure où elle amène le retour de ce qui est passé on doit l'appeler *vérité*. Le délire au sens psychiatrique contient aussi une parcelle de vérité, et la conviction du malade part de cette vérité pour passer à son enveloppe du délire<sup>2</sup>". *Wahm* est aussi le mot d'Ibn Arabi, parlant de la connaissance de dieu : "[...] Les imaginations [*awhâm*, pluriel de *wahm*] sont plus puissantes dans cette constitution que les raisons ; car celui qui suit sa raison, quel que soit son degré, ne peut abandonner le pouvoir qu'exerce sur lui l'imagination [*wahm*] et la représentation de ce qu'il

---

<sup>1</sup>. A. Meddeb, "Le corpus arabe ancien et la modernité", entretien avec A. N. Refaif, *Al-maghrib*, Rabat, 18 et 19 janvier 1987.

<sup>2</sup>. Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. par Cornélius Heim, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1986, pp. 234-235 ; le traducteur précise que "délire et "illusion" traduisent le même terme -*wahm*- de Freud.

conçoit par la raison. L'imagination est la plus puissante dans cette image totale et humaine ; et c'est d'elle que dérivent les lois descendues<sup>3</sup> ".

Ainsi, en tant que force intérieure, la mise en perspective de l'imagination permet-elle de révéler la vérité du sujet, sa division essentielle. C'est de cela que témoigne le statut vacillant des pronoms dans *Phantasia* : *je, tu, il...* désignent ensemble le même personnage, sujet mouvant, changeant selon la progression de son itinéraire ; il se multiplie en sa qualité de signifiant capable d'entrer en relation avec la pluralité des signifiants en présence le long de sa voie. La conscience de sa division est ce qui approche de la folie, laquelle se résout par le passage à d'autres folies, celle qu'installe le "noeud coriace" du père, celles aussi de Van Gogh et de Nietzsche.

Cependant, *tu* et *vous*, qui participent à la désignation du personnage, désignent aussi le lecteur qui se trouve, ainsi, inscrit dans l'épaisseur du texte. Il s'agit là de la conjonction de l'écriture et de la lecture, activités habituellement distinctes qui relèvent, pour Meddeb, du même travail de la littérature : toute écriture et toute lecture sont réécriture, prise de parole dans une reprise d'un déjà-là qui est lot commun. Aussi, faut-il se méfier des analyses qui distinguent un "métalange" dans *Phantasia* : il n'y a que langage, multiple en sa fondation de l'ambivalence de l'écriture ; de même pour la question de "l'intertextualité", qu'il convient de considérer selon sa mise en perspective particulière : elle est fondatrice de la spécificité du texte meddebien ; une écriture hétérogène se mouvant dans la quête d'un déjà-dit, en sa convocation d'autres expériences réactualisées en vue du renouvellement de l'oeuvre, de l'oeuvre comme création perpétuelle. C'est cette notion de création perpétuelle, éclairée par l'expérience akbarienne, qui fait l'originalité du texte ; elle fonde sa valeur esthétique qui réunit dans le flux unique la pluralité des expériences artistiques.

L'écriture de *Phantasia*, non seulement constitue une réserve rare de connaissances, mais aussi sert admirablement la littérature. Elle présente une interrogation essentielle sur l'entreprise scripturale par laquelle se réalise la saisie de soi et du monde. Elle propose ainsi aux études sur la (les) littéraute(s) maghrébine(s) l'occasion d'une réflexion sur leurs limites : ces études, le plus souvent et tout en affirmant leur refus des catégorisations extérieures, s'appliquent à rendre compte de la "maghrébinité" des textes au lieu de travailler, d'abord, sur leur *littérarité*. Et l'on est en droit de s'étonner à lecture de certains propos comme celui-ci, de Beïda Chikhi : "On peut affirmer que c'est par la traduction dans les langues dites nationales du

---

<sup>3</sup> . Ibn Arabi, *Fusûs*, I, p. 181 ; c'est nous qui traduisons.

Maghreb que la littérature maghrébine de langue française s'imposera en tant que telle<sup>4</sup>". La littérature maghrébine est d'abord appelée à s'imposer comme *littérature*. Quant à la traduction, elle est souhaitée en tous sens afin de permettre la circulation des dits ; elle est déjà à l'oeuvre dans bon nombre de textes, maghrébins et autres, qui y puisent leur souffle et leur mouvement traversant les langues et les cultures, fondant leur exigence dans la préservation d'un isthme de liberté.

---

<sup>4</sup> . B. Chikhi, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française*, thèse d'Etat, Paris VIII, 1991, p. 432.

## BIBLIOGRAPHIE

### \* Publications d'Abdelwahab Meddeb :

- . *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987 (1<sup>re</sup> éd. Christian Bourgois, 1979).
- . *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986. *Fantasia*, traduction en italien par Fabio Gambaro, suivi de "Colloquio con l'autore in guisa di supplemento per illuminare l'attraversamento delle lingue", Rome, Ed. Lavoro, coll. "Il lato dell'ombra", 1992.
- . *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Sillages, Noël Blandin éd., 1987.
- . *Les Dits de Bistâmî (Shatahât)*, trad. de l'arabe, Paris, Fayard, coll. L'espace intérieur, 1989.
- . *La Gazelle et l'enfant*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992.
- . *Récit de l'exil occidental par Sohrawardi*, traduction suivie de "l'autre exil occidental", Montpellier, Fata Morgana, Les immémoriaux, 1993.
- . "L'oeil féminin de la ville (*Chergui*)", *Cahiers du Cinéma*, n° 262, janvier 1976.
- . "La leçon sauvage (*Kafr Kassem*)", *Cahiers du Cinéma*, n° 256, fév.-mars, 1976.

- . "L'icône et la lettre", *Cahiers du Cinéma*, n<sup>os</sup> 278 et 279-280, juillet, août et sept. 1977.
- . "Lieux/Dits", *Les Temps modernes*, spécial "Du Maghreb", n<sup>o</sup> 375 bis, Paris, octobre 1977.
- . "Le procès de la violence", *Les Temps modernes*, n<sup>o</sup> 381, avril 1978.
- . "L'irrévocable insatisfaction", entretien avec J. Kesraoui, *Le Maghreb*, Tunis, 06/06/1981.
- . "Aya", *Dérives*, "Voix maghrébines", n<sup>o</sup> 31-32, Montréal, 1982.
- . "Portraits de femmes", *Cahiers du Cinéma*, n<sup>o</sup>339, sept. 1982.
- . "La formation de Châbbî", *Algérie actualité*, Alger, 23-29 juin 1983.
- . "L'esprit et la lettre", scénario d'un documentaire sur *La Calligraphie arabe*, Paris, Alif Productions, 1983.
- . "Du roman au scénario : *La Mort à Venise*", Lamalif, n<sup>o</sup> 144, Casablanca, mars-avril 1983.
- . "Mousse/fragment", *Fleuve*, 2, Rouen, 1983.
- . "Stations de Niffari", *Patio*, n<sup>o</sup> 1, Paris, 1983.
- . "Hallâj revisité", *Actes du congrès mondial des littératures de langue française*, Université de Padoue, 1984.
- . Entretien avec J. Arnaud, *Fransösiç heute*, n<sup>o</sup> 2, "Langue française et pluralité au Maghreb", Francfort, juin 1984.
- . "Phantasia", *Peuples méditerranéens. Itinéraires d'écriture*, n<sup>o</sup> 30, Paris, janvier-mars 1985.
- . "Main coupée", *Pourquoi écrivez-vous ?*, *Libération*, n<sup>o</sup> hors série, Paris, mars 1985.
- . "Le palimpseste du bilingue : Ibn Arabi et Dante", *Du Bilinguisme*, Denoël, Paris, 1985.
- . "La clôture de l'intraduisible. Jâhiz/Aristote/Averroès", *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes-Sud, 1986.
- . "A genou, je jette les mots", *Poésie du monde francophone*, Paris, Le Castor astral / Le Monde, 1986.
- . "La religion de l'autre. Ibn Arabi/Ramon Lull", *Communications*, n<sup>o</sup> 43, "Le croisement des cultures", Paris, mars 1986.
- . "Situations de l'islam dans Don Quichotte", *Patio*, n<sup>o</sup> 6, Paris, Les éditions de l'éclat, août 1986,
- . "L'image et l'invisible : Ibn Arabi et Jean de la Croix", *Pleine marge*, n<sup>o</sup> 4, Paris, décembre 1986.

