

Dire l'expérience mystique :

Expression de l'ineffable dans l'avant-propos et les poèmes
introductifs du *Livre des Haltes* de l'émir Abdelkader

Mémoire de recherche – Master en Écritures créatives

Table des matières

Introduction.....	2
I. La poésie comme remède au paradoxe du discours mystique.....	12
1. La parole mystique : un discours contraint par les natures de l'expérience qu'il relate.....	12
2. Lyrisme et langage poétique, outils de dépassement du paradoxe du discours mystique.....	16
3. Le péritexte du <i>Livre des Haltes</i> , un seuil initiatique nécessaire à la réception de la doctrine.....	24
II. Du subtil entrelacement des registres littéraires.....	34
1. La variation des registres littéraires.....	36
2. Le mystique, héros à la fois tragique et épique.....	38
3. Le registre lyrique en toile de fond.....	43
III. Les paradoxes et les tropes dans le <i>Livre des Haltes</i> : des figures du (dé)voilement	
.....	51
A. Les paradoxes mystiques.....	52
1. Le paradoxe de l'identité.....	54
2. Le paradoxe de l'union.....	55
3. Le paradoxe de la connaissance.....	57
B. Les tropes.....	61
Conclusion.....	66
Bibliographie.....	67

Introduction

« Dans les monts d'Algérie, sa race renaîtra :
Le vent a dit le nom d'un nouveau Jugurtha. »

La plume à l'origine de ces deux vers appartient à l'un des plus grands poètes français du XIX^e siècle. En effet, c'est en 1869, à l'occasion d'un concours de poésie organisé par l'académie des Ardennes, que le petit Arthur Rimbaud, alors âgé de 14 ans, écrit en latin un poème de 75 vers. Il y célèbre la figure de Jugurtha¹, prince berbère qui s'est opposé à la conquête romaine de la Numidie, ce royaume antique recouvrant en grande partie l'Algérie actuelle ainsi que d'autres territoires du Maghreb.

Mais derrière cette grande figure du passé plane l'ombre d'un homme du siècle de Rimbaud. Car, à travers la périphrase de « *nouveau Jugurtha* », le poète fait en réalité référence à l'émir Abdelkader, figure de la résistance algérienne contre la colonisation française mais également homme de paix porteur d'un message universel d'amour et de fraternité.

L'émir fit couler beaucoup d'encre d'une rive comme de l'autre de la Méditerranée. Tous les grands hommes de son siècle saluèrent son humanisme, son intégrité morale et son respect de la parole donnée. Et, s'il est vrai que ce sont effectivement sa trajectoire politique et militaire qui attirèrent le plus l'attention, il reste néanmoins également connu en tant que mystique, penseur, poète et homme de lettres.

Né le 6 septembre 1808 à El Guettana, petite commune près de Mascara, dans ce qui était encore la régence d'Alger, Abdelkader Al-Djazaïri (l'Algérien) est le fils de Muhieddine, dignitaire religieux à la tête d'un établissement d'enseignement religieux (une *zawiya*) et représentant (*mouqaddam*) de la confrérie soufie Qadiriyya, fondée par le grand saint musulman Abdelkader

¹ Voir SALLUSTE, *La Guerre de Jugurtha*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, texte établi et traduit par Alfred Ernout, notes de Jean-François Cottier.

Al-Jilani au XIème siècle. Il lèguera à son fils ce prénom comme un héritage. Cette illustre filiation spirituelle se double d'une filiation encore plus prestigieuse dans le monde arabo-musulman : la famille d'Abdelkader porte la *nisba* (nom de famille) Al-Hassani, ce qui signifie qu'elle descend directement d'Al-Hassan ibn Ali, petit-fils du prophète Mohammed via sa fille Fatima. La mère de l'émir, Lalla Zohra, était également une lettrée versée dans les sciences religieuses. Abdelkader bénéficia d'une éducation assurée par son père au sein de sa *zawiya*, ce qui lui permit d'étudier la théologie, la jurisprudence, les bases de l'arithmétique et la grammaire arabe ainsi que de mémoriser intégralement le Coran à l'âge de 14 ans.

En 1826, son père l'emmène dans un long voyage qui dura deux ans pour effectuer le pèlerinage à La Mecque. Sur place, ils rencontrent l'imam Chamil, autre grande figure de la résistance anti-coloniale au XIX^e siècle – contre l'Empire russe, cette fois – et membre d'une autre confrérie soufie, la Naqshbandiyya. Lors de ce voyage aux accents initiatiques, le père et le fils visitent le mausolée du saint patron de la confrérie à laquelle ils sont affiliés, Abdelkader Al-Jilani, dans la ville de Bagdad. Après être passé par l'ancienne capitale abbasside, ils passent aussi par Damas, la capitale omeyyade, pour visiter celui de Muhieddine Ibn 'Arabi, saint andalous du XIIème siècle surnommé « le plus grand des maîtres » (*ash-Shaykh al-akbar*), et cette visite n'était pas fortuite : non seulement le père d'Abdelkader porte le même prénom qu'Ibn 'Arabi, mais il est aussi lié à lui par une chaîne initiatique, son propre père lui ayant transmis les enseignements du Shaykh al-akbar.

Si nous nous attardons quelque peu sur ces éléments biographiques, c'est parce qu'ils auront une influence déterminante sur la trajectoire philosophique, intellectuelle et spirituelle de l'émir Abdelkader et qu'ils marqueront en profondeur tant la pensée de l'émir Abdelkader que l'avant-propos et les poèmes mystiques de l'ouvrage que nous nous proposerons d'étudier dans ce mémoire. La plupart des repères qui jalonnent le cheminement intérieur d'Abdelkader et nourriront son œuvre littéraire et poétique sont déjà posés.

Les prochaines dates importantes du parcours de l'émir furent marquées par le début de la colonisation de l'Algérie par la France et par l'organisation de la résistance à l'envahisseur : Alger est prise le 5 juillet 1830 et, en 1832, Abdelkader est proposé par son père pour être à la tête de la lutte lors d'une réunion de toutes les tribus de la région d'Oran, sur la côte ouest du pays. Suite à cette réunion, Abdelkader est nommé sultan et calife (la première fonction renvoie au pouvoir temporel, la seconde à la dimension spirituelle de successeur et héritier du Prophète), auxquels il

préfèrera la dènomination plus humble d'émir (rendu en français par "prince", au sens latin de *princeps*).

S'ensuivirent quinze années de lutte acharnée contre le colonisateur, jusqu'à ce qu'Abdelkader décide de déposer les armes le 23 décembre 1847. La France de Louis-Philippe ayant clairement l'avantage, il refuse que davantage de sang ne soit versé des deux côtés dans une situation qui était devenue intenable. L'émir pose une condition, cependant : après sa reddition, il demande à être exilé en Orient. Le général Louis de Lamoricière lui en fait la promesse au nom de la France – elle ne sera pas respectée. Au lieu de cela, il est incarcéré en France avec sa suite, d'abord à Toulon, puis à Pau, et enfin, en novembre 1848, au château d'Amboise. Et ce sera Napoléon III qui décidera, après avoir rendu visite à l'émir à qui il voue beaucoup d'admiration, d'honorer la promesse de la France. En 1852, après quatre ans de détention, l'émir Abdelkader arrive à Bursa, ville turque du Nord-ouest de l'Anatolie connue pour être une ancienne capitale de l'Empire ottoman. Il y demeure jusqu'en 1855, date à laquelle une série de séismes détruisent partiellement la ville, et après une audience en France avec Napoléon III en été de la même année, il est finalement autorisé à s'installer définitivement à Damas, ancienne capitale omeyyade où il emménage dans la maison où avait vécu et avait rendu l'âme son maître à penser, Ibn 'Arabi, six siècles plus tôt.

La période finale de la vie de l'émir Abdelkader fut aussi la plus prolifique d'un point de vue littéraire et spirituel. Le fin politique et chef militaire de renom retourne à sa vraie nature, plus contemplative : troquant son sabre pour un chapelet, ses journées se partagent entre des moments de prière et de recueillement, des moments d'étude et de correspondance, et des moments, enfin, où il dispense des leçons spirituelles à des fidèles qui se rassemblent autour de lui. C'est au cours de ces leçons, pendant lesquelles l'émir s'adonne à des commentaires inspirés de versets du Coran, que certains étudiants, qui prennent des notes avec l'autorisation du maître, constituent la matière de ce que sera en partie le *Livre des Haltes*². Sans nous attarder davantage sur sa biographie, dont nous avons survolé les éléments principaux afin de rappeler l'envergure du personnage, intéressons-nous donc à cet ouvrage.

Le Livre des Haltes est principalement composé d'interprétations ésotériques de versets du Coran ou de récits prophétiques (*hadiths*). Les 372 chapitres de longueur inégale qui le structurent sont nommés des *haltes*, une halte correspondant dans la métaphore usuelle du cheminement spirituel (*souloûk*) à une étape, une escale que traverse le cheminant (*sâlik*) entre deux stations – ou

² AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Écrits spirituels*, Paris, Seuil, 1982, présentés et traduits de l'arabe par Michel Chodkiewicz, p. 26.

niveaux – (*maqâm*) de la réalisation spirituelle. Certaines d’entre elles sont le fruit des retranscriptions des disciples de l’émir, tandis que les autres furent rédigées de sa main.

Le titre, quant à lui, renvoie indirectement à une œuvre écrite par Mohammed An-Niffari, mystique musulman du Xe siècle dont on ne sait que très peu de choses, mais dont nous est parvenu un livre intitulé *Kitâb al-Mawâqif* (traditionnellement traduit par *Le Livre des Haltes*, comme celui de l’émir Abdelkader, mais aussi *Livre des Stations*³). Si le renvoi à cette œuvre, qui semble être la première à faire apparaître la notion de halte spirituelle, est indirect, c’est parce que l’émir Abdelkader la reprend sûrement plus directement des *Illuminations de La Mecque*, un livre particulièrement important de l’œuvre extrêmement prolifique d’Ibn ‘Arabi au sujet duquel Michel Chodkiewicz dit qu’il est « l’état ultime de son enseignement sous sa forme la plus complète »⁴ et dans lequel le saint approfondit cette notion. Dans *Le Livre des Haltes*, l’influence du Shaykh al-akbar est d’ailleurs patente et assumée. L’émir dit en effet : « [Ibn ‘Arabi] est notre trésor d’où nous puisons ce que nous écrivons, le tirant soit de sa forme spirituelle (*min rûhaniyyatîhi*), soit de ce qu’il a lui-même écrit dans ses ouvrages »⁵.

Cette citation amène un développement nécessaire car elle renvoie à deux sphères bien distinctes qui mettent en lumière un enjeu central dans notre réflexion : la sphère mystique (ou spirituelle)⁶, et la sphère théologique (ou spéculative).

François de Sales (1567-1622), l’un des théologiens catholiques les plus importants de son temps, proposait déjà une dichotomie semblable :

[La théologie] traite de Dieu en tant qu’Il est Dieu, et [la mystique] en parle en tant qu’il est souverainement aimable ; c’est-à-dire celle-là regarde la divinité de la suprême Bonté, et celle-ci la suprême bonté de la Divinité ; la spéculative traite de Dieu avec les hommes

³ Adonis (pseudonyme du poète et critique littéraire syrien Ali Ahmed Saïd) et Donatien Grau ont proposé le titre *Le Livre des extases* dans une édition aux Belles Lettres datant de 2017. Ainsi justifient-ils leur choix de traduction à la p. 11 de leur introduction : « C’est ainsi qu’il a été décidé de traduire *mawakif*, qui désigne, littéralement, la position du sujet arrêté dans le divin, non par “station”, nettement placé dans un univers religieux – notamment, chrétien, avec les Stations du Christ sur le chemin de la Croix –, non par “arrêt”, trop pris dans le vernaculaire moderne – l’arrêt de bus... –, non par “halte”, qui laisse imaginer à la fois une halte sur le chemin, et fait aussi allusion, dans la langue française, au repos pendant la fuite en Égypte, dans le Nouveau Testament ; mais bien par “extase”, qui, étymologiquement, contient la racine istanaï, signifiant en grec “se tenir”, et correspondant exactement au sens local du terme arabe ; mais l’“extase”, celle des mystiques, celle des saints, celles des sages, des magiciens d’Asie, d’Afrique et d’Amérique, qui traverse les civilisations, et qui qualifie l’expérience transformatrice du sacré, sans frontière, de temps, ni de lieu. »

⁴ CHODKIEWICZ Michel, Avant-propos des *Illuminations de La Mecque*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 10.

⁵ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Écrits spirituels*, op. cit., p. 28.

⁶ C’est la mention de la “forme spirituelle” (souvent aussi traduit par “entité spirituelle”) dans la citation qui la met ici en exergue. En effet, la *rûhaniyya* renvoie à l’esprit en tant que corps subtil, pendant du corps matériel, se situant dans une autre dimension, inaccessible aux sens physiques. Ainsi, en disant qu’il puise ce qu’il écrit de l’esprit même d’Ibn ‘Arabi, l’émir Abdelkader affirme avoir bénéficié de son influence spirituelle directe – comme si le grand saint lui avait susurré à l’oreille, en quelque sorte.

et entre les hommes ; la mystique parle de Dieu avec Dieu et en Dieu même ; la spéculative tend à la connaissance de Dieu, et la mystique à l'amour de Dieu.⁷

Nous comprenons dès lors que la théologie spéculative, en tant que discours humain destiné à des hommes et ayant pour objet d'investigation et de réflexion la nature et les attributs de Dieu, se pose nécessairement comme une discipline limitée. Elle se donne en effet pour finalité, dans sa dimension *cataphatique* (ou positive), de définir ce qu'est le divin, c'est-à-dire de le délimiter, de le circonscrire par l'intellect, de le traiter en tant qu'objet⁸ de connaissance de la raison humaine. Or, la théologie positive fut très tôt la cible de ce genre d'objections. C'est en substance, par exemple, ce que dit le Pseudo-Denys dans son *Traité de la théologie mystique* :

[...] laissez de côté les sens et les opérations de l'entendement, tout ce qui est matériel et intellectuel, toutes les choses qui sont et celles qui ne sont pas, et d'un essor surnaturel, allez vous unir, aussi intimement qu'il est possible, à celui qui est élevé par delà toute essence et toute notion.⁹

Car, si Dieu est posé comme transcendant et dépassant absolument tous les objets sensibles et tous les intelligibles, et si l'on pousse cette logique jusqu'à ses derniers ressorts, alors Il ne saurait faire l'objet d'aucune affirmation et n'être le sujet d'aucun discours positif. C'est pourquoi le pendant négatif de la théologie cataphatique, appelée théologie *apophatique*, assumant pleinement l'indigence de la raison et de l'intelligence humaine pour affirmer quoi que ce soit de définitif au sujet de l'Absolu, se borne à nier tout ce qu'il n'est pas.

Mais François de Sales n'en reste pas à cette simple opposition. Il introduit ensuite la théologie mystique, qu'il définit également comme un discours sur Dieu ; cependant, celui-ci se distingue du précédent tout autant par sa forme que par son destinataire.

Au sujet de la forme, nous pouvons d'abord nous demander s'il s'agit toujours d'un discours prononcé ou bien d'une simple pensée, d'une méditation, d'un acte de contemplation – autrement dit, d'un discours intérieur. La question se pose légitimement dans la mesure où l'expérience mystique est souvent décrite comme une relation de fusion de la conscience subjective avec le divin, une extase (du grec *ek-stasis* : se tenir hors de soi) – une *expérience intérieure*, comme le dirait Georges Bataille dans un contexte athée. Voici d'ailleurs comment celui-ci les

⁷ DE SALES François, *Traité de l'Amour de Dieu*, Paris, Gallimard, 1969, collection « La Pléiade », édition d'André Ravier avec la collaboration de Roger Devos, livre VI, chapitre I, p. 609.

⁸ Du latin *objectum* : « ce qui est placé devant ».

⁹ PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, *Traité de la théologie mystique*, in *Œuvres de Saint Denys l'Aréopagite*, Paris, libraires-éditeurs Sagnier et Bray, 1845, traduit du grec par l'abbé Georges Darboy, pp. 466-467.

définit : « J'entends par *expérience intérieure* ce que d'habitude on nomme *expérience mystique* : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée. »¹⁰

Mais, si la mystique se réduisait à cette expérience intime et incommunicable où la conscience même du sujet pensant s'évanouit, pourrait-on toujours parler de discours ? Et puis, pour que François de Sales puisse parler de théologie mystique, il faut bien dire qu'au préalable il se rapporte à une littérature mystique, un discours qui s'est exprimé et qui a été couché par écrit¹¹.

En tout cas, prononcée ou non, la pensée mystique se distingue aussi de la théologie spéculative formellement, de par la rhétorique qu'elle emploie, en particulier à travers le registre épideictique auquel elle appartient. Elle relève en effet de l'éloge, de la louange voire du panégyrique, en ce sens qu'elle porte sur Dieu « *en tant qu'il est souverainement aimable* » et qu'elle « *tend à [...] l'amour de Dieu* ». Quant au destinataire, il est clair dans la citation que, pour l'auteur, c'est désormais Dieu et uniquement Lui.

Par conséquent, cette théologie mystique que François de Sales convoque face à la théologie spéculative en est radicalement différente en ce sens qu'elle est fondée sur l'affect, l'émotion, et une forme de ressenti subjectif qui faisait craindre aux autorités ecclésiastiques des dérives et l'apparition ou la propagation de nouvelles hérésies s'affranchissant du dogme catholique officiel. Et bien que certains pourraient les considérer comme inconciliables, l'auteur du *Traité de l'Amour de Dieu* « s'inscrit dans la longue tradition des théologiens qui ont tenté de penser l'unité du savoir théologique tout en affirmant une certaine prééminence de l'union affective sur le savoir spéculatif »¹². Pour lui, elles sont donc parfaitement complémentaires, bien que l'amour spirituel bénéficie d'un statut particulier qui lui vaut une prééminence sur la connaissance théorique du divin, comme le sel apporte une saveur particulière à un plat auparavant insipide.¹³

Le détour que nous venons d'effectuer par la théologie chrétienne nous fournit un cadre conceptuel et définitionnel qui correspond à ce que nous pouvons retrouver dans la mystique de

¹⁰ BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, p. 15.

¹¹ François de Sales s'est effectivement inspiré d'un discours mystique préexistant, et non des moindres, puisqu'il s'agit du Pseudo-Denys l'Aréopagite et de Thérèse d'Avila, entre autres. Voir MICHON Hélène, « La "théologie mystique" salésienne », in *Les écoles de pensée religieuse à l'époque moderne*, LARHRA, 2006, édité par Yves Krumenacker et Laurent Thirouin, <https://doi.org/10.4000/books.larhra.1332>.

¹² *Ibid.*

¹³ La métaphore du goût est souvent employée par les mystiques, notamment musulmans (le *dhawq* soufi), pour faire référence à l'ineffabilité de l'expérience mystique, qui selon eux ne peut être parfaitement comprise que si elle est réellement vécue. Voir KNYSH Alexander, "Tasting, Drinking, and Quenching Thirst: From Mystical Experience to Mystical Metaphysics," *Manuscripta Orientalia*, Vol. 26, No. 2 (2020), https://www.academia.edu/44962281/Tasting_Drinking_and_Quenching_Thirst_From_Mystical_Experience_to_Mystical_Metaphysics.

l'islam, bien qu'il existe d'autres théories que nous n'allons pas développer¹⁴. L'on pourrait évidemment apporter un recul critique et discuter ces définitions de théologien, mais notre objectif en les exposant ne consiste qu'à poser ce cadre conceptuel pour l'utiliser dans l'analyse des auteurs comme Ibn 'Arabi et le courant akbarien¹⁵, auquel appartient l'émir Abdelkader, car il est particulièrement opérant. La grande diversité de l'œuvre d'Ibn 'Arabi en est une démonstration flagrante. Poèmes mystiques et traités philosophiques cohabitent, dialoguent, s'entrelacent au sein d'une pensée complexe qui se veut tout autant *doctrine*¹⁶ et message spirituel universel d'amour.

L'Interprète des désirs illustre parfaitement ce mouvement riche et incessant d'Ibn 'Arabi, parfois en partie motivé par la réception de ses textes : cet ouvrage est un recueil de poèmes d'amour où la figure de Nizhâm (Harmonie), belle et jeune femme dont le poète vante la beauté et la pureté, renvoie en filigrane à l'amour que le mystique éprouve pour la beauté et la sagesse divine se manifestant dans la Création. Il suscita des réactions indignées de la part de docteurs de la Loi à cause d'un parallèle frôlant à leurs yeux le blasphème et l'atteinte aux bonnes mœurs. En réponse, Ibn 'Arabi rédige un commentaire des poèmes qu'il annonce dès le prologue et dans lequel il explique la symbolique et la portée spirituelle de ses vers dans un langage rationnel et argumenté afin de désamorcer toutes polémiques.¹⁷

Frappés par cette tension constante entre deux langages, nous aboutissons à cette définition plus contemporaine et plus littéraire de la mystique par l'historien Michel de Certeau : « Répondant au vis-à-vis dont elle se distingue — la “théo-logie”, discours sur/de Dieu —, la mystique est une “manière de parler”. »¹⁸ Celle-ci vient éclairer d'une manière nouvelle la dichotomie de François de Sales. En tant que « cheval de Troie de la rhétorique dans la cité de la science théologique », la mystique n'est pas une discipline en soi. Elle est plutôt un langage, une façon de dire l'expérience spirituelle qui engendre souvent l'incompréhension des non-initiés et se confronte aux limites de ce qui peut être dit et de ce qui ne peut être que suggéré. S'interroger sur l'expérience mystique, c'est donc inévitablement s'interroger sur la littérature mystique.

Ce cadre théorique étant désormais posé, il nous en faut revenir à l'émir Abdelkader. Au début de notre introduction, nous avons beaucoup insisté sur les dimensions politique et militaire de son destin singulier, mais cela ne permet pas de saisir le personnage dans toutes ses dimensions.

¹⁴ Par exemple, Maître Eckhart propose une relation quasi consubstantielle de la connaissance spéculative et de la mystique. Voir VANNIER Marie-Anne, « Mystique et théologie mystique chez Eckhart », in *Revue de théologie et de philosophie*, Genève, Droz, 2010, n°142, pp. 211-228.

¹⁵ L'adjectif *akbarien*, tiré de l'expression “*Shaykh al-Akbar*”, désigne le courant doctrinal issu de l'école d'Ibn 'Arabi.

¹⁶ Du latin *doctrina* : « enseignement », « instruction », « formation », « éducation ».

¹⁷ Cela n'est pas sans rappeler Jean de la Croix qui, à la demande de sœurs carmélites dont il était le directeur de conscience, écrivit les commentaires explicatifs des poèmes du *Cantique spirituel* et de *La Vive Flamme d'amour*.

¹⁸ DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 156.

C'est pourquoi il est ici opportun d'insister sur la figure de l'homme spirituel qu'il était. Cela nous éclairera sur son *ethos* de mystique.

L'émir Abdelkader était un contemplatif né, et les extases mystiques qu'il expérimenta tout au long de sa vie ont été rapportées par des témoins proches mais aussi par lui-même. Il se décrivait volontiers comme un *majdhoub*, un « ravi en Dieu » qui recevait « *des inspirations spirituelles, des projections transcendantes survenant par des sciences de pur don, et des secrets cachés* »¹⁹ sans avoir eu à traverser étape par étape les divers degrés du cheminement spirituel mais étant directement propulsé par Dieu à son sommet.

Le témoignage d'un proche français de l'émir de l'époque est particulièrement frappant. Léon Roches, qui a servi l'émir Abdelkader en tant que secrétaire de 1836 en 1840, nourrissait pour lui une grande admiration, au point de feindre une conversion à l'islam afin de rester à ses côtés jusqu'à ce que le subterfuge soit découvert et que le contexte politico-militaire le force à s'enfuir. Il assista notamment à cette scène qu'il raconte dans la première partie de ses mémoires, dont le récit couvre la période 1834-1844 :

Je me réveillai bien avant la nuit ; j'ouvris les yeux et je me sentis réconforté. La mèche fumeuse d'une lampe arabe éclairait à peine la vaste tente de l'émir. Il était debout, à trois pas de moi ; il me croyait endormi. [...] Ses beaux yeux bleus, bordés de cils noirs, étaient relevés, ses lèvres légèrement entrouvertes semblaient encore réciter une prière et pourtant elles étaient immobiles ; il était arrivé à un état extatique. Ses aspirations vers le ciel étaient telles qu'il semblait ne plus toucher à la terre.

Admis quelquefois à l'honneur de coucher dans la tente d'Abd el-Kader, je l'avais vu en prières et j'avais été frappé de ses élans mystiques, mais cette nuit il me représentait l'image la plus saisissante de la foi. C'est ainsi que devaient prier les grands saints du christianisme.²⁰

Un autre témoignage édifiant, celui de son fils Mohammed, raconte que son père parvint – sous la direction de son dernier guide spirituel, le shaykh marocain Mohammed al-Fâsi ash-Shâdhilî – au « degré suprême » (« *ar-rutbah al-kubrâ* ») et à « l'illumination » (« *al-fath an-nourânî* ») sur le mont An-Nour, dans la grotte de Hira, l'endroit même où il est dit que le Prophète Mohammed fit la rencontre de l'archange Gabriel et reçut la révélation coranique.²¹

L'objet de notre réflexion ne sera pas de juger de la réalité et du contenu de ces expériences subjectives rapportées par l'émir et ses proches, et encore moins des modalités de leur survenue ou

¹⁹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, tome I, Paris, Albouraq, 2012, traduit, introduit et annoté par Max Giraud, p. 18.

²⁰ ROCHES Léon, *Dix Ans à travers l'Islam*, Paris, libraires-éditeurs Perrin et C^{ie}, 1904, pp. 140-141.

²¹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Écrits spirituels*, op. cit., pp. 25-26.

de leur signification. Ces questions relèvent davantage respectivement de l'histoire et de la théologie. En revanche, ces événements nous apportent de précieux renseignements sur l'*ethos* d'Abdelkader. Voici un homme qui, sous de multiples aspects, représente parfaitement la figure du mystique – ou du saint – et ceci en plein XIX^e siècle ; le même homme qui, dans le *Livre des Haltes*, écrit à la fois sur l'expérience mystique sous les auspices du langage poétique (dans l'avant-propos et les poèmes introductifs) et sur la doctrine akbarienne grâce aux ressorts de la théologie spéculative (dans les 372 haltes).

Autrement dit, cette dualité entre philosophie et mystique, entre raison et intuition, se manifeste dans la composition même du *Livre des Haltes*. En effet, si la majeure partie de l'ouvrage correspond en fait à une glose de la doctrine d'Ibn 'Arabi destinée à un public certes initié mais ayant besoin de pédagogie et d'une explication simplifiée à cause de l'éminente difficulté de l'œuvre du grand maître, l'auteur le fait débiter par deux éléments péritextuels²² littérairement singuliers et intéressants : un avant-propos sous la forme d'un récit fictionnel d'abord, et dix-neuf ou vingt poèmes introductifs²³ ensuite. Ils se distinguent du reste de l'œuvre par leur forte imprégnation mystique, si l'on peut dire, et là où les haltes qui suivent s'inscrivent pleinement dans un discours métaphysique rationnellement articulé respectant avec brio les règles de l'argumentation et de la logique, cette première partie du livre procède davantage de la poésie autant par sa profusion de symboles que son économie du discours – y compris l'avant-propos, récit qui n'est pas sans rappeler certains poèmes en prose oniriques du *Spleen de Paris* de Baudelaire²⁴.

C'est vers l'étude de ces textes liminaires du *Livre des Haltes* que va s'orienter toute la réflexion de ce mémoire ; car les étudier, c'est pénétrer le lieu même où l'ineffable de l'expérience mystique kadérienne prend forme, quoique de manière médiée²⁵, dans un discours vacillant, instable. Nous tenterons ainsi de saisir les modalités d'expression littéraires de la mystique en tant que *modus loquendi* chez l'émir Abdelkader. Dans cette perspective, nous nous demanderons dans

²² « Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...] ». Voir GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7 de la version numérique.

²³ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 78. Selon les éditions, le poème 20 est considéré soit comme un poème (dans le manuscrit publié en 1996 par la Bibliothèque d'Alger), soit comme de la prose poétique (dans l'édition *Dâr al-Yaqzah al-'arabiyyah*, Damas, 1966, et dans l'édition *Dâr el-Houda*, Alger, 2005).

²⁴ Voir BAUDELAIRE Charles, « L'Invitation au voyage », *Petits Poèmes en prose*, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, pp. 49-52.

²⁵ « *Vermitteln*, « médier », c'est d'abord chercher à atteindre un accord (*Einigung*), un « faire-un » ponctuel, de façon, au moins momentanément, apaisante – ce qui suppose qu'il y avait conflit, voire guerre. Médier, c'est s'interposer autant qu'intercéder. » Voir VINOT Frédéric et VIVÈS Jean-Michel, *Les médiations thérapeutiques par l'art : Le Réel en jeu*, Toulouse, érès, 2014, <https://doi.org/10.3917/eres.vives.2014.01>.

quelle mesure celui-ci mobilise des formes littéraires particulières, notamment le récit et la poésie, ainsi que les ressources du registre lyrique ainsi que du langage poétique dans le but de susciter chez le lecteur une expérience esthétique analogue, bien qu'incomparable, à l'expérience mystique vécue par l'auteur.

Cela nous amènera tout d'abord à nous interroger sur la nature de l'expérience mystique et sur ses relations complexes avec le langage. Nous en viendrons alors à considérer les raisons pour lesquelles l'émir Abdelkader a utilisé le lyrisme et le langage poétique afin de dépasser le paradoxe fondamentale d'un discours portant sur l'expérience intérieure. Nous verrons aussi que la différence formelle entre l'avant-propos et les poèmes introductifs installe une dialectique qui prépare l'esprit du lecteur aux enseignements que l'auteur est sur le point de lui transmettre, et que ces deux pièces du péri-texte fonctionnent en réalité comme un seuil initiatique.

Dans un second temps, nous analyserons plus en détail notre corpus en portant une attention particulière aux différents registres littéraires mis en jeu dans cette tentative d'expression d'une expérience réputée intraduisible.

Enfin, nous prolongerons notre analyse stylistique en nous intéressant à deux types de figures qui jouent un rôle prépondérant dans le *Livre des Haltes* : les paradoxes et les tropes, que nous définirons au moment opportun, à travers l'utilisation de métaphores, de symboles et d'allégories. Cela nous permettra de formuler des hypothèses sur la manière dont l'auteur vise à faire vivre au lecteur une expérience littéraire proche de l'extinction de la subjectivité éprouvée lors d'une extase mystique.

À cette fin, nous nous baserons principalement sur le texte de l'émir Abdelkader traduit et annoté par Max Giraud dans le tome premier du *Livre des Haltes* paru aux éditions Albouraq. En ce qui concerne l'ouvrage original, nous utiliserons au besoin la première édition arabe imprimée en Égypte en 1900-1901 à l'initiative de Nabiha Hanem.

I. La poésie comme remède au paradoxe du discours mystique

Si l'émir Abdelkader opta pour la poésie – ou plutôt le langage poétique, nous reviendrons plus tard sur cette distinction –, il n'est pas une exception à la règle. Il s'inscrit en cela dans une longue tradition œcuménique de mystiques qui y eurent recours pour partager une expérience qu'ils n'auraient su garder sous silence. Rumi, Ibn 'Arabi, Hallaj pour l'Islam ; Jean de la Croix, Thérèse d'Avila, Angelus Silesius pour le christianisme... Cet échantillon de grands mystiques parmi les plus connus et les plus couramment étudiés ayant eu recours à la poésie par le passé, en Orient comme en Occident, loin d'être exhaustif, nous soumet une sorte d'indice. Nous pouvons en effet y déceler la reproduction d'un motif qui pousse le chercheur à s'interroger : pourquoi la mystique se déploie si souvent dans le langage, si ce n'est exclusivement, via la poésie ? N'y a-t-il pas dans l'expérience même de l'extase ou du ravissement quelque chose qui pousse naturellement ceux qui les expérimentent à délaisser le discours rationnel, logique, articulé, et à se ranger du côté des images, des allusions et des symboles ? Que peut nous dire ce schéma récurrent sur la nature de l'expérience en question et sur sa relation avec le langage ?

1. La parole mystique : un discours contraint par les natures de l'expérience qu'il relate

Pour comprendre le contexte dans lequel se produit le discours mystique et les conditions inhérentes à sa production, il nous semble qu'il faille tout d'abord nous intéresser à la nature de l'expérience mystique en elle-même. Cela nous éclairera sur la raison pour laquelle en parler frontalement, sans recourir au truchement de la poésie, se révèle si difficile.

William James (1842-1910) est un psychologue et philosophe américain. Reconnu comme l'un des pères de la psychologie moderne grâce à son livre *The Principles of Psychology*²⁶ publié en 1890, il est aussi l'auteur de *The Varieties of Religious Experience*²⁷. Dans ce dernier ouvrage, il étudie ce qu'il appelle l'expérience religieuse. Il ne vise pas par cette dénomination la religion comme un ensemble de doctrines ni comme fait social ou collectif, mais plutôt comme un fait psychologique, c'est-à-dire en tant qu'elle est une expérience vécue, personnelle et subjective. Pour

²⁶ JAMES William, *Précis de psychologie*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003.

²⁷ *Ibid.*, *L'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Alcan, 1906, traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur par Frank Abauzit, préface de Émile Boutroux.

lui, les « états de conscience mystiques » (*sic*) sont à la racine même de l'expérience religieuse ; il est donc nécessaire de les définir. Il fait face à une première difficulté d'ordre lexical :

L'épithète « mystique » s'emploie souvent d'une manière péjorative, pour qualifier toute opinion sentimentale et mal définie, sans fondement logique ou pratique. Pour certains auteurs, un mystique est un homme qui croit à la télépathie ou au spiritisme. Pris de la sorte, ce terme est ambigu, peu maniable [...].²⁸

Dès l'orée de la réflexion du psychologue, le langage constitue déjà un obstacle. Il part du constat que le terme *mystique* est galvaudé, mal défini, qu'il prête à confusion. Mais W. James, théoricien du pragmatisme en philosophie, est soucieux d'étudier l'expérience mystique empiriquement, sur la base de critères scientifiques et objectifs. Il les définit alors ainsi :

[...] pour l'employer utilement, je le définirai [l'épithète "mystique"] par quatre traits caractéristiques qui nous serviront de critère dans la détermination des expériences mystiques.

1° *Ineffabilité*. — Le critère le plus commode est un critère négatif : le sujet qui éprouve un tel état de conscience dit qu'il ne peut trouver de mots pour l'exprimer. Il faut donc l'éprouver directement, il est incommunicable. À cet égard, les états mystiques sont plutôt des sentiments que des idées. Il faut avoir l'oreille musicale pour apprécier une symphonie ; il faut avoir été amoureux pour comprendre l'amour. Sans cette expérience personnelle, nous sommes portés à considérer le musicien, l'amoureux, comme faible d'esprit ou détraqué. Et trop souvent nous jugeons ainsi du mystique.

2° *Intuition*. — Si les états mystiques sont des sentiments, ils apparaissent aussi au sujet comme une forme de connaissance. Ils lui révèlent des profondeurs de vérité insondables à la raison discursive. C'est une illumination d'une richesse inexprimable, dont on sent qu'elle aura sur toute la vie un immense retentissement.

Les deux caractères suivants sont un peu moins importants :

3° *Instabilité*. — Les états mystiques ne peuvent pas durer longtemps. Sauf de rares exceptions, au bout d'une demi-heure, tout au plus d'une heure ou deux, ils s'évanouissent à la lumière de la conscience normale. Une fois évanouis, leur qualité propre est difficile à reproduire par la mémoire ; mais quand ils reviennent, elle est reconnue ; chaque expérience laisse l'âme plus riche, plus épanouie.

4° *Passivité*. — On peut favoriser la production des états mystiques par certains actes volontaires, comme de fixer son attention, ou d'exécuter certains mouvements rythmiques, ou par d'autres procédés. Pourtant, quand l'état de conscience a pris sa forme caractéristique, le sujet sent sa volonté paralysée ; parfois même il se sent comme dompté par une puissance supérieure. Ce dernier trait rattache les états mystiques aux phénomènes qui caractérisent les dédoublements de la personnalité, glossolalie, écriture automatique, extase médianimique. Il y a cependant cette différence, que dans ces cas morbides le phénomène ne laisse d'ordinaire aucune trace dans la mémoire et n'influe pas sur la

²⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 324.

conscience normale, qu'ils interrompent brusquement. Les états mystiques proprement dits n'interrompent jamais entièrement le courant de la pensée ; il en reste toujours quelque souvenir, et le sentiment de leur importance ; ils modifient toute la vie intérieure du sujet. La distinction n'est au reste qu'approximative entre les états mystiques et les phénomènes d'automatisme.

Résumés en une phrase, ces traits caractéristiques nous donnent la définition suivante de l'expérience mystique : *un état de conscience transitoire, incommunicable, de l'ordre du sentiment, que le sujet vit comme une forme de connaissance intuitive et où il se sent soumis à une puissance supérieure.*

L'ineffabilité est le premier critère qu'il retient, et c'est évidemment le plus intéressant par rapport à notre problématique. Il est particulièrement instructif que W. James qualifie l'état de conscience mystique de *sentiment* plutôt que d'*idée*. Cela revient à dire que ce genre d'états ne peuvent pas faire l'objet d'une représentation purement abstraite, que l'on ne peut pas se les représenter sans les avoir éprouvés soi-même, sans recourir aux ressources de notre mémoire ; sans quoi l'on parlerait de l'inconnu, l'on manipulerait des mots dénués de toute signification véritable. En effet, un sentiment est, en psychologie, un état affectif subjectif. Une idée, quant à elle, est une représentation mentale, une construction intellectuelle produite par la pensée.

Par ailleurs, les comparaisons qu'il utilise, celle de l'oreille musicale et du sentiment amoureux, renforcent cette impression et rappellent les comparaisons utilisées par les mystiques eux-mêmes, l'amour en étant le *topos* par excellence tandis que la comparaison de l'oreille convoque certains rapprochements établis avec les sens physiques. L'émir Abdelkader, dans le même registre, établit par exemple un parallèle autrement plus audacieux :

Qu'en serait-il si venait à vous un homme impuissant à ressentir quelque sensation et qu'il vous dise : «Faites-moi comprendre ce qu'est le plaisir de l'union sexuelle selon la science et l'expérience que vous en avez !» Ils me répondirent : «Cela n'est possible que par l'expérience directe !» J'ajoutai : «Mon expérience est de même nature !»²⁹

Il convient de nous pencher un instant sur le lexique employé dans le texte original en langue arabe afin d'enrichir notre réflexion et d'affiner notre compréhension de l'expérience en question dans la perspective soufie. Dans l'édition arabe du *Livre des Haltes* sur laquelle nous nous basons pour notre étude³⁰, il n'est jamais question d'« expérience » (*tajriba*). Ce mot semble réservé

²⁹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 25.

³⁰ Comme dit à la fin de notre introduction, il s'agit de la première édition imprimée du *Livre des Haltes*, effectuée en Égypte (probablement au Caire, centre majeur de l'édition arabe de l'époque) en 1900-1901 à l'initiative et « aux frais de la noble dame Nabih Hanem, sœur de Ahmad Fouad 'Izzat Pacha (membre du Conseil des Sages) et de 'Aziz 'Izzat Pacha (ambassadeur du Royaume d'Égypte à Londres), veuve de Mahmoud Pacha al-Arna'ûtfî, en exécution de son testament et pour honorer sa mémoire » (p. 1 de l'édition en question, extrait traduit par nos soins). Celle-ci fut

à l'expérience au sens de l'essai, de la mise en pratique d'exercices spirituels, comme le suggère le verbe *jarraba*, dont le mot *tajriba* est issu, pouvant signifier « contrôler, éprouver, exercer, tester, expérimenter ». L'émir Abdelkader, lui, mentionne le « goût » ou la « gustation spirituelle » (*dhawq*), une notion fréquemment convoquée dans les textes soufis. Cette différence terminologique entre les mystiques musulmans et chrétiens (par exemple, Jean de la Croix parle d'*experiencia*³¹) à travers ce recours à la métaphore du sens gustatif apporte un éclairage du sens qui nous est grandement bénéfique. Dans un mémoire de fin de master en philosophie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Salima Zouaghi élabore cette notion en commentant l'un des plus grands érudits de toute l'histoire islamique, Abou Hamid al-Ghazâlî :

Dans le *Tabernacle des Lumières*, al-Ghazâlî écrit : « Il y a donc un niveau situé au-delà de la raison, où se manifeste ce qui ne se manifeste pas à elle. »³² [...] Cette remarque permet au théologien d'encourager son lecteur à s'aventurer par-delà les limites discursives afin de cheminer jusqu'à cet état (*hâl*) qu'est le goût. Le théologien poursuit en proposant une analogie entre le goût du vrai et le goût de la poésie : certes, une grande partie des hommes restent insensibles à la poésie, à sa musique comme à son sens, mais les « happy few » qui s'y rendent attentifs accèdent à la dimension intime, invisible de ce qui se manifeste en-deçà du voile des mots, au point de s'en émouvoir, de passer de la tristesse à la joie à la simple écoute d'un ghazal. L'acuité de cette expérience n'a d'égal que son intransmissibilité. L'homme ainsi mu s'épuiserait à vouloir communiquer au « profane » l'objet de son expérience, il ne ferait que balbutier, trahissant l'expérience « vécue ». Il en va, dans le *dhawq*, d'une même mutation psychologique que celle vécue par la poésie, par l'atteinte d'un état qui, tout en appelant à être partagé, ne peut que s'abîmer dans le geste même de cette transmission. Comment s'explique cette rupture entre l'ordre discursif et l'ordre expérientiel qui recouvre une rupture anthropologique, entre la foule et les natures dotées d'une faculté intuitive ? Ce qui se joue, dans cette incommunicabilité, c'est le passage du domaine du communicable, du connu, du visible à celui d'une expérience de l'invisible, de l'intime, de l'affinité élective.³³

Le *dhawq* soufi est décrit comme un état (*hâl*), caractéristique qui nous rappelle évidemment les quatre critères établis par W. James pour définir l'expérience mystique (il parlait notamment d'état de conscience ou d'état psychologique subjectif). Et de fait, cet état particulier décrit par les mystiques soufis avec leur terminologie propre réunit les critères évoqués par le psychologue américain du XIX^e siècle. C'est ainsi à ce concept que l'émir Abdelkader fait appel dans l'extrait que nous avons cité, où l'expérience intime de l'extase et de la présence divine se voit comparée à celle de la jouissance physique produite par l'acte sexuel. Le dénominateur commun de

gracieusement offerte à des savants et des institutions religieuses musulmanes. Elle est disponible en ligne et, semble-t-il, libre de droits.