- . "La quête de la modernité", entretien avec J. Hafsia, *La Presse*, Tunis, 20/11/1986.
- . "Surprise de l'hybridation", entretien avec T. Djaout, *Parcours maghrébins*, n° 3, Alger, déc. 1986.
- . Entretien avec L. Barbulesco et Ph. Gardenal, *L'Islam en questions*, Paris, Grasset, 1986. Trad. arabe par Ibn Mansour Al-Abdallah, *Ra'yuhum fil-islâm*, Londres, Dar Al Saqi, 2e édition, 1990.
- . "Je suis en retrait tout court", entretien avec A. N. Refaïf, *Al maghrib*, Rabat, 18 et 19/01/1987.
- . "Paris n'est pas la France", entretien avec K. Raïs, *L'Opinion*, Rabat, 30/01/1987.
- . "Le véritable exil est toujours intérieur", entretien avec H. Bakrim, *Le Matin du Sahara Magazine*, Casablanca, 1-8/02/1987.
- . ""Je est un autre"", entretien avec P. Gardéna, *Arabies*, n° 7-8, Paris, juillet-août 1987.
- . "Hammam fassi", *Europe*, n° 702, "Littérature de Tunisie", Paris, octobre 1987.
- . "La réserve plastique", *Art contemporain arabe*, Paris, I.M.A., 1987.
- . "Anabase dans l'autre langue", *Détours d'écriture*, spécial Saint-John Perse, Paris, 1987.
- . "La poétique d'un tombeau", *Magazine littéraire*, spécial "Ecrivains arabes d'aujourd'hui", n° 251, Paris, mars 1988.
- . "L'excès et le don", *Regards sur la culture marocaine*, Casablanca, Librement/Kalima éd., 1988.
- . "Célébration d'un peintre (Sahli)", *Catalogue I.M.A.*, Paris, 1988.
- . "L'imagination créatrice", *Lettre internationale*, Paris, n° 19, hiver 1988-1989.
- . "L'écrivain, paria ou notable ?", entretien avec M. Ghachem, *Le Temps*, Tunis, 01/02/ 1989.
- . "Dans le parcours solaire", entretien avec S. El Goulli, *Le Temps*, Tunis, 02/02/ 1989.
- . "L'écriture est une instance de survie", entretien avec E. Bel Haj Yahia, *Le Maghreb*, Tunis, 10/02/1989.
- . "A. Meddeb par lui-même", *Maghreb et modernité. Cahier d'études maghrébines*, n° 1, Cologne, 1989.
- . "Ecrire entre les langues", *Revue d'Etudes palestiniennes*, n° 35, Paris, printemps 1990.
- . "La trace, le signe", *Intersignes*, n° 1, Paris, printemps 1990.
- . "Sonnet pour abdelkebir", *Hommage à Khatibi*, Rabat, El-Assas éd., 1990.

- . "Malte-Tunis", *Lettre internationale*, n° 26, Paris, automne 1990.
- . "La Caaba comme représentation", scénario d'un documentaire sur *Le Pèlerinage à la Mecque*, Alinéa Productions, 1990.
- . "Voiles", *Intersignes*, n° 2, Paris, printemps 1991.
- . "Entre l'un et l'autre", *Esprit / Les Cahiers de l'Orient*, n° commun : . "Paysages après la bataille. Contre la guerre des cultures", Paris, juin 1991.
- . *Écriture et double généalogie*, thèse sur travaux réunissant les articles et entretiens publiés, Aix-Marseille 1, 1991.
- . "L'autre exil occidental", précédé de la traduction du "récit de l'exil occidental" de Sohrawardi, *Intersignes*, n° 3, automne 1991.
- . "Le nom du poète", *Détours d'écriture*, n° 16, spécial Adonis, Paris, 1991.
- . "Visions de Marseille", *Lettre internationale*, Paris, n° 30, automne 1991 ; texte repris dans *Le Livre des questions*, collectif, conçu par K. Najjar, Tunis, Livre 1<sup>er</sup>, été-automne 1991.
- . "Une double dérive", entretien avec Z. Daoud, *Panoramiques*, n° 3 : . "Les malaises franco-arabes, de A jusqu'à Z", Paris, 1<sup>er</sup> trimestre 1992.
- . "Loin du poison de l'identité !" (traduit en arabe par I. Makhoulouf), *Mawakif*, n° 67, Londres, printemps 1992.
- . "L'islam interne à l'occident", entretien avec G. Scarpetta, *La Règle du jeu*, n° 7, Paris, mai 1992.
- . "L'image et l'invisible (Ibn Arabi : Esthétiques)", *Los dos horizontes (Textos sobre Ibn Al'arabi)*, Actes du premier colloque international sur Ibn Arabi, Murcie, Editora regional de Murcia, coll. Ibn Al'Arabi, 1992.
- . "La destruction", *Intersignes*, n° 4-5, Paris, automne 1992.
- . "Épiphanie et jouissance", *Intersignes*, n° 6-7, Paris, printemps 1993.
- . "Entretien" avec J. Yassin Husin et X. Person, *Abdelwahab Meddeb*, Office du Livre en Poitou-Charentes/Ville de Poitiers, Poitiers, 1993.

**\* Recherches sur Meddeb :**

- . A. Roche, "Wanderer-Phantasie", *Recherches et travaux. Littératures maghrébines de langue française*, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, bulletin n° 31, 1986.
- . A. Roche, "Espace imaginaire et utopie", *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*, publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines I, Casablanca, 1983.