³¹ BARUZI Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1924, p. 235.

³² AL-GHAZÂLÎ, *Le Tabernacle des Lumières*, Paris, Seuil, 1981, collection « Points », traduit par R. Deladrière, p. 77.

³³ ZOUAGHI Salima, *Approche phénoménologique du soufisme ghazâlîen*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (UFR de philosophie), 2022, mémoire de Master 2 dirigé par Jean-Baptiste Brenet.

ces deux expériences, hormis peut-être la notion de plaisir (certaines extases mystiques occasionnent une grande douleur³⁴), c'est donc, entre autres, le critère de l'ineffabilité du sentiment retenu par W. James. Ineffabilité qui, pour autant, ne conduit pas nécessairement au silence.

Ici réside l'un des paradoxes fondamentaux du discours mystique : il s'agit de prendre la parole au sujet d'un état psychologique incommunicable, d'établir une communication verbale dans l'espoir de parvenir à transmettre un sentiment qu'il faut en définitive vivre pour le comprendre. Mais nous allons voir que cette tension n'est pas insoluble : les ressources du lyrisme et du langage poétique ouvrent la voie à l'expression de ces sentiments.

2. Lyrisme et langage poétique, outils de dépassement du paradoxe du discours mystique

Depuis le premier quart du XIX^e siècle, où le substantif fait son apparition à partir de l'adjectif « lyrique », le lyrisme est considéré comme le registre typique de l'expression de la subjectivité et de l'effusion des sentiments dans toute leur variété (amour, tristesse, colère, mélancolie, etc.). Il laisse une place déterminante à la première personne du singulier, au « je », et ainsi, à la perception singulière de l'auteur ou du locuteur. À son origine, il y a le chant, la lyre étant l'instrument antique qui accompagnait les chanteurs dans leurs déclamations de poèmes ; la poésie était alors inséparable de la musique. C'est le siècle du romantisme, le XIX^e siècle, qui élèvera ce registre littéraire à son summum grâce à des auteurs comme Alfred de Musset, Alfred de Vigny ou encore Victor Hugo, avant que celui-ci ne se raréfie au XX^e siècle et qu'il n'essuie par la suite de nombreuses critiques, comme l'accusation de nombrilisme ou d'idéalisme.

Mais ces attaques peuvent être considérées comme caricaturales car la subjectivité n'implique pas forcément un repli sur soi. Le lyrisme est en effet décrit comme « un chant qui articule l'intime et l'universel »³⁵. Dans la préface des *Contemplations*, Victor Hugo explicite son projet d'écriture, et avec ceci, développe cette théorie du lyrisme :

³⁴ Se référer à la transverbération de Thérèse d'Avila, dont la carmélite fait le récit dans son autobiographie, lors de laquelle elle voit un ange lui transpercer le cœur avec une lance d'or au fer enflammé. Elle commente : « La douleur était si grande qu'elle me faisait gémir ; et pourtant la douceur de cette douleur excessive était telle, qu'il m'était impossible de vouloir en être débarrassée. » Voir THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, Paris, Points, 2014, traduit par Grégoire de Saint-Joseph.

³⁵ L'expression est empruntée à Agnès Spiquel, professeure émérite de littérature française à l'Université de Valenciennes et présidente de la Société des Études camusiennes de 2005 à 2020, qui tint à l'Université de Nantes une conférence intitulée « À l'articulation du particulier et de l'universel : le lyrisme » en 2023.

Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*.

Ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre. C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu "au bord de l'infini". Cela commence par un sourire, continue par un sanglot, et finit par un bruit du clairon de l'abîme.

Une destinée est écrite là jour à jour.

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !³⁶

Ainsi, le lyrisme est le miroir d'une individualité, certes, mais celle-ci se prolonge et se transmute dans l'écriture pour rendre transmissible l'émotion. Pour Béatrice Bonhomme, poétesse, critique littéraire et professeure d'université française, « le "je" [lyrique] est un je transpersonnel. Tout est, alors, relation, lien à l'autre ». Elle poursuit :

Comme l'explique Philippe Beck, le moment où le moi se dit, c'est un moment impersonnel, le moment où l'amour, la mort se dit de façon intense, serrée, tenue, c'est un moment impersonnel, un moment d'impersonnalité paradoxale. Dans cette intensité lyrique impersonnelle, le 'je' et le 'tu' restent anonymes, le 'tu' c'est la voix du poème, l'autre en soi, tout le monde, n'importe qui. Ce qui est dans le poème, c'est paradoxalement ce qui est le plus singulier, cette émotion, « sans mesure commune », mais qui devient commune par les mots de la poésie, le plus incommunicable devenant aussi le plus commun. Il s'agit, (*sic*) d'amener l'absolu singulier dans les parages du commun.³⁷

Il permet donc l'accession au langage d'une intériorité pour ainsi dire ineffable. C'est pourquoi le lyrisme nous apparaît comme le moyen privilégié – si ce n'est l'unique moyen – permettant l'éclosion du discours mystique. Autrement, ce dernier ferait face à une double impasse : ou bien il devrait adopter une posture comparable à celle de la théologie apophasique à son apogée, c'est-à-dire au silence absolu face à l'ineffable, ou bien il créerait son propre langage

³⁶ HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 25-26.

³⁷ BONHOMME Béatrice, « Risques et lieux du lyrisme », in *Cheminements de la pensée*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2021, édité par Jonathan Pollock et Arnaud Villani, <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.40682>, pp. 91-100

hermétique, opaque, impossible à percer à jour pour quiconque n'a pas reçu les mystères de l'initiation et n'a pas expérimenté l'extase. Or, en émouvant le lecteur – du latin *emouere* : déplacer à l'extérieur de, transporter hors de –, c'est-à-dire en le transportant hors de soi, le registre lyrique lui fait connaître une expérience se rapprochant d'une forme d'extase, ou tout au moins, il lui en donne un aperçu, une préfiguration.

Cette thèse est approfondie dans les travaux de Jean Baruzi sur l'œuvre de Jean de la Croix, où celui-ci décrit l'expression lyrique du poète mystique comme une « région médiane » entre « l'expérience insaisissable et la doctrine organisée »³⁸. Pour lui, l'expérience en elle-même, rare et évanescence, disparaît et laisse la place au poème : « Et le poème lui-même, lorsqu'il est organisé, apparaît comme un objet stable qui est plus sûr que l'expérience fuyante. Reflet de l'expérience, il ne vit que par elle ; mais c'est lui, désormais, qui nous aide à revenir vers l'expérience. »³⁹ C'est donc le poème, trace écrite d'un vécu à jamais incommunicable, qui traduit l'expérience « en un chant » dont le lecteur peut apprécier les variations lyriques et dont il peut s'imprégner des émotions ainsi transmises.

Jean de la Croix constitue, dans l'optique d'une analyse de la partie introductive du *Livre des Haltes*, un cas particulièrement intéressant de mystique chrétien qui se distingue à la fois par des poèmes d'une intensité lyrique et symbolique remarquable, et par des traités spéculatifs d'une grande virtuosité intellectuelle. Dans ses ouvrages, le poème est le fruit direct de l'extase vécue, il la retranscrit en symboles et en allégories. Vient ensuite le traité spéculatif, qui traduit les images du poème en concepts destinés à la direction spirituelle, et donc, concrètement, à la pratique contemplative des moines et moniales dont le religieux a la charge. Mais, dans cette équation, la place des poèmes, et avec eux du lyrisme, reste fondamentale :

La pensée de Jean de la Croix, dans la mesure où elle n'est pas discursive, dans la mesure aussi où elle n'est pas purement spirituelle, tend à s'exprimer — selon des nuances qu'il faudra découvrir — de façon symbolique, de façon allégorique, ou selon des modalités intermédiaires entre le symbole et l'allégorie. L'activité symbolique et l'activité allégorique, en leurs diverses manifestations, sont, à leur tour, nourries par le lyrisme ; elles émanent du lyrisme et le lyrisme lui-même tient sa gravité et son accent des symboles sous-jacents qui l'animent. S'il y a quelque part une confidence qui se voile, c'est ici qu'il la faut surprendre.⁴⁰

³⁸ BARUZI Jean, *op. cit.*, p. 305.

³⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 305-306.

C'est la même dialectique qui est à l'œuvre dans *L'Interprète des désirs* d'Ibn 'Arabi, dont nous parlions plus haut, entre le poème et l'explication théologique spéculative. Nous pourrions être tentés, dans la même veine, de déceler une dialectique comparable chez l'émir Abdelkader, mais l'ouvrage que nous étudions ne se prête pas à cette analyse étant donné que ses 372 haltes ne sont pas directement liées à l'avant-propos et aux poèmes introductifs du *Livre des Haltes*, bien qu'ils portent sur les mêmes thèmes. Il n'y a pas chez lui de volonté d'expliquer ses poèmes, et peut-être pouvons-nous même dire qu'il y a une volonté de mystification, dans le sens où les poèmes de l'émir Abdelkader, tout comme l'avant-propos et les différentes haltes, sont particulièrement difficiles à déchiffrer pour les non-initiés et qu'il annonce dès l'avant-propos :

« Je les ai notées pour nos frères “qui croient en Nos Signes” ; s'ils ne sont pas encore parvenus à en récolter les fruits et qu'ils les ont laissées dans des coins, à leurs places, arrivera le moment où, parvenant à leur maturité spirituelle, ils pourront, par eux-mêmes, extraire leur trésor. »⁴¹

L'auteur choisit donc de préserver le secret pour des raisons initiatiques et de laisser le lecteur le découvrir lorsqu'il sera prêt – ce qui lui attribue explicitement un rôle actif dans l'herméneutique de ce texte, notons-le.

Il n'y a pas de lien direct, disions-nous, entre la partie introductive de l'ouvrage et les haltes spéculatives. Nous pouvons dès lors supposer que l'expression lyrique joue ici un rôle encore plus déterminant que dans l'œuvre de Jean de la Croix, par exemple, puisqu'il n'y a plus aucun interprète entre la traduction symbolique de l'expérience extatique – sous la forme cristallisée d'un poème – et le lecteur. Celui-ci, livré à lui-même, ne peut que tenter de déchiffrer les symboles et allégories que lui a délivrées l'auteur, et « goûter » aux émotions que les envolées lyriques lui font éprouver.

Nous avons jusqu'ici abordé le sujet du lyrisme et de la poésie, mais nous n'avons pas encore interrogé la nature même du langage poétique, comme le laissait présager le titre de notre sous-partie. Ces notions sont étroitement enchevêtrées les unes aux autres, et en vérité, il serait difficile d'en établir une définition précise et figée.

Si le lyrisme, comme nous l'avons présenté, serait donc l'aspiration d'un texte à transmettre des émotions au lecteur, la poésie serait quant à elle « l'aspiration humaine vers une beauté

⁴¹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 18.

supérieure »⁴². Dans son *Précis de versification*, Brigitte Buffard-Moret l'explique d'abord par les origines de la poésie :

La poésie a souvent été appelée la langue des dieux. Cette métaphore met en lumière deux aspects essentiels du langage poétique :

– il est perçu comme supérieur au langage des hommes, c'est-à-dire à la langue commune – Valéry, dans *Variété*, parle de « ce moyen essentiellement pratique, perpétuellement altéré, souillé, faisant tous les métiers, le langage commun, dont il s'agit pour nous [les poètes] de tirer une Voix pure, idéale » ;

– c'est un langage différent qui obéit à des règles qui lui sont propres.

Les origines de la poésie expliquent ces deux caractéristiques.

Les poètes et théoriciens de la Renaissance, comme Thomas Sébillet ou Jacques Peletier dans leurs arts poétiques soulignent que la poésie fut d'abord un langage choisi pour s'adresser aux dieux. Langue orale dans un premier temps, langue des incantations, des exorcismes, elle est liée à un rituel : il ne faut rien changer aux formulations pour qu'elles gardent leur efficacité. Afin donc d'en faciliter la mémorisation, les hommes ont recours à des structures codifiées. Le vers accompagné par la musique et la danse se grave mieux dans le souvenir, et les contraintes de la métrique distinguent le langage versifié du langage ordinaire, en lui conférant une valeur esthétique [...].⁴³

Les origines sacrées de la poésie et son rapport originel avec la musique et la danse – qui mettent encore une fois en lumière son lien intime avec le registre lyrique – expliquent donc pourquoi la poésie relève de l'aspiration à une transcendance, qu'elle soit quête du beau ou quête du divin (les deux pouvant occasionnellement fusionner). Il semble ressortir de ces considérations qu'une des caractéristiques fondamentales du langage poétique est le rythme. C'est d'ailleurs ce que relève Michel Chodkiewicz dans son introduction aux poèmes du *Livre des Haltes*, en paraphrasant René Guénon, lorsque le premier décrit la poésie comme étant « l'une des expressions de ce que l'on appelle "le langage rythmé" »⁴⁴. La question du rythme implique celle de la différence formelle entre la prose et les vers, dont le *Précis de versification* nous expose les différentes nuances :

La prose (du latin *prosa oratio* : « discours qui va en ligne droite, sans inversion ») peut être définie comme toute forme de discours qui n'est soumise à aucune loi réglant le retour périodique de certains sons ou la mesure des groupes syntaxiques. [...]

⁴² BAUDELAIRE Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin éditeur, 1884, p. 17.

⁴³ BUFFARD-MORET Brigitte, *Précis de versification*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 13.

⁴⁴ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 27.

À la fin du XIXe siècle, la prose poétique entre en concurrence avec le vers, comme dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire : il s'agit de « morceaux autonomes de poésie lyrique [...] privés de la structure versifiée ». Le mot « poème » ne doit donc pas être confondu avec le mot « vers », et il est hors de propos d'analyser ces formes non versifiées dans un ouvrage de versification. Mais au XXe siècle, la destruction graduelle de la versification classique aboutit à créer des structures inédites, comme les poèmes de Paul Fort, où ce qu'il définit comme « prose rythmée » respecte très souvent la structure des vers réguliers [...].

À ces différents types de prose s'oppose un discours assujéti à un certain nombre de contraintes codifiées : le vers, qui appartient à l'*oratio pœtica*, c'est-à-dire au discours « fabriqué ».

Alors que la prose est « continue » et ne se « mesure » pas, le vers est, lui, caractérisé par sa longueur. La mesure du vers est appelée le mètre (du grec *metron* signifiant « mesure »).⁴⁵

Cet extrait semble nous signifier que la prose et les vers sont des formes concurrentes (« À ces différents types de prose s'oppose [...] le vers [...] »), et pourtant, la mention de la « prose poétique » et des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire (que nous avons cité dans notre introduction) démontrent bien que la frontière est plus trouble qu'il n'y paraît. Si la prose se distingue par son absence de mesure, cette opposition apparente nous permet de voir qu'il existe tout de même un rythme commun à la prose et aux vers qui, à certains égards, peut de manière étonnante les apparenter.

Cet entre-deux nous intéresse à deux titres : d'abord, il nous a permis de comprendre un des attributs du langage poétique, qui est le rythme. Celui-ci, s'ajoutant au registre lyrique, permet véritablement de faire vibrer un texte, de faire vivre au lecteur une expérience esthétique où il se projette dans l'expression des sentiments du locuteur du poème et où, en même temps, il éprouve dans les sonorités et les oscillations de la langue même une beauté ineffable qui rapproche l'acte de lecture poétique de l'expérience mystique. Mais il nous intéresse également dans la mesure où la partie introductive du *Livre des Haltes* fait cohabiter des poèmes liminaires respectant les canons de la poésie arabe classique et un avant-propos écrit dans une prose poétique rythmée où les jeux sur les sonorités et les rimes sont omniprésents, donnant à cet élément du péri-texte une envergure tout à fait différente d'un avant-propos ou d'une préface écrite dans une prose plus traditionnelle. Nous y reviendrons dans la prochaine sous-partie.

Les jeux de sonorités et de rythme mettent à la disposition du langage poétique toute une série de figures – les *figures de sonorité* (allitérations, assonances, paronomases, etc.) – qui rendent

⁴⁵ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, pp. 18-19.

possibles ces oscillations et ce sentiment de beauté que l'on peut ressentir en lisant ou en écoutant de la poésie. Mais il existe encore de nombreuses autres figures de style fréquemment utilisées en poésie, et qui ne relèvent ni de la forme ni du rythme, mais plutôt de variations sur le sens des expressions employées. Ces figures de sens se nomment les *tropes*. Dans *Des tropes, ou Des différens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, voici comment César Chesneau Dumarsais, grammairien et philosophe français du XVIII^e siècle, les définit :

Les Tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot : ainsi, pour entendre ce que c'est qu'un Trope, il faut commencer par bien comprendre ce que c'est que la signification propre d'un mot ; nous l'expliquerons bientôt.

Elles sont ainsi appelées, parce que, quand on prend un mot dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre : voiles, dans le sens propre, ne signifie point vaisseaux ; les voiles ne font qu'une partie du vaisseau ; cependant., voiles se dit quelquefois pour vaisseaux, comme nous l'avons déjà remarqué.⁴⁶

Ainsi, les tropes fonctionnent sur le même principe que l'analogie : il s'agit de donner à un mot un autre sens sur la base d'une relation plus ou moins importante qu'il entretient avec un autre mot. D'où l'exemple du mot *voiles*, une partie du tout que constitue le *bateau*, et qui renvoie directement au tout dans une synecdoque. De même pour le mot *verre* dans l'expression « boire un verre », qui désigne le contenant pour signifier le contenu dans le cadre de la métonymie. Ces figures apportent au langage poétique une richesse qui lui permet de s'extraire des conditions du langage ordinaire afin de créer des images puissantes et de susciter des émotions, encore une fois. C'est ce qui lui confère une force de suggestion et une capacité à stimuler l'imagination tout autant que la sensibilité du lecteur.

La poésie utilise encore bien d'autres figures, mais notre volonté n'est pas d'établir un relevé exhaustif. Par ce développement, nous voulions simplement parvenir à cerner quelque peu l'essence du langage poétique ainsi que les principaux procédés grâce auxquels celui-ci permettrait au discours mystique de se déployer dans le langage en dépit du paradoxe fondamental qui le mine de l'intérieur. En plus du registre lyrique, le rythme et les tropes nous semblent être une réponse particulièrement adaptée à l'étude des poèmes mystiques.

Cette thèse est en tout cas celle que semble assumer Ibn 'Arabi. Dans le premier chapitre des *Illuminations de La Mecque*, l'auteur raconte une vision surréaliste dont il fut le témoin. Dans cette vision, il aperçoit un navire à la coque composée de pierres assemblées les unes aux autres à la

⁴⁶ DUMARSAIS César Chesneau, *Des tropes, ou Des différens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Auguste Delalain imprimeur-libraire, [1823], p. 10.

manière d'aimants. Le navire est en train de voguer sur une mer de sables. Claude Addas, dans un article intitulé *Le Vaisseau de pierre*, déchiffre le symbolisme obscur du récit du mystique :

Si *bahr* est le terme couramment employé pour signifier la mer, il est aussi celui qui, dans le lexique de la poésie arabe, sert à désigner le mètre d'un poème. De même, *ramal*, qui, dans l'usage courant, signifie "sable", est la dénomination de l'un des seize mètres que compte la prosodie arabe classique. L'emploi d'une terminologie empruntée au lexique de la poésie arabe n'a évidemment rien de fortuit. Située dans ce contexte, l'histoire des vaisseaux de pierre qui voguent sur une mer de sable n'a plus rien d'un délire onirique : le vaisseau (*safīna*) représente la *qasīda*, le poème arabe classique ; les pierres indissociables, ce sont les *kalimāt*, les mots qui, assemblés les uns aux autres, forment des vers dont la totalité constituent le poème ; les deux flancs du navire figurent les deux hémistiches du vers et les deux colonnes renvoient aux deux "piliers", *watad*, de la métrique arabe. Ainsi, dans un langage à peine crypté, Ibn 'Arabi nous signifie que la poésie est le moyen privilégié de "voyager" dans le monde imaginal dont elle véhicule les réalités spirituelles (*haqā'iq*) qui, par nature, sont supra-formelles.⁴⁷

Dans ce récit visionnaire, la scène que rapporte Ibn 'Arabi se présente comme l'allégorie⁴⁸ de la poésie, et si ce récit est en quelque sorte autobiographique (l'auteur le présente comme une scène vécue réellement dans le monde des esprits), il ne contient rien de moins que la finalité de la poésie et de son langage dans la conception d'Ibn 'Arabi. Dans un autre recueil inachevé, le *Dîwān al-ma'ārif al-ilāhiyya* (ou *Recueil des connaissances divines* en français), dans lequel le poète mystique avait pour intention de regrouper toutes ses œuvres poétiques, Ibn 'Arabi développe davantage, dans un discours beaucoup moins cryptique, la fonction qu'il attribue à la poésie :

Dès la première ligne, il prend la Révélation à témoin pour énoncer, discrètement certes, que les principes majeurs qui régissent la poésie arabe – l'éloquence, l'harmonie, la symétrie – sont d'institution divine. Et de poursuivre par des considérations cosmologiques plus explicites : Dieu a doté l'univers, souligne-t-il, d'une structure analogue à celle qui ordonne le *bayt al-shi'r*, le vers d'un poème. Il repose, comme lui, sur deux "cordes" (*sabab*, terme qui désigne l'un des principaux éléments de la métrique arabe) ; l'une, "légère", qui est le monde spirituel, l'autre, "épaisse", qui est le monde corporel ; deux "piliers" (*watad* qui est le second élément métrique majeur) le soutiennent également : l'un est la constitution et la génération des choses, l'autre, leur décomposition et leur dissolution. En somme, observe le Shaykh al-akbar, le monde est une parole toute de rythme et de rime.