- . Ridha Kéfi, "Le roman de l'exil", *Le temps*, Tunis, 02/09/1986.
- . R. Kéfi, ""Sois exilé parmi les exilés"", *Le Temps*, Tunis, 09/09/1986.
- . Tahar Ben Jelloun, "Entre l'Islam et l'Occident", *Le Monde*, Paris, 12 sept. 1986.
- . Leïla Sebbar, "L'exil des lettres", *Magazine littéraire*, n° 234, Paris, octobre 1986.
- . Salah Guemriche, "Partout étranger, partout chez soi", *Jeune Afrique*, n° 1357, Paris, 07/01/1987.
- . Philippe Gardenal, "La prose du Transméditerranéen", *Libération*, Paris, 12 janv. 1987.
- . T. Ben Jelloun, "Ibn Arabi le mystique", *Le Monde*, Paris, 22 janv. 1988.
- . Abdellatif El-Alami, *Ecriture d'un espace et espace d'une écriture à travers Harrouda de T. Ben Jelloun et Talismano d'A. Meddeb*, thèse de 3ème cycle, Université de Provence, 1982.
- . Bernard Nardini, *Le Texte et sa mémoire. Essai de lecture de Phantasia d'A. Meddeb*, mémoire de D.E.A., Université de Provence, 1987.
- . Abdallah Memmes, *Signifiante et interculturelité dans les textes de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun*, thèse d'Etat, Université Mohamed V, Rabat, Maroc, 1989.
- . Aïcha Beïda Chikhi, *Conflits des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, thèse d'Etat, Paris VIII, 1991.
- . Beïda Chikhi, "La psychopathologie et ses fictions. Discours théoriques et mise en oeuvre littéraire", *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, coll. Etudes littéraires maghrébines, 1991.
- . Najeh Jegham, "Voix du dire/Voies du lire", *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, Université d'Alger - Université Paris-Nord, Paris, L'Harmattan, 2e semestre 1991.
- . Abdellatif El Alami, "Phantasia d'A. Meddeb : glose et montage textuel", *Ecritures maghrébines. Lectures croisées*, collectif, Casablanca, Afrique-Orient, 1991.
- . Néjib Ouerhani, *Espaces et exils dans la littérature maghrébine de langue française*, thèse N. R., Université Stendhal, Grenoble, 1991.
- . Claude Ollier, "Le don du lien", *Abdelwahab Meddeb*, Poitiers, 1993.
- . Anne Roche, "La main coupée", *A. Meddeb*, Poitiers, 1993.

\* **Oeuvres d'Ibn Arabi :**

- . *Futûhât*, (*Les Conquêtes mecquoises*), 4 vols., Beyrouth, éd. Dar Sader, s. d.
- . *Fuṣūḥ al-hikam*, commenté par Abul-Alâ Afîfî, Beyrouth, éd. Dar al-Kitâb al-arabî, 2ème éd. 1980 (en arabe) ; trad. partielle en français par Titus Burckhardt, *La Sagesse des prophètes*, Paris, Albin Michel, coll. "Spiritualités vivantes", 1989.
- . *Tarjumân al-achwâq*, Beyrouth, éd. Dar Sader, 1966 (en arabe) ; trad. partielle en français par Sami-Ali, *Le Chant de l'ardent désir*, Sindbad, Paris, 1989.
- . *Traité de l'amour* (extrait des *Futûhât*), trad. de l'arabe par Maurice Gloton, Paris, Albin Michel, coll. "Spiritualités vivantes", 1986.
- . *L'Alchimie du bonheur* (extrait des *Futûhât*), trad. de l'arabe par Stéphane Ruspoli, Paris, L'Ile verte, Berg International, 1981).
- . *Le Livre de l'arbre et des Quatre Oiseaux*, trad. de *Risâlat al-ittihâd al-Kawnî* par Denis Gril, Paris, Les Deux Océans, 1984.
- . *La Profession de foi* (extrait de *Tathkirat al-Khawâḥiḥ*), trad. française par Roger Deladrière, Paris, Sindbad, 1978.
- . *Shajarat ul-kawn*, Le Caire, Librairie 'Alam ul-fikr, 1987 (en arabe). Trad. française par M. Gloton, *L'Arbre du Monde*, Paris, Les Deux Océans, 1990.
- . *Mawâqî' un-nujûm*, Le Caire, éd. Mohammad Ali Soubih et fils, 1965 (en arabe).
- . *Majmû' ur-rasâ'il il-ilâhiya*, Beyrouth, éd. al-mawârid uth-thaqâfiya, 1991 (en arabe).
- . *Le Livre de l'extinction dans la contemplation*, trad. française par M. Valsan, Paris, Les éditions de l'Oeuvre, 1984.

**\* Religion, soufisme, philosophie :**

- . *La Bible*, trad. sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, Les Editions du Cerf, 1953.
- . *Le Coran*, trad. par Denise Masson, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986.
- . Henri Meschonnic, *Les Cinq rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970.
- . Ms. 1335 (textes d'Ibn arabi, de A. Kîlânî et textes akbariens anonymes), Paris, Bibliothèque Nationale, département des manuscrits orientaux (en arabe).
- . Toshihiko Izutsu, *Unicité de l'existence et création perpétuelle en mystique islamique*, trad. de l'anglais par M.-C. Grandry, Paris, Les Deux Océans, 1980.

- . Michel Chodkiewicz, *Le Sceau des saints : prophétie et sainteté dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1986.
- . M. Chodkiewicz, *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le livre et la loi*, Paris, Seuil, Coll. La Librairie du XXe siècle, 1992.
- . Claude Addas, *Ibn 'Arabî ou la quête du Soufre Rouge*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1989.
- . Souad Al Hakim, *Ibn Arabi et la naissance d'une nouvelle langue*, Beyrouth, établissement universitaire d'études, d'édition et de diffusion, 1990 (en arabe).
- . *Los dos horizontes (Textos sobre Ibn Al'Arabi)*, Actes du premier congrès international sur Ibn Arabi, Murcie, Editora regional de Murcia, coll. Ibn Al 'Arabî, 1991.
- . Hallâj, *Kitâb at-tawâsîn*, Paris, Librairie Avicenne, 1988 (en arabe).
- . Hallaj, *Diwân*, trad. Par L. Massignon, Seuil, Coll. Points Sagesses, 1992.
- . Louis Massignon, *Akhbâr al-Hallâj (recueil d'oraisons et d'exhortations du martyr mystique de l'islam)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. Etudes musulmanes IV, 1975.
- . Rabi'a, *Chants de la recluse*, texte arabe et traduction française par M. Oudaimah et G. Pfister, Strasbourg, Arfuyen, 1988.
- . Widâd As-sakâkînî, *Al-'âchiqa al-mutasawwifa : Rabi'a Al-'Adawiyya, (L'Amoureuse soufie)*, Damas, Dar Tlas, 1989 (en arabe).
- . Sohrawardi, *L'Archange empourpré*, trad. par H. Corbin, Paris, Fayard, 1976.
- . Sohrawardi, *Kitâb ul-lamahât*, présenté par Emile Maalouf, Beyrouth, Dar an-nahâr, 1991(en arabe).
- . Farîd ud-Dîn Attar, *Le Langage des oiseaux*, trad. du persan par M. Garcin de Tassy, Paris, éd. d'Aujourd'hui, coll. Les introuvables, 1975.
- . F. Attar, *Le Mémorial des saints*, trad. d'après le ouïgour par A. Pavet de Courteille, Paris, Seuil, coll. Points, 1976.
- . Niffarî, *Kitâb al-mawâqif*, dans *Trois oeuvres inédites de Mystiques musulmans (Shaqîq al-Balkhi, Ibn 'Atâ, Niffarî*, par Paul Nwyia, Beyrouth, Dar al-machreq, 2e édition, 1982 (en arabe) ; trad. en français par Maati Kâbbal, *Le Livre des Stations*, Paris, éd. de l'éclat, 1989.
- . Abdel-Karîm Al Jîlî, *Al-Insân al-kâmil, (L'Homme total)*, Le Caire, Dar al-fikr, 1963 (en arabe).
- . Paul Werrie, *Thérèse d'Avila*, Paris, Mercure de France, 1971.
- . Emmanuel Renault, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Seuil, coll. Maîtres spirituels, 1970.

- . Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme ?*, trad. de l'anglais par R. Du Pasquier, Paris, Seuil, coll. Points sagesse, 1977.
- . Abderrahman Badawî, *Shatahât us-ssûfiya* (I. Abû Yazîd Al Bistâmî), Koweït, wikâlat al-matbû'ât, 3e édition, 1978 (en arabe).
- . A. Badawî, *Al-insân ul-kâmil fil-islâm (L'Homme total en islam)*, Koweït, Wikâlat al-matbû'ât, 2e édition, 1976 (en arabe).
- . A. Badawî, *Aflûtîn 'inda-l-'arab (Plotin chez les arabes)*, Koweït, wikâlat al-matbû'ât, 3e édition, 1977 (en arabe).
- . A. Badawî, *Dawr ul-arab fî takwîn il-fikr il-ûrûbî (Le Rôle des arabes dans la formation de l'esprit européen)*, Koweït, wikâlat al-matbû'ât, Beyrouth, Dar al-qalam, 3e édition, 1979 (en arabe).
- . Mohammad abderrahman Marhaba, *Al Kindî (sa philosophie - extraits)*, Beyrouth-Paris, 2e édition, Oueïdat, 1985 (en arabe).
- . Ibn Rushd (Averroès), *L'Accord de la religion et de la philosophie*, trad. de l'arabe par L. Gauthier, Paris, Sindbad, 1988.
- . Ibn Sina (Avicenne), *Kitâb al-hudûd, (Le Livre des définitions)*, texte persan et traduction arabe par Amalia Maria Jouachoun, Téhéran, Sorouch Press, 1987.
- . Henry Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, Paris, L'Ile verte, Berg International, 1979.
- . H. Corbin, *En islam iranien* (III : "Les Fidèles d'Amour" ; "Shî'isme et soufisme"), Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1972.
- . H. Corbin, *Corps spirituel et terre céleste*, Paris, 2e éd., Buchet / Chastel, 1979.
- . *Le Livre de l'échelle de Mahomet*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- . *Le Voyage nocturne de Mahomet*, trad. et présenté par J. E. Bencheikh, suivi de "L'aventure de la parole", Imprimerie nationale, 1988.
- . Al Farâbî, *Al-madînat ul-fâdhila (La Cité idéale)*, Alger, Al-anîs, 1990 (en arabe).
- . Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, *D'Arabie et d'islam*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- . Lao Tseu, *Tao tö king*, trad. par L. Kia-hway, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient, 1986.
- . Lie Tseu, *le Vrai classique du vide parfait*, trad. par B. Grynepas, Paris, Gallimard, 1976.
- . Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Bâle, éd. Gonthier, coll. Médiations, 1973.
- . Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Quadrige/P.U.F., 4e édition, 1984.

. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 10e édition, 1986.

**\* Littérature :**

. Dante, *La Divine comédie*, trad. par A. Pézard, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1970.

. Jacqueline Risset, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, Seuil, 1982.

. Montaigne, *Essais*, Le Livre de Poche, Paris, 1972.

. Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973.

. J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Bordas, 1981.

. Stéphane Mallarmé, *Ecrits sur le livre*, précédé de "Mallarmé au-delà du silence", par H. Meschonnic, Paris, édition de l'éclat, coll. philosophie imaginaire, 1985.

. Saint-John Perse, *Eloges*, suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Poésie/Gallimard, 1972.

. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988.

. A. Breton, *Arcane 17*, Paris, Librairie générale française, 1989.

. Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

. Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

. Edmond Jabès, *Le Livre des marges*, Fata Morgana / Le Livre de Poche, 1984.

. E. Jabès, *Le Livre des questions*, I, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1990.

. Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

. A. Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

. Mohammed Dib, *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, 1990.

. Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, Paris, Maspéro, 1983.

. Abdellatif Laabi, *L'Oeil et la nuit*, Rabat, SMER, 3e édition, 1982.

. A. Laabi, *Le Soleil se meurt*, Paris, La Différence, 1992.

. Nabile Farès, *Un Passager de l'Occident*, Paris, Seuil, 1971.

. N. Farès, *L'Exil au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1986.

. Fawzi Mellah, *Le Conclave des pleureuses*, Paris, Seuil, 1987.

. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1982.

- . M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
- . M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1971.
- . Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points, 1979.
- . Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972.
- . R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1976.
- . R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982.
- . Julia Kristéva, *Shmeiwitich Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1969.
- . J. Kristéva, *Le Texte du roman*, Paris, Mouton, 1972.
- . Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- . Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. Points, 1971.
- . Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- . Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- . J.-P. Richard, *Pages/Paysages*, Paris, Seuil, 1984.
- . Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, coll. Points, Paris, 1965.
- . U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset / Le Livre de Poche, biblio essais, Paris, 1985.
- . Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, Paris, Centre G. Pompidou, 1977.
- . *Jean Starobinsky*, collectif, Centre G. Pompidou, coll. Cahier pour un temps, 1985.
- . *Le Récit et sa représentation*, colloque de Saint-Hubert, Paris, Payot, coll. Traces, 1978.
- . *La Traversée des signes*, collectif, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1975.
- . *Écriture de la religion, écriture du roman*, textes réunis par C. Grivel, Centre culturel français de Groningue, Presses universitaires de Lille, 1979.
- . *Problèmes actuels de la lecture*, colloque de Cerisy, Paris, Glancier-Guénaud, coll. Bibliothèque des signes, 1982.
- . Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1985.
- . Rachida Saigh-Bousta, *Polysémie et béances des dire dans le roman maghrébin de langue française depuis 1967*, thèse d'Etat, Paris XIII, 1988.
- . Khaled Fouad Allam, *Culture et écriture. Essai d'analyse sémiotique de la littérature maghrébine et particulièrement algérienne de langue française*,

Università degli studi di trieste, Istituto di lingue stranere moderne, pubblicazione n° 16, Udine, Italie.

. *Ecrivains francophones du Maghreb*, anthologie sous la direction d'A. Memmi, Seghers, Paris, 1985.

. *Corps création : entre Lettres et Psychanalyse*, sous la direction de Jean Guillaumin, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

### \* Littérature arabe :

Nous mentionnons ici certaines oeuvres littéraires -et de critique- en arabe (et/ou traduites) qui nous ont servi dans la rédaction de ce travail ou bien qui nous semblent capables de supporter un travail comparatif avec *Phantasia*, espérant ainsi indiquer une autre voie où pourrait s'épanouir la littérature maghrébine ainsi que les recherches qui s'y rapportent.

. Abu Nuwas, *Diwân*, Beyrouth, 1987 (Extraits traduits par V. Monteil, *Le Vin, le vent, la vie*, Paris, Sindbad, 1979).

. Sassin Assâf, *L'Image poétique et ses modèles dans la création d'Abu Nuwas*, Beyrouth, 1982 (en arabe).

. Adonis, *Kitâbul-qasâ'idil-khams (Le Livre des cinq poèmes)*, suivi d'*Al-mutâbaqât wal-'awâ'il (Les correspondances et les premiers)*, Beyrouth, 1980.

. Adonis, *Introduction à la poésie arabe*, trad. par B. Tahhan et A. W. Minkowski, Paris, Sindbad, 1985.

. Adonis, *Mémoire du vent*, trad. collective, Paris, Poésie/Gallimard, 1991.

. Adonis, *Chronique des branches*, trad. par A. W. Minkowski, Paris, La Différence, coll. Orophée, 1991.

. Abdelwahab al Bayati, *Qasâ'id hubb 'alâ bawwâbat il-'âlam il-khams*, Le Caire, 1985 ; (trad. française, *Aux sept portails du monde*, Sindbad).

. A. Bayati et M. Sobhi, *Al bahth 'an yanâbî' il chi'r war-ru'yâ (La Recherche des sources de la poésie et de la vision)*, Beyrouth, 1990.

. Edouard Al-Kharrat, *Râma wat-tinnîn (Râma et le dragon)*, Beyrouth, 1980.

. E. Al-Kharat, *Alexandrie, terre de safran*, trad. par L. Barbulesco, Paris, Julliard, 1990.

. E. Al-Kharrat, *Az-zamanu l-'âkhar (L'Autre temps)*, Le Caire, 1985.

. Taieb Saleh, *Mawsimu l-hijra 'ila ch-chamâl*, Tunis, 1989 ; trad. française par A. Meddeb, *Saison de la migration vers le Nord*, 1983.

. T. Saleh, *Bandarchah (I. Dhaw el-bît - II. Maryûd)*, Beyrouth, 1987 (trad. française, Sindbad).

- . Haydar Haydar, *Walîma li'a'châbi l-bahr*, Beurouth, 1988.
- . H. Haydar, *Az-zamanu l-mûhich*, Beyrouth, 1991.
- . Mahmoud Darwîch, *Ahada 'achara kawkaban (Onze étoiles)*, Beyrouth, 1992.
- . Elias Khouri, *Aththâkira l-mafqûda (La Mémoire perdue)*, Beyrouth, 1990.
- . Mohammad Lotfi Al Yûsufi, *Lahdhat ul-mukâchafa ich-chi'riya (L'Instant du dévoilement poétique)*, Tunis, 1992.
- . Moustapha Al Kîlânî, *Wujûd un-nass - Nass ul-wujûd (L'existence du texte - Texte de l'existence)*, Tunis, 1992.

**\* Art :**

- . Shitao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, trad. par P. Ryckmans, Paris, éd. Hermann, coll. Savoir, 1984.
- . Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. de l'allemand par N. Debrand et du russe par B. du Crest, Paris, Denoël, coll. Folio essais, 1989.
- . Malévitch, *La Lumière et la couleur*, trad. du russe par J. C. Marcadé, et S. Siger, Paris, éd. L'Age d'homme, coll. Slavica-Ecrits sur l'art, 1981.
- . Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Bâle, Gonthier/Médiations, 1973.
- . P. Klee, *Journal*, trad. P. Klossowski, Paris, Grasset, 1982.
- . Anne-Sophie Emptaz-Petit, *La Poésie chez Paul Klee*, thèse, Paris X, 1984.
- . Nello Ponente, *Klee*, Genève, A. Skira, 1960.
- . Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, coll. Savoir, 1972.
- . M. Laclotte et D. Thiébaud, *L'Ecole d'Avignon*, Paris, Flammarion, 1983.
- . *La Galerie François 1er au château de Fontainebleau*, n° spécial de la **Revue de l'Art**, Paris, Flammarion, 1972.
- . L. Rossi Bortolatto et J. Bailly-Herzberg, *Tout l'oeuvre peint de Monet*, Paris, Flammarion, coll. Les Classiques de l'art, 1981.
- . Michel Seuphor, *Le Style et le cri*, Paris, coll. Pierres vives, 1965.
- . Marc Le Bot, *L'oeil du peintre*, Paris, Gallimard, coll. Chemin, 1982.
- . Jacques Maritain, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
- . *Figures du baroque*, colloque de Cérisy, Paris, P.U.F., coll. Croisées, 1983.

- . *Comment lire l'image ?*, collectif sous la direction de M. Maurier, Paris, P.U.F., 1989.
- . *L'Interdit de la représentation*, colloque de Montpellier - 1981, Paris, Seuil, 1984.
- . Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Livre de Poche, coll. Pluriel, 1980.
- . *La Grande histoire de la peinture*, éd. d'art Albert Skira, 1973.
- . Howard Hibbard, *Le Bernin*, Macula, 1965.
- . Marc Le Bot, *Michel-Ange*, Paris, Flammarion, 1991.
- . P. Comarnesco, M. Eliade, I. Jianou et C. Noica, *Brancusi - Introduction. Témoignages*, Paris, Arted, 1982.
- . P. Hulten, N. Dumitresco et A. Istrati, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1986.
- . *Trésors de l'ancien Nigéria*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, catalogue, 1984.
- . *Objets interdits*, collectif, Paris, Fondation Dapper, 1989.
- . Mary Cable, *Chefs africains*, trad. par F. Illouz, Belgique, éd. du Fanal, 1984.
- . Raymond Court, *Le Musical. Essai sur les fondements de l'expression esthétique*, thèse de doctorat, Paris X, 1973.
- . Léo Schrade, *Monteverdi*, J. C. Lattès / Presses Pocket, 1981.
- . René leibowitz, *Schonberg*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1969.
- . Vladimir Jankélévitch, *La Musique et les heures*, Paris, Seuil, 1988.
- . *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Messidor, 1983.

**\* Art islamique :**

- . Alexandre Papadapoulo, *Esthétique de l'art islamique. La peinture*, thèse d'Etat, Paris I, 6 vols., 1971.
- . A. Papadapoulo, *L'islam et l'art islamique*, Mazenod, Paris, 1976.
- . Richard Ettinghausen, *La Peinture arabe*, Genève, A. Skira/Flammarion, 1962.
- . Basil Gray, *La Peinture persane*, Genève, A. Skira, 1985.
- . Titus Burckhardt, *L'Art de l'islam*, Paris Sindbad, 1985.
- . Katherina Otto-Dorn, *L'Art de l'islam*, trad. par J.-P. Simon, Paris, Albin Michel, coll. L'art dans le monde, 1967.
- . Mazhar S. Ipsiroglu, *Chefs-d'oeuvre du Topkapi*, Paris, Bibliothèque des arts, Fribourg, Office du livre, 1981.

- . *Islamic Art*, I, The Islamic Art Foundation, New York, 1981 (en anglais).
- . M. S. Ipsiroglu, *Siyâh Qalem*, Vienne, Graz, 1976 (en allemand).
- . A. Khatibi et M. Sijelmassi, *L'Art calligraphique arabe*, Paris, éd. du chêne, 2e édition, 1980.
- . *Art contemporain arabe*, collectif, Paris, I.M.A., 1987.
- . Sherbel Dagher, *Al-hurûfiya l-'arabiya*, Beyrouth, Société des publications pour la diffusion et l'édition, 1990 (en arabe).

**\* Divers :**

- . *L'Epopée de Gilgamesh*, trad. de l'akkadien par Jean Bottéro, Paris, Gallimard, coll. L'aube des peuples, 1992.
- . Jean Bottéro, *Mésopotamie : l'écriture, la raison et les dieux*, Paris, Gallimard, 1987.
- . Platon, *La République* (Livre VII), trad. par E. Chambry, Les Belles Lettres, 1967.
- . Platon, *Le Banquet*, trad. par L. Robin, Les Belles Lettres, 1929.
- . Homère, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- . Gershom, Scholem, *Sabbataï Tsevi, le messie mystique*, Paris, Verdier, coll. Les Dix Paroles, 1983.
- . Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. par P. Klossowski, Paris, Le Club français du livre - 10/18, 1973.
- . Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. par A. Préau, Gallimard, coll. Tel, 1990.
- . Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1986.
- . *Sémiotique de l'espace*, collectif, Paris, Denoël/Gonthier, 1979.
- . Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1982.
- . Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, trad. par C. Heim, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, 1987.
- . S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Hatier, 1987.
- . Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. Le Champ freudien, 1966.
- . J. Lacan, *Encore (Le Séminaire, livre XX)*, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1975.