De ces quelques lignes, dont la puissante densité doctrinale ne laisse pas d'étonner, retenons cette idée essentielle : en tant que ses fondements participent de la Sagesse divine, la poésie est un art sacré et proprement universel, l'écho terrestre d'une divine

⁴⁷ ADDAS Claude, "The Ship of Stone", in *The Journey of the Heart, Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society*, Oxford, J. Mercer, 1996, volume 19. L'article est disponible en français sur le site de la Ibn 'Arabi Society : <https://ibnarabisociety.org/poesie-imagination-futuhah-claude-addas/>.

⁴⁸ « Mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit ou souvent (mais non obligatoirement) les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée. » cf. définition de *allégorie*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie>

harmonie. Reste à déterminer sa fonction dans l'économie du langage ; Ibn 'Arabi s'y emploie aussitôt. Dieu, affirme-t-il, a disposé les bijoux des connaissances spirituelles et des secrets seigneuriaux dans la prose et la poésie. Il a confié ce trésor aux 'ârifûn, les gnostiques, lesquels, par crainte des pillards, ont dissimulé ces secrets sous le voile de termes allusifs et symboliques. Autrement dit, le langage poétique est spirituellement nécessaire à l'humanité déchue en ce qu'il constitue le support privilégié des connaissances sapientiales dont il assure la transmission pérenne à l'usage exclusif des gnostiques.⁴⁹

Nous retrouvons dans cette brève explication à la fois la mention du caractère sacré des origines de la poésie et de l'importance fondamentale du rythme et des tropes, dont les images et les symboles font partie. Les mystiques sont ici appelés des gnostiques ('ârifûn) parce qu'ils ont, dans la perspective soufie, atteint la gnose (*ma'rifa*), c'est-à-dire la connaissance de Dieu, et qu'ils deviennent les réceptacles et les dépositaires d'un savoir sacré transmis par le Prophète Mohammed ; et le langage poétique leur permet non seulement de raconter leurs expériences spirituelles, comme le fait Ibn 'Arabi sous la forme du récit onirique, mais aussi de dispenser des enseignements à leurs lecteurs, tout en les brouillant par le truchement des tropes afin d'en préserver le secret auprès des non-initiés.

Arrivés au terme de ce développement, nous avons vu que le lyrisme et le langage poétique étaient des outils particulièrement utiles dans le cadre de la poésie mystique. De l'expérience mystique, par nature incommunicable, il est possible de parler ; mais le discours mystique doit pour cela avoir recours à des procédés traditionnellement issus de la poésie et de son langage à la fois rythmé et symbolique.

3. Le péri-texte du *Livre des Haltes*, un seuil initiatique nécessaire à la réception de la doctrine

Nous l'avons dit, le *Livre des Haltes* fait partie des œuvres qui, à l'instar de plusieurs ouvrages de Jean de la Croix ou d'Ibn 'Arabi, arpentent à la fois les territoires de la poésie mystique et de la théologie spéculative, de la pure intuition et de l'articulation rationnelle, du sentiment et de la doctrine.

Dans le présent mémoire, nous porterons notre attention sur la partie poétique du livre de l'émir Abdelkader afin d'interroger les modalités littéraires de l'expression de l'expérience mystique parce que c'est la partie qui, dans cette optique, se révèle comme la plus féconde. Cette

⁴⁹ ADDAS Claude, *op. cit.*

partie constitue le péritexte de l'œuvre, soit la partie du paratexte qui précède le texte principal du *Livre des Haltes*. C'est, en soi, un élément intéressant à prendre en compte dans notre réflexion : le péritexte, et le paratexte en général, remplissent des fonctions particulières dans l'économie générale d'un livre, et il convient de l'aborder en premier lieu. Gérard Genette, l'un des fondateurs français de la narratologie et critique littéraire de renom, traite de ce sujet en détails dans *Seuils*, livre au titre très évocateur. En effet, pour lui, le paratexte est un seuil :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ».⁵⁰

Le seuil ne serait donc pas une simple frontière qu'il suffirait de franchir. Il s'agirait plutôt d'une sorte de sas d'entrée dans lequel le lecteur est pour la première fois interpellé par l'auteur pour lui transmettre un ou plusieurs éléments qui orienteront son approche de l'œuvre. Cela peut être une « *information* », une « *intention* », une « *interprétation* », mais aussi une « *décision* », un « *engagement* », un « *conseil* » ou encore une « *injonction* »⁵¹. Cette singularité est ce qui constitue l'une des caractéristiques fondamentales de la pragmatique du paratexte : sa « *force illocutoire* »⁵², expression que Genette emprunte à la philosophie du langage. Cette thèse permet-elle d'éclairer la fonction du péritexte de l'œuvre que nous étudions ? C'est grâce à une analyse plus poussée du texte que nous pourrions esquisser une réponse à cette question.

Concentrons-nous dans un premier temps sur l'avant-propos de l'émir. Après les traditionnelles formules de louanges adressées à Dieu et d'eulogie destinées au Prophète et à sa famille, par lesquelles débute tous les textes religieux musulmans, l'auteur nous donne d'emblée deux informations importantes. Il nous renseigne d'abord sur la nature du texte en lui-même :

Voilà, en ce livre, des inspirations spirituelles, des projections transcendantes survenant par des sciences de pur don, et des secrets cachés, dépassant la limite des intellects humains et des connaissances indirectes, au-delà de toutes les catégories de science acquise et de savoir livresque.⁵³

⁵⁰ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 1 de la version numérique.

⁵¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 12.

⁵² « Elle est définie comme une action qui a un but illocutoire, un degré de puissance, un mode de réalisation, un contenu propositionnel, des conditions préparatoires, des conditions de sincérité et un degré de puissance de cette sincérité. », cf. MEUNIER Jean-Guy, « La logique illocutoire : ses fondements selon Searle et Vanderveken / John Searle et Daniel Vanderveken », *Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, *Philosophiques*, volume 13, n°2, pp. 383-402, <https://doi.org/10.7202/203327ar>.

⁵³ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, *op. cit.*, p. 18.

Cette première information que l'auteur fournit au lecteur résume en une phrase l'essence même du *Livre des Haltes*, dont toute la dimension mystique du texte nous apparaît dès lors. Le lexique empreint d'hermétisme peut facilement rebuter ou susciter l'incompréhension. La succession de termes tout aussi flous et opaques les uns que les autres ainsi que l'utilisation de l'hyperbole donnent l'impression d'avoir entre les mains un objet à la fois sacré et dangereux, recélant une connaissance ésotérique requérant une initiation et, par-là même, lui octroyant une dimension transgressive. Au-delà de l'information sur la matière même du livre, l'auteur nous donne donc également ici son *intention* et une *interprétation* du texte : son intention est de révéler au lecteur une doctrine ésotérique qui dépasse les connaissances théologiques traditionnelles et qui transcende les règles habituelles de la raison et de l'intellect ; quant à l'interprétation qu'il passe de manière subliminale, elle est de considérer le texte comme une sorte de révélation ou, tout au moins, le témoignage d'une inspiration divine. Il s'agit donc de suggérer au lecteur, en quelque sorte, qu'il devrait suspendre son jugement et accepter le texte en tant qu'il est le réceptacle d'une vérité transcendante.

Des toutes premières lignes de l'avant-propos, nous retirons à la fois la nature du texte à venir, mais aussi l'intention qui a motivé sa rédaction et l'approche que l'auteur conseille afin d'accueillir et de profiter des connaissances qu'il entend transmettre. Les lignes qui suivent contiennent une deuxième information importante sur le texte du *Livre des Haltes*, ou plutôt, sur sa réception : il s'agit du public auquel le texte est destiné. Cela s'exprime d'abord sous une forme affirmative :

Je les ai notées pour nos frères « qui croient en Nos Signes » ; s'ils ne sont pas encore parvenus à en récolter les fruits et qu'ils les ont laissées dans des coins, à leurs places, arrivera le moment où, parvenant à leur maturité spirituelle, ils pourront, par eux-mêmes, extraire leur trésor.⁵⁴

Ici, il n'y a de place que pour des interprétations par nature incertaines, l'auteur n'ayant pas laissé d'indications plus précises. Le texte semble être destiné à un public initié (« nos frères “qui croient en Nos Signes” »). Rien ne nous dit qu'il s'agissait d'un groupe de personnes en particulier, et nous savons qu'il existait du vivant même de l'émir Abdelkader plusieurs exemplaires de son manuscrit en circulation⁵⁵, démontrant que le texte, alors qu'il n'avait pas encore atteint sa version

⁵⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, *idem*.

⁵⁵ *Ibid.*, *Écrits spirituels*, *op. cit.*, p. 27.

définitive, avait déjà commencé à atteindre un public non circonscrit, dépassant le cercle direct de ses disciples à Damas.

Dans la suite de l'extrait, l'émir prend le contrepied de son propos en décrivant le lectorat auquel le livre, selon lui, n'est pas destiné :

Je ne les ai pas transcrites pour celui qui prétend que ce sont de vieux mensonges ou affabulations des anciens et qui, ainsi, empêche l'accès à Allâh – qu'Il soit exalté ! Je ne les ai pas transcrites pour ceux qui, parmi les savants officiels se contentant de la science pour le prestige, disent : « Est-ce là ceux qu'Allâh a favorisés parmi nous ? », car nous laissons ces derniers avec ce qu' Allâh – qu'Il soit exalté ! – leur allouera.⁵⁶

L'auteur le dit clairement : il ne s'adresse ni à ceux qui rejettent son enseignement, quels qu'ils soient, ni aux docteurs de la Loi qui prendraient les dires du mystique avec condescendance du fait qu'il n'aurait pas suivi le même cursus de sciences islamiques ni obtenu les mêmes diplômes prestigieux qu'eux (d'où la question issue d'un verset du Coran invoquée dans l'extrait (« Est-ce là ceux qu'Allâh a favorisés parmi nous ? »), qui était une objection adressée au Prophète Mohammed et aux premiers musulmans par leurs compatriotes polythéistes de La Mecque). Cela fait écho avec la capacité du paratexte à *faire écran* (dans le cas présent, c'est évidemment volontaire, bien que ça soit pas toujours vrai), comme l'exprime également Gérard Genette :

[...] nous touchons sans doute à l'une des ambiguïtés, paradoxes ou effets pervers, du paratexte en général, que nous retrouverons par exemple à propos de la préface : proxénète ou non, le paratexte est un relais, et, comme tout relais, il lui arrive parfois, si l'auteur a la main trop lourde, de faire écran, et finalement obstacle à la réception du texte.⁵⁷

Le début de l'avant-propos du *Livre des Haltes* fait donc bien office de seuil au sens de l'expression de G. Genette. L'émir y annonce la teneur de l'ouvrage, puis il caractérise son public cible avec précision. Cet extrait est le lieu de passage obligé où l'auteur met en place un pacte avec son lecteur : pour lire cet ouvrage et profiter des enseignements qu'il contient, des « secrets » qu'il révèle, il faut être prêt à les recevoir. C'est pourquoi l'auteur insiste sur le fait qu'il s'adresse à un lectorat d'initiés, et signifie implicitement qu'il faut aborder le texte avec une adhésion préalable à son statut particulier de fruit d'une inspiration divine. C'est à ces conditions que le lecteur pourra véritablement en bénéficier, d'après l'émir Abdelkader, qui adopte une posture de pédagogue professant une doctrine qui ne peut et ne doit pas être mise entre toutes les mains.

⁵⁶ *Ibid.*, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 18.

⁵⁷ GENETTE Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 87.

La doctrine, il en est d'ailleurs question dans la suite de l'avant-propos, après que l'émir eut écarté la partie du lectorat potentiel qu'il souhaitait écarter :

La voie de notre réalisation de l'Unité n'est pas celle du théologien, ni celle du philosophe érudit, mais celle de la doctrine de l'Unité des livres révélés, des traditions des Messagers Envoyés. C'est la voie sur laquelle étaient intimement d'accord les Califes orthodoxes, les Compagnons du Prophète, leurs successeurs et les grands Maîtres connaissant. Même si la multitude et le public ne vous approuvent pas, sachez qu'auprès d'Allâh seront réunis les antagonistes.⁵⁸

Maintenant que le pacte auteur-lecteur est conclu, cette déclaration sans ambages pose de nouveau le cadre : alors que l'avant-propos commençait par un paragraphe très opaque sur la dimension transcendante et ésotérique du contenu du livre et que l'objectif était de préparer les bons lecteurs à pénétrer dans l'ouvrage, désormais, il s'agit de dévoiler la réalité des enseignements que l'émir Abdelkader veut transmettre. Cette citation clôt ce premier moment de l'avant-propos, qui a pour but d'opérer comme un filtre, et laisse place à un récit allégorique sur lequel nous reviendrons plus tard dans notre développement.

Nous nous sommes attardés sur la matière et sur la fonction de l'avant-propos, mais il convient d'évoquer également son style. En effet, nous l'avons déjà comparé dans notre introduction à certains poèmes en prose du *Spleen de Paris* de Baudelaire. Cette comparaison est intéressante notamment si on la rapproche du récit allégorique de l'avant-propos, puisque ce dernier relève d'un registre onirique très présent dans l'ouvrage de Baudelaire (nous pensons en particulier à des poèmes comme *L'Invitation au voyage* ou *Les projets*, par exemple). Elle est aussi intéressante dans la mesure où la prose poétique de Baudelaire est traversée par un rythme particulier, différent de la prose classique mais également d'un poème en vers, qui confèrent à ses courts poèmes une musicalité unique ; mais le rapprochement s'arrête là.

D'un point de vue stylistique, l'avant-propos de l'émir mérite une étude plus approfondie qui nous permettra de répondre de manière plus complète à notre problématique. En effet, il est écrit dans une prose poétique profondément rythmée mobilisant une profusion de rimes, d'allitérations, d'assonances et d'autres jeux de sonorités, lesquels participent à une émulation qui emporte le lecteur grâce à la beauté et la musicalité de la langue arabe, que l'auteur maîtrise d'une main de maître. Cette langue musicale et rythmée, à mi-chemin entre la prose et la poésie et précédant l'arrivée des poèmes proprement dits, remplit le rôle d'introduction de ces derniers.

⁵⁸ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 19.

Ainsi, ensemble, la prose rythmée de l'avant-propos et les vers des poèmes introductifs forment une sorte de seuil esthétique où s'installe progressivement une économie de la parole, au sens étymologique⁵⁹ d'une gestion resserrée du flux langagier qui extrait le lecteur du régime standard et utilitaire du langage quotidien. Ce régime particulier inhérent au langage poétique est ainsi décrit par Georges Bataille dans *L'expérience intérieure* :

Que des mots comme *cheval* ou *beurre* entrent dans un poème, c'est détachés des soucis intéressés. Pour autant de fois que ces mots : *beurre, cheval*, sont appliqués à des fins pratiques, l'usage qu'en fait la poésie libère la vie humaine de ces fins. Quand la fille de ferme dit *le beurre* ou le garçon d'écurie *le cheval*, ils connaissent le beurre, le cheval. La connaissance qu'ils en ont épuisé même en un sens l'idée de connaître, car ils peuvent à volonté faire du beurre, amener un cheval. La fabrication, l'élevage, l'emploi parachèvent et même fondent la connaissance (les liens essentiels de la connaissance sont des rapports d'efficacité pratique ; connaître un objet, c'est, selon Janet, savoir comment on s'y prend pour le faire). Mais au contraire *la poésie mène du connu à l'inconnu*. Elle peut ce que ne peuvent le garçon ou la fille, introduire un cheval de beurre. Elle place, de cette façon, devant l'inconnaissable. Sans doute ai-je à peine énoncé les mots que les images familières des chevaux et des beurres se présentent, mais elles ne sont sollicitées que pour mourir. En quoi la poésie est sacrifice, mais le plus accessible. Car si l'usage ou l'abus des mots, auquel les opérations du travail nous obligent, a lieu sur le plan idéal, irréel du langage, il en est de même du sacrifice de mots qu'est la poésie.⁶⁰

Pour cet auteur, la poésie est essentiellement un sacrifice de mots. Elle est par conséquent une transgression par rapport à la sphère utilitaire du langage, dans laquelle les mots ne sont que des moyens renvoyant aux objets du monde auxquels ils se réfèrent. À la lumière de cette citation, la disposition de l'avant-propos et des poèmes de l'émir Abdelkader peut être interprétée comme la lente pénétration du lecteur dans un univers littéraire où la langue, concise, précise, gagne en efficacité et en impact tout en perdant en prolixité. Le rythme et la musicalité s'infiltrèrent dans un discours qui est, au départ, somme toute ordinaire ; nous pouvons même dire que l'adresse au lecteur de l'avant-propos n'aurait pas été très différente si elle avait été écrite dans une prose classique. Le sacrifice des mots n'y est pas encore présent ni palpable. Mais c'est bien cette spécificité qui fait de ce passage une première transition efficace entre langage utilitaire et langage poétique : en effet, l'auteur a pour intention de transmettre une information claire au lecteur, et c'est ce qui transparaît clairement dans le fond ; mais la forme particulière avec ses rimes, son rythme aussi, concourt à créer les conditions d'un espace poétique où l'esprit du lecteur se prépare à être plongé dans une expérience esthétique proche de l'extase où il recevra le véritable message que l'auteur lui destine.

⁵⁹ Du grec *oikonomia* : la gestion du foyer.

⁶⁰ BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 157.

Malheureusement, la traduction vers le français altère considérablement cette dimension de l'œuvre. Préserver ce travail minutieux de l'auteur en le transposant dans une langue étrangère, aux caractéristiques fondamentalement différentes par rapport à celles de la langue arabe, est une tâche extrêmement ardue, voire tout bonnement impossible. Le lecteur francophone ne peut donc pleinement profiter de cette expérience qu'en ayant accès au texte original. Des traces de la prose poétique arabe persistent cependant dans la traduction française. Nous pouvons notamment les remarquer à la présence de nombreuses virgules, qui imposent un rythme haché et divisent les phrases en de plus petites unités à l'intérieur desquelles ces dernières marquent le pas. Les rimes internes à la prose ont, quant à elles, totalement disparu en français.

Si la prose poétique de l'avant-propos est la première manière d'amener le lecteur à pénétrer dans l'univers poétique de l'émir, les vers font peu à peu leur apparition au fur et à mesure du texte. Certains d'entre eux sont d'abord mêlés à la prose, tout en respectant les mesures des vers réguliers. Nous allons voir que cette apparition soudaine des vers dans la prose n'a rien de fortuit.

Dans le récit allégorique de la Bien-aimée, un personnage (que l'émir Abdelkader désigne comme « le plus savant de l'assemblée ») décrit Dieu comme « une bien-aimée dérobée aux regards » vers qui « les inspirations inclinent ». Il utilise plusieurs symboles pour parler du cheminement spirituel et de l'union mystique avec le divin puis, arrivé au terme de son discours, il exprime l'impossibilité de communiquer son expérience d'une manière qui défie la compréhension commune, à travers des formules à la fois allusives et absolument contradictoires :

Aucune formule ne peut l'exprimer ; on ne peut même pas la désigner par allusion, et le plus qu'on puisse dire à son égard est : « J'y suis arrivé ! Je l'ai obtenue ! Après avoir enduré fatigue, difficulté et épreuve jusqu'à l'épuisement, j'ai trouvé cette chose bien-aimée : c'est moi-même ! Il m'apparaît clairement maintenant que je suis le quêteur et le quêté, l'amoureux et l'aimé. Je n'ai fui en quête de l'essentiel que pour me chercher moi-même, et mon voyage ne fut que pour recevoir ma dot. Je ne suis arrivé qu'à moi-même, je n'ai exploré que moi-même ; mon voyage ne s'est effectué que de moi, en moi, vers moi ! »⁶¹

Ses propos, inintelligibles pour l'assemblée, engendrent des questionnements. Interrogé par ses interlocuteurs, le personnage déclame alors les deux octosyllabes suivants (que nous soulignons en italique) : « On lui dit alors : “As-tu vu le visage de cette fiancée et senti son parfum au point de

⁶¹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 21.

dire : “Je suis elle !” ?” Ce à quoi il répondit : “*J'ai vu et je n'ai pas vu ! Je n'ai pas lancé quand j'ai lancé !*” »⁶²

De cet exemple, nous pouvons tirer plusieurs conclusions. D'abord, les vers font leur irruption dans le récit au moment où le personnage exprime l'ineffabilité de son expérience avec le divin. Cela signifie que la poésie – sacrifice de mots, comme disait Bataille – devient l'ultime moyen d'expression auquel recourir lorsque les ressources du récit – discours articulé, inscrit dans une logique et une chronologie – et même celles des figures de style comme la métaphore et l'allégorie, sont épuisées. Ensuite, la poésie surgit dans le texte au moment où la raison devient inopérante et où surgissent les interrogations de l'assemblée (à laquelle le lecteur peut s'identifier) face aux paradoxes que suscite la mise en mots de l'expérience de l'union mystique. Et enfin, elle apparaît lorsque plus aucun argument rationnel ne peut être formulé et qu'il n'y a désormais de place que pour la pure intuition, la connaissance directe qu'expérimente le mystique :

« Ce que tu dis est-il étayé, d'après toi, sur une preuve et un argument d'ordre rationnel ? »
Il répond : « Pas de preuve après la vision directe !

*Comment une chose pourrait-elle être authentifiée par les facultés mentales,
S'il fallait prouver l'existence de la lumière du jour ? »*⁶³

La fin de l'avant-propos du *Livre des Haltes* vient confirmer nos conclusions. Il se termine en effet sur ces mots : « Parmi eux, certains s'inclinèrent devant cet argument et me donnèrent raison, mais d'autres revinrent à la charge, contrariés. “Et ton Seigneur est le plus savant au sujet de celui qui est le mieux guidé dans la voie” et parle de la façon la plus appropriée. »⁶⁴

Les dix pages de l'avant-propos aboutissent donc à un constat amer de la part de l'auteur : malgré le récit, malgré les arguments rationnels et malgré les allégories, le discours ne parvient pas à convaincre toute l'assemblée. Certains membres de l'assistance *donnent raison* à l'émir : il y a ici un double sens qui éclaire le passage entre l'avant-propos et les poèmes introductifs qui suivent. Le sens figuré de l'expression signifie que ces personnes furent convaincues et qu'elles se rangèrent du côté de la thèse de l'auteur ; mais, au sens propre, cela signifie aussi qu'elles abandonnèrent la réflexion rationnelle pour passer à leur tour dans la sphère de la contemplation et de l'intuition, qui est aussi celle de la poésie – et donc, des poèmes qui s'annoncent.

⁶² *Ibid.*, *op. cit.*, *idem*. Transcription phonétique : *Ra/ay/tou/ wa/ mâ/ ra/ay/tou,/ (8) wa/ mâ/ ra/may/tou/ idh/ ra/may/tou. (8)*. La traduction française ne conserve pas les octosyllabes mais, ceci dit, les deux vers traduits donnent un total de 16 syllabes (7+9), ce qui, prosodiquement, permet de conserver une partie du rythme originel.

⁶³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 25-26.

Autrement dit, la partie introductive du livre n'est pas seulement un seuil esthétique. Elle remplit également le rôle de seuil initiatique : il s'agit implicitement pour l'auteur d'inciter ses lecteurs à passer à la pratique, à se frotter à l'expérience mystique, à "goûter" à ce qu'il montre mais qu'il ne peut démontrer, en dépit de toutes ses tentatives. S'il met en branle plusieurs mécanismes afin de désigner l'expérience à laquelle il entend appeler son lecteur, notamment les ressources du langage poétique et du registre lyrique, c'est parce que l'émir Abdelkader se confronte aux limites du langage et que, en la matière, il ne peut qu'effectuer des circonvolutions sans jamais espérer atteindre son but, lequel réside dans le paradoxe premier d'exprimer l'incommunicable. C'est d'ailleurs ce que Ludwig Wittgenstein, philosophe américain du XX^e siècle, attribue en propre à la mystique et qui explique les tensions à l'origine de notre problématique : « Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique. »⁶⁵

En outre, en mettant en scène la faillite de la raison discursive et de la capacité du langage à aborder frontalement le sujet de l'expérience intérieure, l'émir Abdelkader met en évidence la nécessité pour le mystique de recourir à la poésie, qui devient le vecteur privilégié de son témoignage et qui se trouve plus à même de permettre au lecteur d'éprouver des sentiments se rapprochant du vécu du poète.

Seuil initiatique, le périphrase du livre l'est à un autre titre : en amenant dialectiquement le lecteur dans un espace poétique propice au déploiement du discours mystique, l'auteur provoque une résurgence du caractère sacré de la poésie. Langue des oracles et de l'inspiration divine, elle retourne à sa fonction ancestrale de médium d'une révélation, d'une illumination intérieure qui se manifeste par des paradoxes et des formules qui défient toute pensée rationnelle. Après l'avant-propos, les poèmes surgissent dans l'ouvrage comme les « projections transcendantes » dont le poète mystique est le réceptacle lors de ses extases, comme il le raconte dès la première halte :

Ce noble verset, je l'ai obtenu par réception mystérieuse, en esprit, car Allâh – qu'Il soit exalté ! –, chaque fois qu'Il veut m'ordonner quelque chose, ou me l'interdire, m'annoncer une bonne nouvelle ou me mettre en garde, m'enseigner une science ou me donner une solution à un problème pour lequel je L'ai consulté, m'a habitué à ce qu'Il me ravisse à moi-même, sans altérer ma forme extérieure, et à projeter vers moi ce qu'Il veut, par l'allusion d'un noble verset du Coran, puis à me rendre à moi-même. Je reviens à moi avec le verset, tranquillisé, comblé. Ensuite, par inspiration directe, Il me fait savoir ce qu'Il a voulu dire par ce verset.⁶⁶

⁶⁵ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, 6.522, p. 112.

⁶⁶ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes, op. cit.*, p. 82.

Nous pouvons donc effectuer un rapprochement entre le vécu proprement mystique de l'émir Abdelkader et la manière dont, à travers ses poèmes, il entend faire vivre au lecteur une expérience esthétique qui relève de la projection – avec tout ce que le terme comporte de violence et de choc – et qui, par le trouble qu'il occasionne, opère comme un ravissement. Le retour à soi et la révélation du sens du verset, dernière étape du processus de l'inspiration divine vécu par l'émir, se reproduit également pour le lecteur à travers les haltes du texte principal du *Livre des Haltes*, où la raison discursive fait son retour et permet, après la fulgurance des images et des paradoxes de l'extase, de donner sens à l'expérience et de la constituer en doctrine.

Nous sommes parvenus à déterminer que la poésie était le médium adéquat à la parole mystique en en détaillant les raisons, et nous avons également établi que le périphrase du *Livre des Haltes* fonctionnait comme un seuil initiatique. Il convient désormais d'aborder l'analyse des différents registres et figures de style utilisés par l'émir Abdelkader pour provoquer cette expérience esthétique qui "imite" les particularités de l'extase mystique.

II. Du subtil entrelacement des registres littéraires

Avant de plonger dans l'analyse stylistique du périphrase du *Livre des Haltes*, c'est le sens même de l'esthétique de l'œuvre sur laquelle nous devons nous interroger. En effet, nous avons avancé précédemment que l'ineffabilité de l'expérience intérieure sur laquelle porte le discours mystique imposait à l'auteur de recourir à la poésie et, par conséquent, d'investir dans la forme du texte ce qu'il ne peut investir dans le fond du fait des limites inhérentes à la nature du langage. Cela nous ramène une nouvelle fois au *modus loquendi* certalien. Pour parler de cette expérience, il fallait inventer une nouvelle manière de le faire : c'est ce que permet la poésie, qui crée un nouveau langage où la forme assume – presque autant que le fond – de porter le sens du discours. Ainsi, c'est grâce à une analyse formelle, c'est-à-dire l'analyse du *style*, vu comme « [l']ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur »⁶⁷, que le sens du texte peut être dégagé dans ce qui, aux premiers abords, peut sembler incompréhensible ou paradoxal. En poésie mystique, c'est majoritairement au niveau de la forme que le sens du discours parvient à se déployer tant dans la matérialité du texte, c'est-à-dire à travers le rythme et les sonorités, que dans sa dimension sémantique et symbolique, à travers l'utilisation des tropes (symboles, allégories, métaphores, etc.).

Si nous abordons souvent le sujet de l'expérience mystique de manière abstraite, il ne faudrait pas oublier qu'il s'agit avant tout d'un vécu incarné, intime, éprouvé par un être de chair et de sang à une époque bien précise. La question du style nous ramène également à cette dimension idiosyncrasique : en communiquant son vécu à l'aide de la poésie, le mystique invente un style qui lui est singulier pour donner forme à ce dernier et le faire passer du champ de l'expérience immédiate à celui de la médiation par l'art. Il doit pour cela utiliser les moyens formels dont dispose le langage poétique afin de susciter chez le lecteur l'expérience esthétique qui rend palpable les émotions et les sensations éprouvées lors de l'extase, ou qui en révèle des aspects que le langage ordinaire ne saurait être capable de formuler.

C'est en ce sens que nous disions plus haut que la variété des registres et figures utilisées par l'émir Abdelkader visent à provoquer une expérience esthétique qui "imite" les particularités de l'extase. Cette idée d'imitation, qui renvoie au concept de *mimèsis* en philosophie antique, est souvent comprise selon la définition platonicienne. Selon la théorie de Platon, en effet, les objets sensibles sont des copies des idées qui se situent dans le monde intelligible, ce qui en fait des sortes

⁶⁷ cf. définition de *style*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/style>, II. A. 1. a).

de produits dérivés, dégradés. Viennent ensuite les objets d'art, ainsi considérés comme des copies de copies. Tandis que pour Aristote, élève de Platon, la *mimèsis* n'est pas imitation aveugle ou reproduction à l'identique, elle est *figuration* ou *représentation*. En comparant entre elles plusieurs interprétations de la *mimèsis*, notamment celles de Pierre Aubenque et de Paul Ricœur, Pierre Sauvanet, professeur d'esthétique et philosophie de l'art à l'université Bordeaux Montaigne, déclare dans *Art et philosophie* :

À proprement parler, la *mimèsis* n'imité pas, elle « figure ». Imiter, ce serait décalquer fidèlement la réalité (si tant est que cela soit possible) ; or la véritable *mimèsis*, celle que recommande la *Poétique* comme art, comme *tekhnè*, c'est la figuration, au sens de la stylisation. Imiter réellement, ce n'est pas copier servilement (auquel cas nous serions du côté de Platon et des « copies de copies »), c'est découvrir et dessiner les *lignes de force du réel*. En ce sens, la *mimèsis* aristotélicienne ne renvoie pas à une déchéance supplémentaire dans l'ordre du sensible, mais tend à constituer une nouvelle réalisation humaine du réel. [...]

La *mimèsis* aristotélicienne, à la différence de la platonicienne, va ainsi de la copie au modèle : elle est l'effort incessant du terme inférieur de la série pour égaler le terme supérieur, tout en palliant les éventuelles défaillances de la nature. Par la *mimèsis*, l'homme s'humanise et, parallèlement, la nature devient plus « naturelle ». L'homme est ainsi l'agent privilégié de cet immense effort de substitution : plus que la plante, plus que l'animal, mus, à leur échelle, par l'aspiration au divin, l'homme réalise la nature et surtout se réalise en elle, car « seul l'homme connaît, même de loin, un peu de ce qu'il imite ». La *mimèsis* ne met donc pas exactement en œuvre un modèle et sa copie, comme chez Platon, mais *une référence et sa figuration* – figuration qui tire sa perfection en son genre de son imperfection assumée par rapport à la référence ; référence qui se réalise également à travers l'imperfection relative de sa figuration. Ainsi, selon ce double mouvement mis au jour par la *mimèsis*, c'est toute une « théologie de la transcendance » qui à la fois se dégrade et s'achève en une « anthropologie de la médiation ».⁶⁸

P. Sauvanet dit que la *mimèsis* au sens aristotélicien, en tant qu'elle constitue le propre de l'art, implique *stylisation*. Cela signifie qu'il ne s'agit pas pour l'art, et en particulier la poésie, d'être le portrait fidèle de ce que l'auteur a voulu dépeindre, mais plutôt qu'il s'agit de repérer et de mettre en lumière ce qu'il appelle les « lignes de force du réel », c'est-à-dire les traits saillants de l'objet de la représentation. Par exemple, en peinture, les impressionnistes ont inventé des techniques picturales particulières afin de représenter des sortes d'instantanés immortalisant des prises de vue où la lumière est saisie dans la fugacité d'un instant dans le cadre d'un paysage ou d'une scène avec des personnages. L'accent n'est pas mis sur la précision des détails ou sur la fidélité au modèle, mais sur l'impression de mouvement et la clarté des couleurs. En créant ce style pictural novateur, ils mettent ainsi en exergue des aspects du réel que seule cette stylisation permet

⁶⁸ SAUVANET Pierre. « Imitation et figuration dans la Poétique d'Aristote », *Art et philosophie*, Lyon, ENS Éditions, 1998, édité par Anne Sauvagnargues, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.19778>.

de saisir dans toute sa force et sa pureté. Dans le cas de la poésie mystique, il ne s'agirait donc pas pour les poèmes de reproduire chez le lecteur une expérience identique à l'extase dont ils sont issus – ni encore moins de représenter par le langage une expérience singulière ineffable –, mais plutôt d'en faire surgir les axes structurants d'un point de vue psychologique, spirituel, philosophique mais aussi esthétique. Autrement dit, le poète mystique ne cherche pas à *figurer* l'extase : c'est par nature un contresens dans la mesure où celle-ci implique absence à soi et aux facultés intellectuelles ordinaires. Il cherche seulement à donner à voir au lecteur les profondes dynamiques psychologiques, émotionnelles et esthétiques que sous-tend l'expérience mystique. C'est précisément l'utilisation de ces outils que sont les registres littéraires et les tropes que ce phénomène est rendu possible.

Nous allons maintenant le voir dans le détail en menant une analyse stylistique du péri-texte du *Livre des Haltes*. Nous nous intéresserons dans cette partie aux registres utilisés par l'émir Abdelkader en voyant dans quelle mesure ils permettent de donner forme aux dynamiques profondes de l'expérience mystique.

1. La variation des registres littéraires

La classification par genres et par registres littéraires remonte traditionnellement, comme beaucoup d'autres notions en littérature, aux écrits d'Aristote. Nous pensons évidemment au livre de la *Poétique*, ouvrage dans lequel le philosophe grec donne une définition descriptive des trois principaux genres du théâtre grec : l'épopée, la tragédie et la comédie.

Cette classification canonique règnera en maître sur le champ de la littérature jusqu'au tournant du XIX^e siècle, période où le concept de littérature dans son acception moderne commence à voir le jour. Avant cela, on parlait volontiers de *Belles-Lettres* pour désigner tout ce qui s'écrivait dans le domaine de l'épanouissement et du développement des connaissances humaines. Tout honnête homme⁶⁹ digne de ce nom devait s'y intéresser. Par la suite, la réflexion portant sur la dissociation entre œuvres de fiction et autres formes d'écrits (récits de voyages, essais moralistes, etc.) fut mise sur le devant de la scène littéraire en France par Mme de Staël dans *De la littérature* en 1800.

À la même époque, en Allemagne, certains auteurs comme les frères Schlegel, Schelling et Novalis fondent le Cercle d'Iéna et posent, à travers la publication de la revue *Athenäum*, les bases

⁶⁹ Sur le concept d'*honnête homme* aux XVII^e-XVIII^e siècles, voir DOTOLI Giovanni, *L'honnête homme : Une philosophie du pouvoir*, Paris, Hermann, 2019.

théoriques et critiques du romantisme allemand. C'est de ce mouvement que naîtra la remise en cause du système classique des genres hérité d'Aristote. Le genre de la poésie lyrique, qui existait déjà en Grèce antique mais qu'Aristote avait exclu de sa poétique, reçoit alors ses titres de noblesse aux côtés de l'épopée et de la tragédie. Cette révolution littéraire amène également les romantiques à valoriser la pratique du mélange des genres, qu'ils ne considèrent plus comme des catégories inflexibles enfermant les œuvres dans un carcan, mais plutôt comme des frontières ouvertes entre lesquelles le poète navigue afin d'inspirer au lecteur toute une palette d'émotions différentes. Cela se cristallisera notamment dans la forme du drame romantique, au sujet duquel Victor Huga dira qu'il « fonde sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie »⁷⁰. L'héritage de la révolution romantique est toujours patent, et c'est à travers ce nouveau système des genres que nous percevons aujourd'hui encore la littérature occidentale.

Mais ce prisme est-il pertinent dans la perspective de l'analyse d'une œuvre littéraire arabe comme celle de l'émir Abdelkader ? Qu'en est-il des genres et registres dans la poésie arabe ? N'étant pas expert en littérature arabe, nous ne pourrions pousser notre réflexion dans cette direction. En revanche, la structure classique de la *qasîda*, genre le plus ancien et le plus célèbre de la littérature arabe, semble nous indiquer la voie :

Katia Zakharia considère la *qasîda* comme étant « la forme poétique la plus ancienne en langue arabe, parangon du poème respectant l'héritage des Anciens » (2005, p. 63). [...]

Dans son *Kitâb al-shi'r wal-shu'arâ'*, une célèbre anthologie arabe, Ibn Qutayba conceptualise la *qasîda* comme une structure tripartite :

A - Le *nasîb* consacré à la douloureuse évocation des vestiges des campements, abandonnés par l'aimée [...]

B- Le *rahîl*, est le « récit d'un parcours d'allure initiatique à travers le désert avec l'évocation plus ou moins détaillée de sa faune et de sa flore » (Zakharia, Toelle, 2005, p. 63-64). [...]

C – Le *Gharadh*, dernière partie est l'« objet » du poème pouvant être soit un éloge adressé à la tribu, ou à un personnage, soit une diatribe ou une invective. Il vise en effet, la protection d'un roi ou d'un courtisan, mécène du poète.⁷¹

Pour résumer, la *qasîda* est traditionnellement structurée en trois parties relevant de registres littéraires différents. Le *nasîb* est une introduction élégiaque dans laquelle le poète évoque avec

⁷⁰ HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2009, collection "Petits classiques", édition présentée, annotée et commentée par Evelyne Amon, p. 34.

⁷¹ ZAGHOUBANI-DHAOUADI Henda, "Le cadre littéraire et historique des Mu'allaqât et de la poésie arabe préislamique", *Synergies Monde arabe*, Evreux, GERFLINT, 2008, n° 5, pp. 23-46.

nostalgie et tristesse la perte de sa patrie ou de sa bien-aimée ainsi que d'autres souvenirs qui sont l'occasion d'un épanchement émotionnel et de l'expression lyrique de sa subjectivité. La deuxième partie, le *rahil*, est à la fois récit de voyage dans le désert, description de paysages désertiques et de caravanes de chameaux, et scènes de batailles héroïques entre tribus rivales. Cela l'inscrit clairement dans le registre épique et n'est pas sans rappeler certaines scènes de *l'Illiade* ou de *l'Odyssée* d'Homère transposées au contexte arabe de l'époque. Enfin, la *qasîda* se conclut par le *gharadh*, qui est en réalité la partie principale du poème et qui consiste en l'éloge ou le blâme d'une personnalité ou entité importante (un chef de tribu, un guerrier, un noble ou une toute une tribu, par exemple).

Il apparaît donc clairement que ce genre dominant de la poésie arabe est traversé par plusieurs registres littéraires et que nous pouvons opérer un certain rapprochement avec les registres que nous connaissons. Avec les outils d'analyse dont nous disposons, nous sommes donc en mesure d'effectuer une approche du péri-texte du *Livre des Haltes* de manière originale, pertinente, et en dépassant les différences interculturelles. Et nous allons voir qu'en effet, il se trouve bien dans notre texte de référence une variation des trois principaux registres qui nous intéressent : les registres épique, tragique et lyrique.

2. Le mystique, héros à la fois tragique et épique

Dans la prose poétique de l'avant-propos, deux registres se partagent alternativement le texte : le tragique et l'épique. Le registre tragique se définit par la fatalité du destin du héros, auquel il est condamné et dont il ne peut s'échapper. Il témoigne également de la souffrance de ce dernier, qui est en général confronté à un dilemme, et par sa déchéance inéluctable. Le registre épique, quant à lui, met en scène un héros investi d'une quête et accomplissant d'illustres exploits qui le distinguent des personnes ordinaires. Deux personnages de l'avant-propos incarnent ces deux registres : celui désigné comme « le plus savant de l'assemblée », qui narre le récit allégorique de la Bien-aimée, et l'émir Abdelkader lui-même s'exprimant à la première personne du singulier.