- . Daniel Sibony, *L'autre incastrable*, Seuil, 1978.
- . D. Sibony, *Le Nom et le corps*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1974.

**\* Revues :**

- . *Les Temps modernes*, "Du Maghreb", n° 375 bis, Paris, octobre 1977.
- . *Dérives*, "Voix maghrébines", n° 31-32, Québec, 1982.
- . *Peuples méditerranéens*, "Itinéraires d'écriture", n° 30, Paris, janv.- mars 1985.
- . *Europe*, "Littérature de Tunisie", n° 702, octobre 1987.
- . *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire*, "Ecritures maghrébines et identités", n° 11, Université de Toulouse-Le Mirail, 3ème trimestre 1987.
- . *Itinéraires et contacts de cultures*, "Littératures maghrébines", vols 10 et 11, université Paris XIII, L'Harmattan, 1989 et 1990.
- . *Itinéraires et contacts de cultures*, "Poétiques croisées du Maghreb", vol. 14, université d'Alger - université Paris XIII, L'Harmattan, 1991.
- . *Magazine littéraire*, "Ecrivains arabes d'aujourd'hui", n° 251, mars 1988.
- . *Lettre internationale*, "Thèmes arabes", n° 19, hiver 1988-1989.
- . *Lettre internationale*, "De la Méditerranée à l'Atlantique", n° 30, automne 1991.
- . *Gulliver*, "Un monde en morceaux", n° 7, sept. 1991.
- . *Phréatique*, "Créative Algérie", n° 51, hiver 1989.
- . *Intersignes*, "Entre islam et psychanalyse", n° 1, Paris, printemps 1990.
- . *Intersignes*, "Paradoxes du féminin en islam", n° 2, printemps 1991.
- . *Intersignes*, "Parcours d'exil", n° 3, automne 1991.
- . *Intersignes*, "La destruction", n° 4-5, automne 1992.
- . *Intersignes*, "L'amour et l'orient", n° 6-7, printemps 1993.
- . *Nouvelle revue de Psychanalyse*, "L'excès", n° 43, printemps 1991.
- . *Corps écrit*, n° 36, déc. 1990.
- . *Interférences*, Actes du colloque "Littérature et architecture", Presses de l'université de Rennes 2, 1988.
- . *Les Mots - La Vie*, "Le surréalisme et la ville", n° 6, Nice, publications du groupe Eluard.

Monet, *Nymphéas*

"Des parterres de nymphéas sont interprétés en taches de lumière" (*Phantasia*, p. 39)

Le Pontormo, *La Déposition*

"Les corps, aux proportions étirées, encerclent d'ondulations sinueuses la dépouille du Christ" (*Phantasia*, pp. 33-34)

Mantegna, *Sébastien*

"J'écoute suinter la blessure dans le *Sébastien* de Mantegna" (*Phantasia*, p. 35)

Siyâh Qalem

"Une danse frénétique agite le royaume des djinns. Ceux-ci balancent en désordre les bras et les jambes"  
(*Phantasia*, p. 74)

Siyâh Qalem

"Je m'installe dans le carrosse volant. D'un coup de baguette, une princesse chinoise s'incarne à mes côtés. Nous sommes emportés par une armée de djinns qui marchent dans les airs. [...] En vol, un de nos gardiens, cérémonieux, nous convie de changer de voiture. Nous embarquons sur un palanquin plus léger, à l'approche du climat chaud, litière décapotable. Pour disperser les vapeurs de la canicule, un ange au buste de femme nous évente en battant ses ailes dont les reflets irisées finissent par rassembler leurs nuances bleues en une blancheur d'aube. S'il nous avait obombrés, nous n'aurions pas eu besoin du très large parasol de plumes d'autruche qui nous couvre d'une bienvenue auréole" (*Phantasia*, pp. 75-76)

*L'Homme assis*, bronze de Tsoedé, Nigéria

Statue Nkisi nkondé, Vili, Congo

"Après tant d'impacts, et de blessures, le cri émane de si profond que le nombril bondit, boule proéminente, à trancher afin d'interrompre la souffrance avec l'ultime soupir. [...] La stupeur ne quitte pas les yeux" (*Phantasia*, p. 155)

Michel-ange, *Moïse*

"Gros plan sur le visage de Moïse que Michel-Ange marqua de sa *terribilita*. L'homme est imprégné par son dieu, brutal et indompté. Il porte en lui l'ire de son père. Le marbre pare de puissance le signal de violence. Derrière le masque de la terreur, se cache une humaine fragilité. Ce sentiment enfoui suggère les limites de l'homme. Moïse est celui qui fut incapable de voir. Il ne put qu'entendre. Il retourne à son

peuple habité par la voix de son maître, frustré de sa vision. En ce don et en cette infirmité, éclate la densité du personnage, dont l'ambiguïté se révèle derrière le front qui foudroie" (*Phantasia*, p. 85)

Le *Mi'râj* de Mohammad

"De Mohammad, l'image se réserve. Un blanc efface son visage, surmonté par une flamme, comme mandorle en expansion. Il succède à lui-même en empruntant un portrait d'Hérat. [...] Il entre dans l'empyrée, Il est seul dans le silence de la touche et de la vision. Prosterné, il flotte sur les volutes des

ondes qui brûlent. Immatériel, son corps traverse l'espace comme un son qui parvient au trône"  
(*Phantasia*, p. 86)

E. Quarton, *Le Couronnement de la vierge*

"Un contour identique rend superposables le père et le fils. Le fils est reconnaissable, non par ses traits, mais parce qu'il siège à droite de son père. Le peintre honore une ressemblance en apparence sans faille.

Seul le croisement des manteaux apporte une patente différence. Cette intention identitaire est unique en iconographie catholique" (*Phantasia*, p. 91)

Malévitch, *Carré blanc sur fond blanc*

"*Le Carré blanc* de Malévitch avale mon angoisse et nettoie mes yeux. J'appose sur le blanc du carré ma main trempée dans le sang remémoré du sacrifice. [...] Le carré blanc reçoit la trace de ma célébration abrahamique. C'est un miroir qui reflète ma propre face" (*Phantasia*, p. 93)

Le Primatice, *Danaé*

"Je pense à la bien-en-chair *Danaé* que Le Primatice aurait peinte grande et belle à Fontainebleau. Fièvre de sa nudité, dame accoudée sur des coussins verts, le port altier, seins petits, nombril sous plis, hanches qui débordent, n'ayant pas à s'extraire du regard qui la surprendrait, jambes charnues, à demi couvertes,

accueillantes, graciles, infidèles. Les seins menus, la taille bien-proportionnée, le bassin plein révèlent une esthétique que j'agrée" (*Phantasia*, p. 47)

"Lui, debout, encore habillé, quoique débarrassé des attributs du pouvoir et de la guerre, elle, assise sur le lit, à moitié dévêtue, tirant un pagne safran sur le pubis, regardant pudiquement le sol ; pendant qu'à hauteur de plafond, d'autres *putti* truculents et en liesse s'amuse à ajuster leurs arcs et flèches, dansant sur la corniche du baldaquin, jouant avec une immense draperie satinée où ils enfouissent jusqu'à étouffer leurs visages" (*Phantasia*, p. 171)

Le Bernin, *L'Extase de Sainte Thérèse*

"Telle sainte Thérèse parlant du ravissement qui fond sur elle avec *une impétuosité si soudaine* que les sens se troublent avant d'être suspendus, et que le corps devient si léger, perdant son poids, ne sentant plus ses pieds touchant le sol, les membres liés, n'ayant plus de mobilité, désertés par la chaleur naturelle,

refroidis, les yeux fermés (resteraient-ils ouverts, ils ne distingueraient rien), l'intelligence et la mémoire distraites, supportant dans le bonheur les spasmes de l'agonie" (*Phantasia*, pp. 181-182)

7

Le Bernin, *La Mort de la bienheureuse Louise Albertoni*

"Bouche ouverte, yeux clos, les mains sur le sein et le ventre, adossée à un traversin, lui-même surmonté d'un oreiller aux franges ajourés de dentelle florale, Ludovica, emmêlée dans son drapé en désordre, traversée par la secousse ultime, est comme accablée par sa jouissance sacrée, qui déborde la capacité humaine et lui ferait franchir les frontières de la vie" (*Phantasia*, p. 183)

Brancusi, *Le Baiser*

"Comme le sculpteur, en taillant le grès, avait soumis sa pensée à l'esprit de la matière, je ne suis pas surpris d'entendre la pierre parler dans le silence de l'étreinte. Elle dit que le couple est pétrifié dans une union indéfectible. Polis dans le même bloc, les deux figures fusionnent en une seule. L'une est la réplique de l'autre. Leurs visages assemblés forment une demi-lune. A l'interstice, leurs yeux se confondent. Leurs nez disparaissent dans l'amalgame. La bouche dans la bouche, leurs souffles se mêlent en un flux unique. Plus rien ne les distingue, sinon le sein féminin qui s'écrase sur la poitrine mâle, et la chevelure, courte et latérale chez l'homme, longue et tirée en arrière chez la femme, tombant jusqu'au périnée, ondes d'eau perdant leur densité en s'éloignant de leur source" (*Phantasia*, pp. 160-161)

## *TABLE DES MATIERES*

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUCTION :</b> .....                               | 2  |
| Du titre .....  | 3  |
| du genre .....  | 6  |
| Lectures .....  | 10 |
| Lire, encore .....  | 15 |
| <br><b>PREMIERE PARTIE :</b>                              |    |
| <b>ECRITURE DU CORPS/CORPS DE L'ECRITURE</b>              |    |
| <b>Lecture du premier chapitre</b> .....                  | 21 |
| <br>I. LE CORPS : DE LA TRANSE A LA TRANSCENDANCE : ..... | 22 |
| A. L'expérience .....                                     | 22 |
| B. Expérience et représentation .....                     | 23 |
| C. La dualité du corps .....                              | 24 |
| D. Les corps .....  | 24 |
| <br>II. L'IMAGE QUI HANTE/L'IMAGE QUI REPOSE : .....      | 26 |
| A. Du corps à l'image .....                               | 26 |
| B. Le jardin : espace de la contrainte .....              | 27 |
| C. L'image qui hante .....                                | 29 |
| D. Jardin et enfance .....                                | 30 |

|   |    |
|---|----|
| III. LA DERIVE DU DESIR :                 | 33 |
| A. La perplexité                          | 33 |
| B. L'éveil des sens                       | 34 |
| C. La mise en relations                   | 36 |
| D. Le sens de la transcendance            | 39 |
| IV. "ET MA TETE S'ERIGE MAITRESSE" :      | 42 |
| A. Ordre et désordre                      | 42 |
| B. Le montage                             | 43 |
| C. L'espace textuel                       | 45 |
| D. Le "je" protéen                        | 46 |
| V. BEANCE DU CORPS/BEANCE DE L'ECRITURE : | 51 |
| A. Le langage du corps                    | 51 |
| B. Le corps écrit                         | 53 |
| C. éCRire                                 | 54 |
| D. Voix du dire/Voies du lire             | 57 |

## **DEUXIEME PARTIE**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>L'ECRITURE - DEAMBULATION :</b>           | <b>62</b> |
| I. INSCRIPTIONS :                            | 63        |
| A. L'entrée dans la ville                    | 64        |
| B. Frustrations                              | 65        |
| C. Bifurcations :                            | 70        |
| C. 1. Van Gogh entre le meurtre et la vision | 70        |
| C. 2. Le passage du père                     | 73        |
| C. 3. Jardin et écriture                     | 77        |
| D. Qui suis-je ? La trace :                  | 82        |
| D. 1. Le corps, la trace                     | 83        |
| D. 2. Traces, en exil                        | 85        |
| D. 3. Signe, en exil                         | 89        |
| D. 4. Ibn Arabi ou la voie de l'exil         | 91        |
| E. Les pas dans la ville :                   | 99        |
| E. 1. Pas de passage                         | 100       |
| E. 2. Démarches                              | 102       |
| E. 3. Passages                               | 105       |
| II. ENCHAINEMENTS :                          | 107       |
| A. La cité :                                 | 107       |
| A. 1. Fragments                              | 108       |
| A. 2. Construction/Déconstruction            | 113       |
| B. Déchiffrements :                          | 117       |

|  |     |
|--|-----|
| B. 1. Etrange étranger .....                                 | 118 |
| B. 2. Le retrait dans l'histoire .....                       | 124 |
| B. 3. De l'essai au projet .....                             | 129 |
| B. 4. De l'identité tue à la souveraineté de l'être .....    | 136 |
| III. DISLOCATIONS : .....                                    | 142 |
| A. L'épreuve du "Grand désastre" : .....                     | 143 |
| A. 1. Saturations .....                                      | 144 |
| A. 2. L'apocalypse .....                                     | 147 |
| A. 3. L'épreuve de l'initié .....                            | 151 |
| B. Traversées : .....  | 155 |
| B. 1. Entre-deux .....                                       | 156 |
| B. 2. L'Aya créatrice .....                                  | 158 |
| <br><b>TROISIEME PARTIE</b>                                  |     |
| <b>ESTHETIQUE ET ECRITURES</b> : .....                       | 165 |
| <br>INTRODUCTION : .....                                     | 166 |
| <br>I. LA REPRESENTATION : .....                             | 171 |
| A. L'image et l'inter-dit .....                              | 172 |
| B. L'image, la traverse .....                                | 175 |
| C. La lettre, le don .....                                   | 180 |
| D. L'image, en paradoxe .....                                | 186 |
| E. Entre <i>tanzîh</i> et <i>tashbîh</i> .....               | 194 |
| F. La création perpétuelle ou l'écriture palimpseste : ..... | 202 |
| F. 1. L'oeil du coeur .....                                  | 207 |
| <br>II. L'ETRE ET L'AUTRE : .....                            | 215 |
| A. Dire, traduire : .....                                    | 218 |
| A. 1. Le lieu, les langues et la trace .....                 | 223 |
| A. 2. L'écriture coranique .....                             | 227 |
| B. Paysages de l'être : .....                                | 232 |
| B. 1. Passion .....  | 233 |
| B. 2. L'angoisse et l'écriture .....                         | 236 |
| B. 3. Vers Soi .....   | 239 |
| B. 4. L'épreuve de l'être .....                              | 243 |
| <br>III. GLORIA : .....                                      | 248 |
| A. Le <i>Mi'râj</i> : .....                                  | 249 |
| A. 1. L'un et l'autre .....                                  | 250 |
| A. 2. Arts, écritures et imagination .....                   | 252 |
| A. 3. "Le culte du rien" .....                               | 259 |
| B. L'amour : .....   | 263 |
| B. 1. Retours d'Aya .....                                    | 265 |
| B. 2. L'union .....  | 270 |

|  |     |
|--|-----|
| B. 3. "L'amour fort comme la mort" ..... | 277 |
| B. 4. <i>Le Livre du monde</i> .....     | 282 |
| C. Le vol .....                          | 287 |
| CONCLUSION .....                         | 293 |
| BIBLIOGRAPHIE .....                      | 298 |
| TABLE DES MATIERES .....                 | 312 |

<sup>i</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, I, pp. 199-200. Notre traduction se démarque de celle de T. Burckhardt (*La Sagesse des prophètes*, p. 168).