Le premier fait figure de héros tragique. L'auteur le fait apparaître dans le récit après une mise en contexte décrivant l'assemblée comme suit : « J'ai assisté à l'une de ces conversations d'êtres éminents, à l'une de ces veillées entre gens pleins de finesse spirituelle, dans l'un des cercles des Connaisseurs. Dans ce propos nocturne, ils apportaient toutes sortes de choses inédites, un merveilleux luxe de subtilités. »⁷² Il est donc introduit dès le départ comme une figure hors du

⁷² AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 19.

commun, dépassant tous les personnages pleins de finesse présents dans l'assemblée. Mais ce qui fait de lui un héros tragique, c'est le terrible destin qui l'attend et qu'il ne peut éviter. Car après avoir exposé son allégorie à ses pairs, le récit poursuit :

Alors on le critique, mais il ne revient pas en arrière. On le traite d'hérétique, mais il n'écoute pas ; si bien que les hommes finissent par le juger fou, aliéné, stupide, sot. Ils le prennent pour un ignorant alors qu'il est le plus savant d'entre eux ; ils dénoncent sa grossièreté alors qu'il est le plus fin d'entre eux. Ils exposent son cas au public en long et en large, faisant de lui la cible de leurs signes de connivence et de leurs clins d'œil désapprobateurs. Ils l'affublent d'un surnom injurieux et le repoussent. Le parent proche qui avait de la sympathie pour lui rompt sa relation. L'ami bienveillant le prend en aversion. Lui, cependant, malgré tout cela, garde le cœur tendre, content de ce qu'il a, consolé par ce qu'on lui a donné. Il ne fait pas attention à leur rupture et à leur fuite, ne se soucie pas des propos futiles et indécentes le concernant.⁷³

Cet extrait clôt le passage où apparaît ce personnage. Le rejet et l'incompréhension de l'auditoire ne seront pas remis en cause. Le héros disparaît, éclipsé par la désapprobation du collectif, tout en conservant dans l'adversité ses valeurs morales exemplaires. Dans un article intitulé *La tragédie grecque et le tragique : genre, généricité, pragmatique discursive*, l'helléniste et anthropologue suisse Claude Calame nous dit « qu'est tragique une action qui, tendant à l'émancipation, se retourne contre son agent et le condamne à sa perte ». En début d'article, il partage également la définition qu'établit le poète romantique Friedrich Schiller : « Ainsi la tragédie serait l'imitation poétique [die dichterische Nachahmung] d'une séquence cohérente d'événements (une action complète), qui nous montre, nous humains, dans un état passionnel et qui a pour intention d'éveiller la sympathie [Mitleid]. (Schiller, 1968, p. 159) »⁷⁴

À la lumière de ces éléments, la première scène de l'avant-propos relève donc bien du registre tragique. Y figurent un héros, une action dramatique sous la forme d'une querelle lors d'une veillée spirituelle, et un déchaînement de passions contre le héros qui provoque sa chute – ou, à tout le moins, sa disparition subite du récit. La portée émancipatrice de l'action tragique effectuée par le héros y figure également dans la mesure où son récit allégorique a pour finalité, à l'instar de l'allégorie de la Caverne racontée par Platon dans le livre VII de la *République*, par exemple, d'éveiller les consciences de ses condisciples quant à l'ultime réalité de l'expérience mystique. Ce qu'il y a ici de fondamentalement tragique, c'est par conséquent l'incapacité du héros à communiquer son savoir ésotérique du fait de son ineffabilité caractéristique. Le paradoxe premier

⁷³ *Ibid.*, op. cit., p. 22.

⁷⁴ CALAME Claude. « La tragédie grecque et le tragique : genre, généricité, pragmatique discursive ». *Genres & textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, édité par Michèle Monte et Gilles Philippe, <https://doi.org/10.4000/books.pul.3075>.

de ce type de discours fait donc du mystique un héros – par nature – tragique. Ce passage l'illustre clairement.

Le récit se poursuit et, avec le changement de héros, survient également un changement de registre. Dès les premiers mots du personnage de l'émir, un vocabulaire martial apparaît : l'« escadron », le « champ de bataille », etc. Les figures d'amplification telles que les hyperboles et les superlatifs, très fréquents dans un récit épique, se multiplient. Le héros, fasciné par l'allégorie de la Bien-aimée, aspire à atteindre le sens profond (ou anagogique) qu'elle recouvre :

Dès que le récit fut terminé et que sa jeune mariée se fut dévoilée sur le lit nuptial, et à peine notre émerveillement et notre surprise se furent-ils estompés à sa vue, je leur dis : « Ô gens de la voie! Ne savez-vous pas que je n'aspire qu'aux grandes choses et que je précède toujours l'escadron vers le champ de bataille des destinées ? Je vais vous donner le sens profond de tout cela et son interprétation symbolique. Je vais dénouer pour vous l'énigme de son labyrinthe, dussé-je en mourir et j'en fais excuse ; que ce ne soit pas à mon désavantage si je n'ai pas de sépulture ! »⁷⁵

Prêt à affronter ce qui s'annonce déjà comme un événement grandiose et éprouvant, le héros se dévoue pour le groupe. La dimension épique de ce personnage se manifeste ici avec d'autant plus d'éclat qu'elle fait suite à la déchéance tragique du précédent : bien au fait du destin qui l'attend, il fait preuve d'un courage exceptionnel et accepte l'épreuve au nom de la quête qui le motive désormais. L'auteur introduit ensuite un personnage faisant office d'adjuvant dans le schéma actantiel⁷⁶ du récit. Celui-ci, ayant « tenté l'expérience de la chose »⁷⁷, encourage l'émir et lui prodigue des conseils afin d'atteindre la Bien-aimée désignée à travers l'allégorie. S'ensuit une description des qualités du héros forte en comparaisons animalières : le lion est cité pour son courage, le sanglier pour ses charges féroces, le chien pour sa hardiesse. Enfin, ce personnage décrit la destination du héros comme un territoire de désolation où il se confrontera à des dangers mortels :

Le chemin qui mène à ton but est effacé : ses points de repère ont disparu, sa mer est une déferlante, son atmosphère est de feu, sa terre est un désert sans eau où le lion brise les os, où les ogres montrent leurs canines. Son désert est une vaste steppe inexplorée où le

⁷⁵ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 22.

⁷⁶ Le schéma actantiel est un outil d'analyse narratologique permettant d'analyser les structures d'un récit à travers les fonctions qu'occupent les différents personnages et éléments de l'histoire. Il fut inventé par Algirdas Julien Greimas, linguiste et sémioticien d'origine lituanienne et d'expression française, et publié pour la première fois dans son ouvrage *Sémantique structurale : recherche de méthode* chez Larousse en 1966.

⁷⁷ *Ibid.*, op. cit., idem.

connaissant est ignorant, où le guide expérimenté est désorienté ; on s'y égare, et la mort est proche.⁷⁸

Jusqu'ici, le lecteur a assisté à l'apparition d'un nouveau héros, et l'auteur a disposé tous les éléments de contexte du récit épique : ses qualités extraordinaires, l'existence d'une quête et les obstacles qui se trouveront sur sa route. Logiquement, le héros s'élance ensuite dans sa quête, qui correspond au cheminement intérieur du mystique : l'oraison silencieuse et la contemplation. L'accent est alors mis sur la singularité du personnage : alors qu'il s'en remet à « l'Unique-Un (*al-Wâhid al-Ahad*) »⁷⁹, qui compte parmi les noms divins dans la théologie islamique, il voit ses disciples totalement désemparés face à la difficulté de la quête :

Je les vis entre chagrin et étonnement, entre sentiment de réussite et sentiment d'échec ; ils se trouvaient dans la perplexité de celui qui s'immobilise, dans l'expectative : les haltes les mettaient dans l'équivoque. Placés, d'un côté, entre la noyade dans les flots immenses de ces océans et, d'un autre côté, perdus dans ces lieux d'égarement désertiques, ils étaient dans la situation de celui que sa monture a amené à l'intérieur des terres et celle d'un autre dont la bête de charge s'est enfuie avec les bagages, ou quelqu'un rampant comme une fourmi, pieds nus, sans chaussure.⁸⁰

Par ailleurs, le groupe d'initiés est bien conscient des qualités du héros puisqu'ils lui chantent ensuite ses louanges dans le distique suivant : « *Là où nous voyons une montagne de difficultés à traverser, / Lui, s'y enfonce sans aucun souci.* »⁸¹ De manière extrêmement significative, ces vers extraient quelques instants le héros de sa contemplation.

Quelques lignes plus loin, un autre vers scandé par « un héraut » non identifié – s'agirait-il d'un ange ? – signale le succès de l'émir : « *Réjouis-toi d'arriver ! Et ces signes, / Combien de quêteurs sont morts avant d'y parvenir !* »⁸². Le lecteur assiste ensuite à ce qui s'apparente à une apothéose car, de manière allusive, l'on apprend que le héros subit une opération mystérieuse : « Et l'on projeta sur moi ce qui avait été projeté sur eux, et s'établit en moi ce qui s'était établi en eux. »⁸³ Cette opération correspond sans doute à l'accomplissement final de la quête : l'obtention de la connaissance divine et de la sainteté. L'émir l'annonce : « [...] désormais, je connaissais la réalité profonde et le sens allégorique. »⁸⁴ Ainsi, à la manière d'Héraclès et d'autres héros antiques, il

⁷⁸ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 23.

⁷⁹ *Ibid.*, op. cit., p. 24.

⁸⁰ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

⁸¹ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

⁸² *Ibid.*, op. cit., p. 25.

⁸³ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

⁸⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 25.

atteint le degré suprême en transcendant en quelque sorte la nature humaine, ce qui est un motif récurrent du héros dans l'Antiquité :

[...] « est mythique et poétique aussi ce qui dépasse la nature humaine ». Hermogène dépeint ainsi une partie seulement de la matière poétique, mais il nous semble que la notion de dépassement de la nature humaine correspond parfaitement à ce qui fait la spécificité des sujets épiques. Ce n'est pas une construction des commentateurs, mais un élément essentiel à la diction épique.⁸⁵

Dès lors, nous avons vu que, dans l'avant-propos du *Livre des Haltes*, les registres tragique et épique se succèdent l'un à l'autre, chacun incarné par un personnage héroïque, de telle sorte qu'ils soulignent une facette différente de la figure énigmatique du mystique. Incompris à cause de paroles obscures, choquantes voire perçues comme blasphématoires (comme nous le rappelle le sort réservé au mystique musulman al-Hallâj, brûlé vif pour avoir proclamé en public « Je suis le Vrai », c'est-à-dire Dieu, lors d'une extase), il est condamné à vouloir témoigner auprès des gens de la vérité supérieure à laquelle il prétend avoir eu accès, tout en étant dans la tragique incapacité d'y parvenir.

Et, en pendant de ce héros tragique, se trouve le héros épique qui décide seul d'assumer le périlleux combat menant à la gnose afin de percer à jour le récit allégorique du premier et de l'expliquer aux autres initiés. Il dispose de toutes les qualités du héros de l'épopée, traverse de terribles épreuves et atteint l'apothéose en accomplissant sa quête mystique. Cela met en lumière l'extrême difficulté du cheminement spirituel, dont l'objectif est de contempler Dieu en toutes choses sans jamais en être distrait, fût-ce le temps d'un clin d'œil, et, par conséquent, le respect et l'admiration qu'il convient de témoigner envers les mystiques. Le lecteur peut aussi, grâce à ce récit, être inspiré par le personnage et aspirer à un destin semblable.

Ajoutons néanmoins que c'est en définitive le tragique qui a le dernier mot dans l'avant-propos. Cela se traduit par le fait que la figure de l'allégorie vient clore le récit épique. Malgré l'accession du héros au plérôme suprême et ses velléités, dès le début du récit, d'expliquer le sens anagogique de l'allégorie à ses condisciples, il se retrouve au bout du compte à s'exprimer lui-même en allégorie. L'avant-propos se termine sur la comparaison qu'il dresse entre l'expérience mystique et le rapport charnel, dont le plaisir ne peut être connu que par l'expérience directe. Subtile façon d'avouer que, finalement, il ne peut pas traduire en mots la connaissance intuitive à laquelle il est parvenu. Au terme du récit, le débat n'est donc pas clos : une partie de l'assistance lui donne raison, et l'autre refuse. Ne reste plus à l'émir, alors, qu'à s'en remettre une nouvelle fois à

⁸⁵ LOTE Georges, « La poésie épique et la poésie dramatique », *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, tome VI, chapitre 2, <https://doi.org/10.4000/books.pup.1340>.

Dieu comme il le fit pendant son combat épique : « “Et ton Seigneur est le plus savant au sujet de celui qui est le mieux guidé dans la voie” et parle de la façon la plus appropriée. »⁸⁶

3. Le registre lyrique en toile de fond

Nous avons évoqué le lyrisme dans la première partie de ce mémoire en exposant ses origines et quelques généralités en lien avec notre problématique. Nous avons alors déterminé qu’il était, associé au langage poétique, l’outil privilégié du déploiement du discours mystique. Mais concrètement, que peut-on dire au sujet du registre lyrique et de ses complémentarités avec les deux autres registres que nous avons évoqués dans le péritexte du *Livre des Haltes* ? Comment sert-il l’objectif de l’auteur qui est, nous l’avons dit, de faire éprouver à ses lecteurs une expérience esthétique “imitant” les particularités de l’expérience mystique ?

Lorsque l’on s’intéresse aux extraits empreints de lyrisme au sein des textes que nous étudions, l’on ne peut être que frappé par la manière dont l’auteur a à la fois coloré toute son œuvre avec ce registre, tout en le faisant apparaître – ou disparaître – d’une façon originale et surprenante. D’abord, nous avons dit précédemment que, parmi les caractéristiques du lyrisme, se trouvaient la musicalité, c’est-à-dire le rythme du texte, ainsi que la profusion d’images. En prenant en considération ces éléments, nous pourrions estimer que le registre lyrique est omniprésent dans le péritexte. En effet, comme nous l’avons identifié, ce passage introductif du *Livre des Haltes* constitue un seuil esthétique qui prépare le lecteur aux haltes métaphysiques au centre de l’ouvrage. L’omniprésence d’un langage rythmé, rimé, presque saccadé, mais aussi d’un langage poétique très imagé, pourrait nous amener à cette conclusion. Cependant, ce serait faire l’impasse sur d’autres caractéristiques tout aussi importantes du registre lyrique : l’expression des sentiments et de la subjectivité du locuteur. Or, de ce point de vue, le lyrisme fait défaut dans certains passages où il devrait normalement se trouver, compte tenu du registre qui y domine. Et, par contraste, l’on peut aussi relever des passages empreints d’une forme de lyrisme là où on ne s’y attendrait pas d’ordinaire. Nous allons donc maintenant étudier l’utilisation du registre lyrique par l’auteur dans ces passages, ses rapports avec les registres tragique et épique, et ce que cette utilisation innovante produit chez le lecteur.

⁸⁶ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., pp. 25-26.

La tirade de Phèdre à Œnone est un texte célèbre issu de la *Phèdre* de Racine, tragédie en cinq actes et en vers jouée pour la première fois le 1^{er} janvier 1677 à Paris. Phèdre, épouse du roi Thésée, tombe amoureuse de son beau-fils, Hippolyte. En plein désarroi, elle s'épanche sur son malheur dans une longue tirade adressée à sa nourrice, Œnone, en qui elle a toute confiance. La confession de l'héroïne tragique est alors l'occasion d'un discours profondément lyrique où elle exprime à la fois son amour passionnel pour Hippolyte et sa colère envers Vénus, déesse de l'amour, qu'elle désigne comme la véritable responsable des sentiments qu'elle éprouve pour son beau-fils. Le registre lyrique s'y manifeste par de nombreux procédés stylistiques qu'il n'y a pas lieu ici d'énumérer, mais dont la prédominance est indubitable. Cet exemple du théâtre classique montre que la tragédie est un terrain plutôt propice à l'expression lyrique des sentiments du héros tragique. En effet, le personnage est pris en tenaille par sa passion dévorante et par l'abjection morale de l'inceste ajoutée à celle de l'adultère. Sa tirade interrompt l'action dramatique mais elle permet d'illustrer la complexité de la situation et des sentiments qu'elle ressent, accentuant ainsi la dimension tragique de l'intrigue et suscitant en même temps la pitié et la compassion du public.

Il semble que le tragique entretienne des liens étroits avec le lyrisme. L'on pourrait donc s'attendre à repérer un motif similaire dans le récit tragique du mystique incompris qui inaugure la narration dans l'avant-propos du *Livre des Haltes*. Et pourtant, cette hypothèse ne résiste pas à l'analyse. En effet, les marqueurs du registre lyrique sont presque totalement absents de l'extrait. Les paroles du personnage, rapportées au discours direct, ne font quasiment référence qu'à la troisième personne, même quand il est question de l'amour portée à la Bien-aimée de l'allégorie : « Les cœurs, de son amour, débordent. »⁸⁷ Nous avons donc affaire à un locuteur qui prend de la distance par rapport à l'énoncé : il ne fait pas de déclaration d'amour, il n'y a pas d'effusion sentimentale ni d'utilisation du pronom personnel "je".

La première personne du singulier arrive plus tard dans le discours direct, en bout de quête : « [...] le plus qu'on puisse dire à son égard est : "J'y suis arrivé ! Je l'ai obtenue ! Après avoir enduré fatigue, difficulté et épreuve jusqu'à l'épuisement, j'ai trouvé cette chose bien aimée : c'est moi-même !" »⁸⁸ Mais son apparition est trompeuse car, en réalité, c'est quand le personnage l'emploie qu'elle n'est plus en substance qu'une coquille vide : « je suis le quêteur et le quêté, l'amoureux et l'aimé. »⁸⁹ Autrement dit, le mystique n'existe plus par lui-même. Il n'existe et ne vit que pour l'objet de son amour, qui n'est "lui-même" que dans la mesure où son "je" est devenu

⁸⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 21.

autre : « Advient la transformation de son être, et de tous les êtres dans son être, pour devenir cette chose chérie elle-même dérobée aux regards [...] »⁹⁰.

La forte distanciation du locuteur par rapport à son énoncé amène une question de l'auditoire qui vise à le faire s'impliquer émotionnellement dans son propre discours, à se prononcer sur sa propre expérience personnelle et à délaissier les propos généraux et abstraits : « As-tu vu le visage de cette fiancée et senti son parfum au point de dire : “Je suis elle !” ? »⁹¹. Le personnage y répond à la première personne par le biais d'une formule quasi incantatoire, sous la forme d'un distique composé de deux vers que nous avons déjà cité et dont la deuxième partie est issue d'un verset du Coran : « J'ai vu et je n'ai pas vu ! Je n'ai pas lancé quand j'ai lancé ! ». Par conséquent, la subjectivité est immédiatement niée lorsqu'elle apparaît. Cela témoigne du fait que le personnage a atteint la halte de l'extinction (ou anéantissement) de l'égo (*fanâ'* en arabe), thème récurrent dans la littérature soufie, que l'émir Abdelkader aborde à la fois dans plusieurs poèmes du livre ainsi que dans certaines haltes, notamment la halte 7 intitulée *Extinction dans l'Unité*⁹². L'allégorie de la Bien-aimée n'est alors qu'une manière pour le personnage de représenter cette extinction, et l'absence d'incarnation de sa subjectivité dans son discours en est le corollaire.

Toutefois, il existe bien un moment où le lecteur peut avoir accès à un fragment des sentiments du mystique incompris. Cela se produit dans ce court passage à la troisième personne qui clôt le récit : « Lui, cependant, malgré tout cela, garde le cœur tendre, content de ce qu'il a, consolé par ce qu'on lui a donné. »⁹³ Nous pouvons émettre l'hypothèse que le narrateur, c'est-à-dire l'émir Abdelkader, donne cette information au lecteur afin de l'aider à comprendre comment, malgré le sort tragique qui s'abat sur le personnage à la fin du récit, il demeure imperturbable ; en quelque sorte, il réhumanise par-là le personnage qui pouvait paraître désincarné, effacé. Mais si celui-ci est imperturbable, c'est qu'il a atteint l'union avec la Bien-aimée et que, par conséquent, il peut tout affronter, comme l'exprime l'émir dans les distiques 22 et 23 du poème 12 : « *Tous vos bienfaits sont délices, Mais la grâce de l'union est plus douce encore. / Toutes mes épreuves sont méprisables, Dans la mesure où vous primez sur moi.* »⁹⁴

Si le registre lyrique brillait par son absence dans le récit tragique, comme nous venons de le voir, il brille aussi par sa présence dans le récit qui suit. Traditionnellement, le récit épique est marqué par l'utilisation de la troisième personne du singulier pour désigner le héros. Dans

⁹⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, *idem*.

⁹¹ *Ibid.*, *op. cit.*, *idem*.

⁹² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 109.