<sup>ii</sup>. Henri Meschonnic, *Les Cinq rouleaux*, Gallimard, 1970, p. 24.

<sup>iii</sup>. J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, art. "Cheveux".

<sup>iv</sup>. A. Roche, art. cit., p. 53.

<sup>v</sup>. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. Points, 1976, p. 19.

<sup>vi</sup>. R. Barthes, *oeuv. cit.*, p. 22.

<sup>vii</sup>. Bernard Nardini, *Le Texte et sa mémoire*, mémoire de D.E.A., Université de Provence, 1987, pp. 47-48.

<sup>viii</sup>. B. Nardini, *oeuv. cit.*, p. 48.

<sup>ix</sup>. Julia Kristéva, *Le Texte du roman*, Paris, Mouton, 1972, p. 109.

<sup>x</sup>. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, coll. Points, 1971, p. 35.

<sup>xi</sup>. Ph. Sollers, *oeuv. cit.*, p., 35.

<sup>xii</sup>. Jacques Lacan, *Les Ecrits techniques de Freud (Le Séminaire, Livre I)*, Seuil, coll. Le Champ freudien, 1966, p. 135.

<sup>xiii</sup>. Catherine Backès-Clément, "De la méconnaissance : fantasme, texte, scène", dans *Langages*, sept. 1973, p. 36, citée dans R. Saigh-Bousta, *oeuv. cit.*, p. 47.

<sup>xiv</sup>. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, art. "Aveugle".

<sup>xv</sup>. Voir plus loin, notre dernière partie, .....

<sup>xvi</sup>. **Jasad**, corps subtil, par opposition à **Jism**, corps sensible ; cette distinction se révèle à Ibn Arabi lorsqu'il accède à la "Demeure de la lumière". Voir Claude Addas, *Ibn Arabi et la quête du soufre rouge*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1989, p. 172 ; voir aussi Henri Corbin, *Corps spirituel et terre céleste*, 2e édition, Buchet/Castel, 1979.

<sup>xvii</sup>. A. Meddeb, *Talismano*, 2e édition, Sindbad, 1987, p. 219.

<sup>xviii</sup>. *Phantasia*, p. 153 : "Même si l'Afrique avait contribué à l'universalité classique, sa vocation demeurerait dans l'énergie créatrice du cri" ; p. 155 : "Mon cri intérieur est relayé par la souffrance d'un corps meurtri par des clous de toutes tailles, des bouts de ferraille, des débris métalliques enfoncés dans la statue Nkisi Kondé, Vili, côté Congo, comme si les sévices infligés aidaient à chasser les démons qui rongent".

<sup>xix</sup>. *Phantasia*, p. 94 : "Les corps en leur fluide accord défont la pesanteur. Ils sortent des limites de la chair. Et le cri déchire l'air" ; p. 180 : "Parvenu toi aussi à l'extase, tu atteins, acéphale, la vision dernière dans le cri [...]".

<sup>xx</sup>. *Phantasia*, pp. 55-56 : "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 inscrite en route, [...] lançant un cri d'outre-monde secouant ma ville natale comme terrassée par un séisme nocturne". Voir Ibn Arabi, *Futûhât*, I, p. 173 : "Lorsque je pénétrai en cette Demeure, alors que je me trouvais à Tunis, je poussai un cri sans en avoir conscience ; personne ne l'entendit sans perdre conscience [...]" (trad. de Cl. Addas, *oeuv. cit.*, p. 149).

<sup>xxi</sup>. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Quadrige/P.U.F., 1984, p. 28.

<sup>xxii</sup>. Bernard Nardini, *oeuv. cit.*, p. 9.

<sup>xxiii</sup>. *Phantasia*, pp. 63-64.

<sup>xxiv</sup>. *Phantasia*, p. 90 : "Esthétique du peu, par la fente, la vision s'infiltré. N'en arrondis pas les saillies à la rencontre du prophète Joseph, souverain du troisième ciel, qui règne sur l'imagination en monarque éclairé".

---

<sup>xxv</sup>. *Phantasia*, p 84.

<sup>xxvi</sup>. *La Bible*, "Genèse", 39, 7 : "Joseph était un jeune homme beau et charmant". *LeCoran*, 12, 31 : "Quand elles le virent, elles le trouvèrent si beau, qu'elles se firent des coupures aux mains" (trad. par D. Masson, Gallimard, folio, 1986, p. 286).

<sup>xxvii</sup>. *Phantasia*, p. 40 : "A Joseph la maîtrise de l'imagination, éclairée par la sagesse de lumière, sous les auspices de Vénus".

<sup>xxviii</sup>. Cité par Michel chodkiewicz, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabi*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1986, p. 201. Par ailleurs, dans *L'Alchimie du bonheur* (extrait des *Futûhât* traduit par Stéphane Ruspoli, L'Île verte, Berg International, 1981), Ibn Arabi écrit, racontant l'arrivée des deux voyageurs au troisième ciel, lors de leur ascension céleste : "Le prophète [Joseph] communique à celui-ci [l'adepte] le lot de sciences dont Dieu l'a personnellement investi, sciences se rapportant aux formes de la typification spirituelle (*tamaththul*) et de l'imagination active (*khayâl*), car Joseph était passé maître dans l'art d'interpréter les rêves" (p. 72).

<sup>xxix</sup>. Ibn Arabi, *Fusûs*, I, pp. 100-101 de l'édition arabe, p. 110 de la traduction de T. Burckhardt : "La vision de Joseph n'eut lieu que dans le seul domaine de son imagination [...]".

<sup>xxx</sup>. Ibn Arabi, *oeuv. cit.*, p. 104 de l'édition arabe, p. 116 de la traduction.

<sup>xxxi</sup>. Ibn Arabi, *oeuv. cit.*, p. 159 de l'édition arabe ; notre traduction des vers d'Ibn Arabi se démarque un peu de celle de T. Burckhardt (p. 161).

<sup>xxxii</sup>. Voir Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Quadrige/P.U.F., 1984, p. 28, note 2.

<sup>xxxiii</sup>. Ibn Arabi, cité dans Cl. Addas, *oeuv. cit.*, pp. 135 et 136.

<sup>xxxiv</sup>. Niffari, *Le Livre des stations*, trad. par Maati Kâbbal, éditions de l'éclat, coll. philosophie imaginaire, 1989, p. 59 : "Il me dit : A mesure que s'amplifie la vision, se rétrécit l'expression".

<sup>xxxv</sup>. Voir Cl. Addas, *oeuv. cit.*, pp. 158-159.

<sup>xxxvi</sup>. *Le Coran*, 24, 35 : "Dieu est la lumière des cieux et de la terre ! sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un verre ; le verre est semblable à une étoile brillante. Cette lampe est allumée à un arbre béni : l'olivier qui ne provient ni de l'Orient, ni de l'Occident et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu la touche. Lumière sur lumière ! [...]" (trad. par D. Masson). Ce verset sera repris dans *Phantasia* à travers l'évocation de "l'olivier ultramonde", p. 29.

<sup>xxxvii</sup>. Ibn Arabi, *Futûhât*, I, pp. 238-239. c'est nous qui traduisons.