⁹³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 68.

l'avant-propos du *Livre des Haltes*, au contraire, ce récit est intégralement à la première personne. Le narrateur est autodiégétique, c'est-à-dire qu'il correspond au personnage, lequel correspond en même temps à l'auteur. Cela déroge donc aux règles classiques de l'épopée, où, par exemple dans *Illiade*, un narrateur extradiégétique – qui ne fait pas partie du récit – narre l'histoire et les exploits d'un héros. Par ailleurs, nous pouvons y relever une grande quantité de marqueurs énonciatifs : une apostrophe (« Ô gens de la voie ! »), des phrases exclamatives, du discours direct, etc. ; autant d'éléments qui manifestent la subjectivité du narrateur et transmettent des émotions au lecteur.

C'est donc le héros lui-même qui narre au lecteur ses exploits, non sans laisser transparaître les émotions qui l'habitent. Cela est notamment perceptible grâce aux prises de parole du personnage au discours direct. Par exemple, lorsqu'il harangue l'assemblée et annonce son intention d'accomplir sa quête, le personnage le fait en usant de formules hyperboliques qui affirment son courage et sa détermination : « je n'aspire qu'aux grandes choses »⁹⁵, « je précède toujours l'escadron vers le champ de bataille des destinées »⁹⁶. Une nouvelle fois, cela ne correspond guère aux caractéristiques classiques de l'épopée. Ceci dit, ces procédés évoquent un genre poétique arabe datant de l'époque préislamique : le *fakhr* (jactance ou éloge de soi).

Dans ce genre, le poète chante ses propres louanges ou celles de sa tribu en vantant son lignage, ses mérites et ses exploits passés, ainsi que des vertus morales respectables comme l'honneur et le courage. Rappelons que la société arabe de l'époque⁹⁷ était une société tribale dans laquelle l'individu qui ne bénéficiait pas de la protection et de la bienveillance d'une tribu (correspondant à sa famille élargie partageant un ancêtre illustre) était livré à la volonté du plus fort, aux pillages et, dans les pires des cas, à la mort. Au sein de cette société, le poète occupait une fonction particulière : à travers ses poèmes, il était en quelque sorte le porte-parole de la tribu, celui qui contribuait à sa gloire et à la transmission des récits ancestraux ainsi que des exploits héroïques, tant aux autres tribus qu'aux prochaines générations. Voici l'extrait d'un poème de *fakhr* afin d'illustrer nos propos. Intitulé *Notre gloire*, il fut composé par le poète Oumayya Ibn Abi as-Salt au début du septième siècle de l'ère chrétienne :

Les tribus de Ma'add te diront qui nous sommes,
S'ils ont compté les faits glorieux de nos ancêtres,
Et s'ils ont vu l'effort déployé en commun,
Pour conquérir l'honneur, par nos pères illustres.

Ils te diront sans feinte et sans aucun mensonge

⁹⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, *idem*.

⁹⁷ Pour plus d'informations sur la société arabe préislamique, voir SOURDEL Dominique, *Histoire des Arabes*, Paris, Presses universitaires de France, 2018.

Que nous nous emparons des villes de frontière,
Que dans toute bataille et tout engagement
Nous avons l'avantage en frappant vite et fort ;

Que nous mettons obstacle à toute activité,
Gardant tout notre effort lorsque nous le voulons ;
Que nous savons aussi nous montrer bienveillants,
Prenant compassion lorsqu'on nous crie à l'aide ;

Nous supportons de même avec grande patience
Les malheurs inquiétants qui, dans notre tribu,
Se sont agenouillés, montures fatiguées,
Pour lasser le courage et nous persécuter.⁹⁸

Le poète de la tribu composait donc ce genre de poèmes, qui pouvaient être déclamés lors de *moufâkharat*⁹⁹, et les poètes les plus éloquents étaient récompensés pour leur contribution au rayonnement et à la gloire de leur tribu.

Le fait que l'émir Abdelkader se soit inspiré du *fakhr* peut étonner dans la mesure où cela paraît aux antipodes de la poésie mystique, mais il suffit de se pencher sur son *Diwan*¹⁰⁰, recueil de plus de 700 poèmes, pour remarquer que le premier chapitre – tout simplement nommé *Fakhr* – regroupe des dizaines de poèmes appartenant à ce genre. Beaucoup furent écrits à la gloire de l'armée et des guerriers dont l'émir était à la tête pendant sa carrière politico-militaire.

Cette digression sur le *fakhr* nous permet d'expliquer, d'un point de vue littéraire, à la fois l'utilisation de la première personne dans un récit épique et l'expression des sentiments du héros. Elle nous permet également de mettre en valeur une autre facette de la figure du mystique : celle d'un personnage héroïque qui, afin de prétendre aux plus hautes réalités métaphysiques, se sacrifie, « faisant supporter à [son] âme toute chose détestable, [se] délectant de toutes sortes de souffrances »¹⁰¹. Celle d'un personnage paradoxal, également : comment concilier, en effet, l'image du mystique ayant réalisé l'extinction de son égo et ne parlant plus que de Dieu, avec celle du mystique qui narre ses propres faits d'armes héroïques en faisant l'éloge de son propre courage à la manière des poètes préislamiques ?

⁹⁸ KHAWAM René R., *La Poésie arabe des origines à nos jours*, Paris, Seghers, 1975, pp. 60-61.

⁹⁹ « On appelait lutte de gloire, ou *moufâkhara*, des tournois poétiques où chaque tribu se faisait représenter par un poète chargé de faire valoir ses titres à la prééminence. La victoire restait à la tribu dont le poète avait trouvé les expressions les plus fortes et les plus heureuses. » Voir RENAN Ernest, *Mahomet et les origines de l'islamisme*, Paris, Revue des Deux Mondes, 1851, Nouvelle période, tome 12, p. 1082, note de bas de page n°13.

¹⁰⁰ L'ouvrage n'a malheureusement pas été traduit ni édité en français. Il est paru en arabe aux éditions Dâr al-Yaqzah al-'arabiyyah à Damas en 1960 sous le titre *Diwan de l'émir Abdelkader Al-Jazaïri*.

¹⁰¹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 24.

Notre analyse ne serait pas complète si nous n'abordions pas rapidement les poèmes introductifs. Disons simplement que le registre lyrique y est naturellement le plus présent, et de la manière la plus habituelle. Sur les 20 poèmes du *Livre des Haltes*, 14 relèvent d'une tonalité majoritairement lyrique. Ils portent sur les thèmes les plus fréquents de la littérature mystique : l'amour de Dieu et les souffrances que cet amour induit. Toutefois, un thème abordé par l'émir Abdelkader illustre le registre lyrique d'une manière singulière, c'est pourquoi nous le relevons ici : celui de la perplexité¹⁰², que nous trouvons par exemple dans les poèmes 7 et 8¹⁰³.

Dans ces poèmes, l'auteur semble perdu face à l'incapacité à appréhender rationnellement le divin. La multiplication des phrases interrogatives traduit cette perplexité. Le poète interroge en profondeur son identité : l'anaphore des « Suis-je [...] ? », qui figure dans douze vers du poème 7, met en opposition une vision que l'on pourrait qualifier de dichotomique et une vision unitive. Dans la première, il s'agit de considérer que son existence comporte un degré de réalité qui le fait vivre et agir face à Dieu dans une dualité Créateur/serviteur ou Maître/esclave. Dans la seconde, radicalement opposée, il n'y a plus que Dieu qui existe, agit et se manifeste à travers Sa création. Cette vision unitive correspond à la doctrine de l'Unité de l'être (*wahdat al-woujoud*) professée par Ibn 'Arabi.

Quoi qu'il en soit, le lecteur peut aisément ressentir le désarroi qu'éprouve le poète pris entre ces deux pôles face auxquels il ne trouve pas d'échappatoire et entre lesquelles il vacille, affirmant parfois : « *Dès le moment où je fus réduit en poussière, effacé, éteint, / Je revins à ma réalité absolue : plus de guidance ni d'égarement.* »¹⁰⁴, puis affirmant quelques lignes plus loin :

Je fuis ma perplexité chaque fois
Qu'elle s'installe, mais elle finit toujours par revenir.
C'est ma perplexité tant que je suis une existence ;
Jusqu'au Jour de la Résurrection elle ne sera pas extirpée.¹⁰⁵

Ainsi, en se questionnant sur sa propre identité, c'est celle de Dieu qu'il interroge. Cela l'amène à nier totalement sa subjectivité en s'identifiant à l'Absolu dans certains vers au ton

¹⁰² « Rappelons que la notion de stupeur ou de perplexité – al-hayrā – apparaît dans l'œuvre d'Ibn 'Arabî, pour désigner l'état de celui qui comprend et éprouve le paradoxe de la transcendance et de l'immanence de Dieu. Al-hayrā est une "perplexité métaphysique" qui résulte de la nature de Dieu et de la théophanie. Cf. T. Izutsu, A comparative Study of the key philosophical concepts in Sufism and Taoism. Ibn'Arabî and Lao Tzu, Chuang-Tzu. Part One, op. cit., chapter V : « Meta-physical perplexity », p. 61 sq. » Voir AYADA Souâd, « La médiation paradoxale de la poésie : le Dîvân de Hâfez », *L'islam des théophanies*, Paris, CNRS Éditions, 2010, note de bas de page n°53, <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8070>.

¹⁰³ *Ibid.*, op. cit., pp. 52-57.

¹⁰⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁵ *Ibid.*, op. cit., p. 56.

apparemment égotique : « *Tantôt tous les mondes sont moi ; je suis le Macrocosme totalisateur.* »¹⁰⁶. Mais cela l'amène aussi à s'identifier au néant dans d'autres vers au ton bien plus pathétique : « *Et tantôt je ne suis rien dont on puisse Lui faire mention, / Pauvre qui L'appelle et qu'Il n'entend pas.* »¹⁰⁷

Au début de cette sous-partie, nous nous demandions s'il était pertinent d'étudier les registres littéraires de notre corpus à travers le prisme du système des genres hérité de la révolution romantique du XIX^e siècle. En effet, la littérature arabe possède sa propre histoire et son propre système de genres et de registres, qui ne sont pas parfaitement transposables aux catégories que nous connaissons en Occident. Néanmoins, n'étant pas experts en la matière, nous avons utilisé les outils à notre disposition et étudié le péri-texte du *Livre des Haltes* en y relevant l'apparition des registres tragique, épique et lyrique, et les rapports complexes qu'ils entretiennent les uns avec les autres. L'avant-propos débute par un récit tragique presque totalement dénué de lyrisme, puis se poursuit par un récit épique où le registre lyrique occupe une grande place. Nos repères habituels sont donc quasiment inversés. Et même dans la poésie versifiée, où le lyrisme est naturellement beaucoup plus présent, il apparaît aussi d'une manière unique et paradoxale où la subjectivité s'affirme tout en se niant fondamentalement, et où le poète, quelle que soit l'attitude qu'il adopte et les états psychologiques qu'il traverse, dit quelque chose de ce qu'il vit et de ce qu'il ressent même lorsqu'il entend s'effacer derrière l'Absolu et n'être qu'un intermédiaire de l'inspiration divine. Ainsi, les relations complexes qui relient les registres entre eux permettent à l'auteur de construire une esthétique fragmentée, pluridimensionnelle, participant à la représentation mimétique des dynamiques intellectuelles, psychologiques et émotionnelles de l'expérience mystique. Les multiples facettes du personnage du mystique et des caractéristiques de son expérience s'exhibent dans leur diversité grâce à ce tissage original des registres littéraires, qui jouent donc un grand rôle dans l'esthétique du péri-texte du *Livre des Haltes*.

Mais l'analyse des registres littéraires employés dans le péri-texte, si elle nous permet d'approcher l'expérience esthétique que l'auteur entend faire vivre au lecteur, est-elle vraiment suffisante ? Le maniement des registres suscite certes des émotions, des sensations : le tragique suscite crainte et compassion, l'épique provoque admiration et aspiration à l'imitation du comportement du héros. Cependant, elle inscrit le lecteur dans l'attitude passive d'un simple spectateur qui ne fait que réagir émotionnellement aux récits des personnages. Ceci contredit par conséquent la déclaration d'intention de l'auteur lui-même qui, au début de l'avant-propos, disait

¹⁰⁶ *Ibid.*, op. cit., idem.

¹⁰⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 56.

avoir écrit ce livre afin que les initiés qui l'auront entre les mains puissent en « extraire leur trésor » lorsqu'ils seront parvenus à leur « maturité spirituelle ». Ce sont autant d'expressions qui incitent le lecteur à adopter une posture active face au texte, et que la seule utilisation des différents registres ne permet pas. Il manque en effet une composante essentielle de l'esthétique du périphrase du *Livre des Haltes*, à laquelle nous allons maintenant nous intéresser : les figures de style.

III. Les paradoxes et les tropes dans le *Livre des Haltes* : des figures du (dé)voilement

Au début de notre première partie, nous nous interrogeons sur la nature de l'expérience mystique en elle-même afin de comprendre les difficultés que posent la formulation d'un discours portant sur celle-ci. Nous avons pour cela utilisé quatre critères établis par le psychologue américain William James. Le deuxième critère, celui de l'intuition, établissait que l'expérience mystique était décrite par les sujets l'ayant vécue comme une forme de connaissance intuitive dépassant la raison discursive et produisant une transformation radicale de leur vision du monde. Ce critère bat en brèche l'idée que l'expérience mystique ne serait qu'un état émotionnel, une sorte de surgissement passager d'émotions n'étant pas porteuses de sens. L'auteur américain cite Thérèse d'Avila au sujet de l'oraison d'union, lorsqu'elle relate la certitude de l'union avec la Présence divine dont les mystiques font l'expérience :

Vous voyez cette âme que Dieu élève à l'union : il l'a rendue tout à fait stupide, afin de mieux imprimer en elle la véritable sagesse. Ainsi elle ne voit, ni n'entend, ni ne comprend, pendant qu'elle demeure unie à Dieu ; mais ce temps est toujours très court, et lui semble plus court encore qu'il ne l'est en effet. Dieu s'établit lui-même dans l'intérieur de cette âme de telle manière que lorsqu'elle revient à elle, il lui est impossible de douter qu'elle n'ait été en Dieu, et Dieu en elle ; cette vérité lui demeure tellement empreinte, que même si elle passait plusieurs années sans être de nouveau élevée à cet état, elle ne pourrait oublier la faveur qu'elle a reçue, ni douter de sa réalité. L'âme peut en outre juger de la vérité de cette union par les effets qu'elle produit [...].

Mais, me direz-vous, comment peut-il se faire que l'âme ait vu, entendu, qu'elle a été en Dieu, et Dieu en elle, puisque durant cette union elle ne voit ni n'entend ? Je réponds qu'elle ne le voit point alors, mais qu'elle le voit clairement ensuite, quand elle revient à elle, non par une vision, mais par une certitude qui lui reste et que Dieu seul peut lui donner. Une personne qui ne savait pas que Dieu est en toutes choses par présence, par puissance et par essence, le connut parfaitement grâce à l'union.¹⁰⁸

Il est donc question ici d'une certitude, c'est-à-dire d'une connaissance intuitive qui, du point de vue du mystique, est aussi indubitable que la lumière du jour, comme le dit l'émir Abdelkader à travers le personnage du « plus savant de l'assemblée » dans le premier récit de l'avant-propos. Cette connaissance se distingue par nature des émotions provoquées lors de l'extase, dont Thérèse d'Avila rend compte par ailleurs : la surprise, la consolation, le contentement, l'humilité, le repentir, etc. En outre, c'est cette connaissance, de par son immédiateté,

¹⁰⁸ JAMES William, *L'expérience religieuse*, op. cit., p. 347.

qui porte sur l'ineffable et qui est incommunicable puisqu'aucun discours ne peut la soutenir. D'où l'utilisation des paradoxes et des tropes, lesquels opèrent un déplacement au niveau du sens. Contrairement aux registres littéraires, qui jouent sur les émotions du lecteur et sur l'identification avec les personnages, ces figures de style agissent en effet sur le plan des significations et, par conséquent, de l'interprétation du texte. Soumises à une forte dimension interprétative, elles mettent le lecteur dans la posture active de celui qui doit déchiffrer le texte, en faire l'exégèse, en extraire les leçons et les inspirations propres à alimenter sa réflexion et son cheminement. Ce que le texte gagne en opacité, il le gagne donc aussi en richesse interprétative.

Dans le développement qui suit, nous étudierons ces deux principales figures de style utilisées par l'émir Abdelkader dans le péri-texte du *Livre des Haltes*. Dans un premier temps, nous déterminerons que le poète utilise les paradoxes comme des catalyseurs d'une expérience intellectuelle et esthétique propre à imiter les caractéristiques de l'extase kadérienne. Puis, dans un second temps, nous traiterons de certains tropes (les allégories, métaphores et symboles) et de leur fonction révélatrice dans la *mimèsis* de l'extase.

A. Les paradoxes mystiques

La tradition mystique est coutumière de ces formules qui viennent troubler la compréhension commune et jeter un regard suspicieux sur les personnages qui les proclament en état d'extase. En Occident, certaines déclarations de Maître Eckhart provoquèrent des réactions outrées, comme lorsqu'il déclara : « Toutes les créatures sont un pur néant ; je ne dis pas qu'elles sont peu de chose ou qu'elles sont quelque chose : elles sont un pur néant. »¹⁰⁹ Cela lui valut condamnation de l'Église dans la bulle *In agro dominico* du pape Jean XXII, datée du 27 mars 1329, près d'un an après son décès. En Orient, la saillie d'Al-Hallâj a profondément marqué la tradition soufie, mais celui-ci ne fut pas le seul mystique à se distinguer par ses déclarations paradoxales, considérées comme blasphématoires par les docteurs de la Loi. Ces formules portent en arabe le nom de *shatahât*. Dans *L'islam des théophanies*, Souâd Ayada explique ce terme :

Le mot *shatḥ* est un terme technique du soufisme qui désigne un type de propos, contradictoire, obscur et choquant, que le mystique profère en état d'extase. La racine du vocable renvoie à l'idée d'agitation et de débordement. Elle suggère un type de comportement où l'individu s'épanche, en proie à une agitation qu'il ne maîtrise pas et qui

¹⁰⁹ BRUNNER Fernand, « Mysticisme et rationalité chez Maître Eckhart », *Dialectica*, Berne, Dialectica, 1991, vol. 45, n°2/3, pp. 99-115, <http://www.jstor.org/stable/42970622>.

le conduit à énoncer des sentences bizarres. Les soufis partisans des shatahāt voient dans le ḥadīth al-nawāfil¹¹⁰ une préfiguration et une justification de la pratique du shatḥ. Ils y déchiffrent la possibilité de s'unir à Dieu par l'amour. Cette union conduit l'amant à des paroles et à des actes d'inspiration divine. Abū Yazīd Bistāmī fut le premier soufi à se rendre célèbre par ses shatahāt. Husayn Ibn Mansūr Hallāj le suivit sur cette voie.¹¹¹

Henry Corbin, dans son introduction au *Commentaire sur les paradoxes des Soufis* Rūzbehān Baqlī, rend simplement le terme par « paradoxe mystique ». Le *shath* n'est pas une formule qui, à l'origine, est prononcée par goût du scandale. Il est plutôt « destiné à provoquer l'éveil, à provoquer une commotion intérieure qui répond à la commotion du mystique ».¹¹²

Ibn 'Arabi a rationalisé et articulé en système doctrinal une pensée qui explicite de manière rationnelle et bien moins scandaleuse ce que les mystiques pouvaient signifier à travers leurs paradoxes. Cela se révèle notamment dans sa doctrine de l'unicité de l'être, selon laquelle la création n'est que le reflet ou la manifestation des Noms et des Attributs divins. Il s'agit pour le Shaykh al-Akbar de déconstruire les paradoxes en prenant de la distance vis-à-vis de la fulgurance poétique des *shatahāt* dans le but de se rapprocher du raisonnement dialectique de la théologie et de la philosophie. Il tente donc, par là, d'effectuer une synthèse. L'émir Abdelkader, issu de son école, s'en fait l'interprète dans le *Livre des Haltes*. On peut en effet retrouver dans cette œuvre les deux approches, les deux types de discours : les sentences paradoxales dans le périphrase – surtout dans les poèmes, comme nous allons le voir –, et les explications théologiques dans le cœur de l'ouvrage.

Dans les poèmes introductifs, nous pouvons distinguer trois paradoxes principaux (bien que la liste ne soit pas exhaustive) : le paradoxe de l'identité, le paradoxe de l'union et le paradoxe de la connaissance. Nous les passerons en revue successivement.

¹¹⁰ Le *hadith* – ou récit prophétique – dont il est question est le suivant : « Abū Hurayrah (qu'Allah l'agrée) relate que le Messager d'Allah (sur lui la paix et le salut) a dit : "Allah a dit : "Celui qui s'en prend à l'un de Mes alliés, Je lui déclare la guerre ! Mon serviteur ne s'approche pas de Moi par une chose que j'aime plus que lorsqu'il accomplit ce que Je lui ai imposé ; et Mon serviteur ne cesse de se rapprocher de Moi au moyen des œuvres surrogatoires, jusqu'à ce que Je l'aime. Et lorsque Je l'aime, Je suis l'ouïe par laquelle il entend, la vue par laquelle il voit, la main par laquelle il prend et le pied par lequel il marche. S'il Me demande quelque chose, Je le lui donne et s'il cherche refuge auprès de moi, Je lui accorde refuge. Rien de ce que Je souhaite faire ne Me fait autant hésiter que de prendre l'âme du croyant. Car celui-ci répugne à mourir, et Moi, Je répugne à lui faire du mal !" » Considéré comme authentique par la tradition sunnite, il figure dans le recueil de hadiths d'Al-Boukhari, ouvrage religieux le plus important après le Coran pour les musulmans sunnites.

¹¹¹ AYADA Souād, *L'islam des théophanies*, op. cit.

¹¹² Nous empruntons la formule à Michel Cazenave, prononcée dans une émission diffusée par France Culture, "Les Vivants et les Dieux" du 4 novembre 2006, produite et présentée par Michel Cazenave.

1. Le paradoxe de l'identité

« [...] j'ai trouvé cette chose bien aimée : c'est moi-même ! [...] Je n'ai fui en quête de l'essentiel que pour me chercher moi-même, et mon voyage ne fut que pour recevoir ma dot. Je ne suis arrivé qu'à moi-même, je n'ai exploré que moi-même ; mon voyage ne s'est effectué que de moi, en moi, vers moi ! »¹¹³

C'est par ces mots que le personnage principal du premier récit de l'avant-propos conclut son allégorie. Sa thèse tient en trois mots, résumée par ses détracteurs : « Je suis elle ! » Par cette affirmation lapidaire, l'un des grands principes de la logique aristotélicienne est violé : le principe d'identité, d'après lequel « un terme, pris sous le même rapport, est identique à lui-même (A est A) »¹¹⁴. L'objet de la quête, qui était Dieu, n'est plus rien d'autre que soi-même ; qu'est-ce à dire ?

En fait, par le biais de ce paradoxe, le mystique exprime son expérience de l'union avec le divin et l'extinction de sa subjectivité dans l'Absolu. Cela tend vers l'un des deux pôles entre lesquels oscille le poète, celui de l'unité (par opposition à la dualité), comme nous l'avons vu plus haut avec les poèmes 7 et 8 en évoquant le thème de la perplexité dans le registre lyrique. La perplexité du mystique s'interrogeant sur le statut illusoire ou non de son existence et sur la possibilité même d'exister face à Dieu, indépendamment de Sa souveraine volonté, trace le début d'un raisonnement qui mènera au paradoxe de l'identité : « *Je retournerai à mon être véritable, mon Seigneur, ma réalité non manifestée, / Sans être créature, ni serviteur, ni chose existentielle.* »¹¹⁵

De façon analogue, dans le poème 13, c'est cette fois l'amante du poète qui est identifiée à Dieu, et à travers elle, c'est Sa divine beauté qu'il contemple : « *J'ai regardé vers Lui, et l'amante était persuadée / Que je la regardais, elle. Que non ! Son Sourire, à Lui, est le plus éclatant.* »¹¹⁶ Mais, dans le distique suivant, l'amante disparaît et ne reste que Dieu, objet du désir et de la plainte amoureuse du mystique : « *Mais la Beauté de celui qui aime s'est présentée à ma vue, / Et voici que je me présente à Lui, cause de la plainte.* »¹¹⁷ Enfin, dans un dernier mouvement qui représente le terme de cette dialectique, l'unité fait de nouveau émerger le paradoxe de l'identité : « *Je m'adresse à moi-même, en Lui, indubitablement. / Je me fais m'entendre moi-même, en moi-même, rien d'étonnant.* »¹¹⁸ Le poème se conclut sur l'incitation au lecteur de s'orienter à son tour vers la voie de l'expérience intérieure en questionnant son identité :

¹¹³ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 21.

¹¹⁴ CARATINI Roger, *Initiation à la philosophie*, Paris, L'Archipel, 2000, p. 148.

¹¹⁵ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 54.

¹¹⁶ *Ibid.*, op. cit., p. 69.

¹¹⁷ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

¹¹⁸ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

*Et dis à quiconque n'a pas goûté la saveur de notre breuvage,
Et n'a pas plongé dans notre océan réellement ou n'y a pas même prétendu :
"Tourne ton regard vers toi-même !" Nous, nous avons, certes, plongé dans des mers,
Et ces mers, après nous, furent laissées calmes.¹¹⁹*

Ce paradoxe apparaît donc comme le début et comme la fin du cheminement du mystique, qui commence par se tourner vers soi-même pour trouver Dieu et qui finit par se trouver soi-même en union avec Dieu.

2. Le paradoxe de l'union

Dans le paradoxe de l'identité, le poète prétendait s'effacer dans l'amour divin mais, étonnamment, sa subjectivité transparaitait toujours dans son discours, notamment à travers l'utilisation de la première personne et de marqueurs énonciatifs. Par exemple, dans le poème 13, on trouve l'interjection « Que non ! », l'adverbe « indubitablement » et la locution adverbiale « rien d'étonnant », qui expriment le point de vue du locuteur. Cela créait un effet de dissonance entre sa prétention à l'extinction mystique de l'égo et la réalité d'un discours subjectif confinant parfois à la mégalomanie (« je suis le Macrocosme totalisateur »). Dans le paradoxe de l'union, au contraire, l'identité du locuteur ne laisse aucun doute sur son interprétation : c'est Dieu qui parle à travers la bouche du poète en transe. Le poème se fait oracle, et c'est donc Dieu lui-même qui proclame son unicité sans intermédiaire.

Le poème 9 compte parmi ceux qui mettent en scène ce paradoxe. La première personne du singulier y apparaît mais elle est toujours marquée par une majuscule (Je, Me, Moi) qui exprime le respect et la majesté dûs à Dieu. Les phrases injonctives retranscrivent les commandements divins révélés au poète extatique : « *Je suis absolu, ne cherchez jamais à Me conditionner ! / Je n'ai aucune limite, ne cherchez pas à Me limiter !* »¹²⁰. Les dix premiers distiques suivent cette logique de commandements qui comportent à la fois une dimension d'ordre et d'enseignement. Un basculement s'opère ensuite au onzième distique, lorsque la première personne laisse la place à une multitude de noms et pronoms : « *Dis : "monde !" , dis : "Dieu !" , dis : "moi !" : / Dis : "Toi !" et "Lui !" , tu ne risques pas d'être réfuté !* »¹²¹ La multiplicité succède donc à l'unité et, comme dans le paradoxe précédent, un mouvement dialectique se met en branle. Ce dernier culmine avec l'union des contraires, qui constitue l'épicentre de ce paradoxe :

¹¹⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹²⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 58.

¹²¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 59.

Je suis Qays 'Âmir et Laylâ¹²² effectivement,
Amant, aimé, et l'amour entre les deux.
Je suis l'adorateur et l'Adoré en toute forme.
J'étais, Moi, Seigneur, et j'étais, Moi, serviteur.¹²³

Dans le poème 6, le paradoxe de l'union est également mis en scène, mais différemment. Ici, une ambiguïté est maintenue tout au long du poème. Le poète parle à la première personne et désigne Dieu à la troisième personne, ce qui introduit la notion de dualité. Pourtant, il proclame sa propre extinction dans l'être divin : « *Je vois Celui qui m'a éteint. Il va me remplacer après* »¹²⁴. De plus, l'énonciation montre que le locuteur s'adresse aux lecteurs, ce qui intensifie la dimension paradoxale du discours en le faisant passer de la dualité à la multiplicité : « *Je ne suis pas, moi, celui-là que vous connaissiez. / Recherchez donc délibérément Celui-ci qui vous parle !* » Nous avons donc un locuteur distinct de Dieu qui s'adresse à la personne du lecteur tout en se niant soi-même, et allant jusqu'à nier les lecteurs : « *Vous-mêmes n'êtes pas ceux que j'ai connus ; / Votre 'Amrû n'est pas 'Amrû et votre Zayd n'est pas Zayd*¹²⁵ »¹²⁶. L'union dont il est question suppose donc la coexistence paradoxale et simultanée de l'unité et de la dualité. La situation est si difficile à comprendre que le poète exprime son désarroi face aux limites du langage : « *Ma poitrine est devenue étroite à cause de Celui dont je suis épris ; / Ce que j'exprime est insuffisant : Il paraît et ne paraît pas !* »¹²⁷

Pour éclairer ce passage, il convient d'introduire la notion de *baqâ'* (ou permanence en Dieu). Dans *The Life, Personality And Writings Of Al-Junayd*, le Dr. Ali Hassan Abdel-Kader, doyen de la faculté de théologie de l'université islamique égyptienne d'Al-Azhar en donne l'explication suivante à partir des écrits d'Al-Junayd al-Baghdâdi, grande figure mystique musulmane du X^e siècle à Baghdad :

[...] the final state of Fanâ' includes Baqa', the abiding and continuing in God. Fanâ' and Baqa' mean the same state from a different aspect. When one has reached the complete Fana' of one's individuality in God, one, at the same time, is remaining and perpetuated in

¹²² L'auteur fait ici référence au récit du fou de Laylâ (*Majnoun Laylâ*), archétype de l'amour inconditionnel que le mystique éprouve pour Dieu, sa Laylâ. Le jeune Qays, amoureux de sa cousine Laylâ, aspire à l'épouser. Mais il contrevient aux mœurs bédouines en chantant son amour dans des poèmes, et de ce fait, leur mariage devient impossible. Ce poème est donc le récit de cet amour parfait mais impossible, qui engendre souffrance et mène le jeune poète à la folie et à la mort. Les mystiques musulmans en feront un récit allégorique aux dimensions initiatiques. Voir MAJNÛN, *Le Fou de Laylâ*, Paris, Actes Sud, 2016, collection Sindbad, traduit et annoté par André Miquel.

¹²³ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 59.

¹²⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 50.

¹²⁵ 'Amrû et Zayd sont des prénoms typiques utilisés en arabe pour désigner des personnes quelconques. En français, on aurait Pierre, Paul et Jacques, par exemple.

¹²⁶ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

¹²⁷ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

God. Fana' is not merely the cessation of Self, like the Buddhist Nirvāna, but, as we have seen, it includes the continuation of the worshipper's self in God.¹²⁸

Cette permanence en Dieu est donc le pendant du *fanâ'*, l'extinction de l'égo dans la Présence divine. Une fois que le mystique réalise l'extinction de sa subjectivité par l'oraison silencieuse et la contemplation, il devient l'incarnation même des qualités divines tout en restant distinct de l'être divin – contrairement à l'incarnation au sens chrétien du terme –, et il contemple alors constamment la Présence divine dans son propre être et ses propres actions comme dans l'être et les actions d'autrui. Autrement dit, tout, à ses yeux, est l'œuvre ou la manifestation de Dieu ; mais tout n'est pas Dieu par essence, et l'apparence de la multiplicité demeure en tant qu'illusion manifeste. C'est cette union des contraires que le poète essaye d'exprimer de manière paradoxale.

3. Le paradoxe de la connaissance

Les deux premiers paradoxes que nous avons vus sont intrinsèquement liés parce qu'ils portaient au fond sur l'évolution du niveau de conscience du mystique, sur son degré de réalisation spirituelle. La remise en question de l'identité subjective du poète et son accession à un niveau de conscience supérieur à travers l'extinction de son égo dans la Présence divine introduisait le paradoxe de l'identité (« Je suis elle ! »). Et puis, celui de l'union constituait un degré supplémentaire dans le cheminement, celui du *baqâ'*, dans lequel le mystique n'existe plus par lui-même mais agit pour Dieu, par Dieu, à chaque instant, à l'instar du récit prophétique cité plus tôt par Souâd Ayada : « Je suis l'ouïe par laquelle il entend, la vue par laquelle il voit, la main par laquelle il prend et le pied par lequel il marche ».

Le dernier paradoxe, celui de la connaissance, est distinct des deux autres parce qu'il porte sur la raison en tant qu'instrument de connaissance du divin et non sur l'expérience mystique en tant que telle. L'émir Abdelkader consacre l'entièreté du poème 10 à ce sujet et oppose à l'utilisation de la raison une critique acerbe. Au début du poème, les mots du Pseudo-Denys l'Aréopagite résonnent à travers ceux du poète : « *Ta raison juge du Seigneur incommensurable et tu ne / Cesses de t'en faire une fausse idée* »¹²⁹. Rappelons que le Pseudo-Denys était un chantre de la théologie apophatique, qui consistait à exempter Dieu de tout ce qui était humainement concevable et de ne rien affirmer de positif à son égard. Ce distique semble donc parfaitement

¹²⁸ ABDEL-KADER Ali Hassan, *The Life, Personality And Writings Of Al-Junayd*, Londres, Luzac & Company LTD., 1962, p. 82.

¹²⁹ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, op. cit., p. 61.

s'inscrire dans cette veine de la théologie. Cependant, les vers suivants battent en brèche cette affirmation :

Tu proclames : « Il n'est ni comme ceci, ni comme cela ! »
Alors que Dieu est à une extrémité et toi à une extrémité. [...]
Si tu ne t'imaginais pas que le manque Lui est inhérent,
Tu ne nierais pas, car la négation est éloignement extrême.¹³⁰

Cette critique de l'émir lui permet d'introduire ce qui, selon lui, constitue la bonne approche :

Sois fidèle à la Loi révélée et applique sa méthode,
Là où elle mène, va ! Et si elle s'arrête, arrête-toi !
S'Il dit : « Il n'y a rien comme Lui », dis : « Il est ainsi ! »
Ou s'Il affirme : « J'ai des Yeux ! », dis : « J'y adhère totalement ! »¹³¹

Il s'agit par conséquent d'adopter une attitude fidéiste vis-à-vis de la révélation coranique, et de n'affirmer au sujet de Dieu que ce qu'Il a lui-même affirmé. En cela, nous pouvons y voir une application du principe de l'extinction de l'égo dans le domaine de la théologie. Cette critique de la rationalité est toutefois à nuancer, puisque l'émir ne rejette pas totalement la raison. Appartenant à l'école d'Ibn 'Arabi, il recourt à l'argumentation rationnelle dans le texte principal du *Livre des Haltes*. Mais la connaissance qu'il vise dans ce poème n'est pas le savoir abstrait qu'il est possible d'acquérir grâce à la raison. Il vise plutôt la finalité ultime du cheminement spirituel : la gnose, c'est-à-dire la connaissance intuitive du divin qui permet d'unir les contraires et de résoudre les paradoxes. C'est pourquoi il en arrive à affirmer au distique suivant, d'une manière totalement incompréhensible : « *Sa similitude est Son incomparabilité dans Sa similitude, au point que tu vois / Une incomparabilité inséparable d'une similitude, sans aucun écart* »¹³². Dans le poème 2, le poète affirme également que cette même connaissance, si le lecteur l'avait atteint, lui aurait permis de « contem[er] une chose impossible à contempler, » et « d'entend[re] de Lui ce que nul n'a capacité à saisir »¹³³. Enfin, dans le poème 4 figure cette autre affirmation illustrant ce paradoxe : « *Le Bien-aimé se dévoila sous le rapport où Il est invisible. / Quel étonnement de Le voir là où je ne vois pas !* »¹³⁴

¹³⁰ *Ibid.*, op. cit., idem.

¹³¹ *Ibid.*, op. cit., p. 62.

¹³² *Ibid.*, op. cit., idem.

¹³³ *Ibid.*, op. cit., p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, op. cit., p. 42.

Ce dernier paradoxe réunit par conséquent deux prémisses contre-intuitives : la première postule qu'il faut remettre en cause les limites de la réflexion rationnelle pour prétendre à la connaissance du divin, et la seconde énonce que cette connaissance est en même temps une absence de connaissance puisqu'elle porte sur l'incommensurable, l'inconcevable, l'ineffable.

Après avoir passé en revue les trois principaux paradoxes mystiques mobilisés par l'émir Abdelkader dans le péri-texte du *Livre des Haltes*, nous pouvons d'ores et déjà émettre un constat : ces figures propulsent le lecteur dans un état de trouble et d'incompréhension. Elles constituent une forme de violence esthétique dans la mesure où le texte brouille tous les repères, renverse tous les cadres, rend compatibles les contraires et remet en cause le bon sens. Le lecteur se retrouve démuné, quand bien même il appartiendrait à un public d'initiés – à l'image de l'assemblée des initiés du récit de l'avant-propos. Ce sillage des repères du lecteur passe par une remise en question des principes élémentaires de la logique comme le principe d'identité, mais aussi par des passages ambigus où les mots ne renvoient plus à leurs référents habituels (comme le « moi-même » qui, par extension, signifie Dieu), des mouvements dialectiques subtils où les poèmes illustrent l'évolution de la conscience du mystique en pleine extase, et une critique de la raison en tant qu'outil d'appréhension du divin. Tous ces procédés créent une esthétique du rapt ou du ravissement qui correspond au vécu mystique de l'émir Abdelkader.

Dans la halte 18, il explique qu'il existe selon lui deux voies menant à « la connaissance de soi-même et celle de la réalité essentielle du monde »¹³⁵ : *la voie progressive* et *la voie d'intégration directe*. À l'occasion de l'exégèse d'un verset du Coran, il décrit ceux ayant traversé la seconde voie, dont il affirme faire partie :

[...] il vous sera dévoilé [...] celui qui a été guidé directement pour parvenir à la connaissance d'Allâh – qu'Il soit exalté ! –, sans passer par la progression dans les stations spirituelles habituelles, grâce à une “intégration directe” due à la Grâce divine. C'est ce dernier qu'on appelle “le Désiré” (*al-Murâd*) ; on le considère comme ayant été "arraché par rapt" à sa volonté propre, et pour lui les choses ont été prédisposées de telle sorte qu'il traverse toutes les formes et les stations spirituelles sans coup férir.¹³⁶

Dans le même extrait, il expose ensuite deux scènes de sa vie où Dieu « me ravit à moi-même et projeta sur moi Sa Parole », dit-il. Nous avons du reste déjà relevé le terme de *projection*, qui comporte, tout comme celui de rapt ou de ravissement, cette violence à laquelle le lecteur est confronté lors de la lecture des poèmes introductifs.

¹³⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 156.

¹³⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 158.

Cet état de fait nous amène à cette conclusion : l'émir Abdelkader utilise la figure des paradoxes dans le but de créer les conditions d'un ravissement esthétique. Le poème frappe ainsi le lecteur d'une stupeur et d'une incompréhension profonde qui rappelle l'expérience personnelle de l'émir : celle d'un arrachement à sa propre subjectivité et de la vision directe de réalités métaphysiques inaccessibles à la raison humaine lors de ses extases.

Au-delà d'être une simple manière d'imiter dans la forme du texte le vécu de *majdhoub* (ravi en Dieu) de l'émir, les paradoxes sont aussi pour lui le moyen d'exposer au lecteur une vérité paradoxale qu'il entend révéler : celle d'un Dieu qui unit les contraires et incarne tous les paradoxes. Lorsqu'elle commente les poèmes du *Divân* de Hâfez, poète soufi du XIV^e siècle, Souâd Ayada affirme :

Le poète ne fait que dupliquer en paradoxes poétiques l'effectivité d'un paradoxe fondamental, qui est le paradoxe même de Dieu. Le livre révélé révèle un Dieu paradoxal. Il est le discours paradoxal d'un Dieu paradoxal. Qu'est-il, sinon une parole riche en images, prolixe en descriptions de Celui qui est innommable et indescriptible ? Le poète n'est-il pas l'authentique fidèle de la parole divine ? Hâfez ne fait pas secret de sa réponse. Pour lui, le paradoxe est la révélation et la voie de la vérité.¹³⁷

Si le paradoxe est pour lui la voie de la vérité, la vérité elle-même est paradoxale. En effet, selon l'école d'Ibn 'Arabi, le Dieu transcendant de l'islam se manifeste dans l'immanent puisque Ses noms et Ses attributs s'actualisent dans Ses créatures. C'est le principe de la théophanie, ou manifestation divine, qui est au centre de la doctrine de l'Unité de l'être. Les poètes mystiques comme Hâfez, l'émir Abdelkader, Rûmi et d'autres, en sont les messagers :

Le poète est une typification de l'homme parfait, le sage dont l'enseignement est le dévoilement du secret de la révélation. Mais il s'agit d'un maître enseignant une vérité paradoxale, celle de la théophanie. Lire le *Dīvān*, c'est éprouver le secret de la théophanie, c'est aussi voir en soi-même la théophanie et accéder à sa vérité.¹³⁸

Les paradoxes sont donc bien les catalyseurs d'une expérience esthétique et intellectuelle analogue à l'extase et, si l'émir Abdelkader en use abondamment dans ses poèmes, c'est aussi parce qu'ils correspondent à sa propre expérience de l'extase, qui suit la modalité du ravissement, et parce qu'ils sont à même de faire éprouver au lecteur les vérités divines qui transcendent la simple intelligence de l'être humain.

¹³⁷ AYADA Souâd, *L'islam des théophanies*, op. cit.

¹³⁸ *Ibid.*, op. cit.

Mais la forte présence de ces figures dans le périphrase du *Livre des Haltes* a ses contrecoups. Elles rendent le texte aride, comme l'est le désert que doit traverser le héros mystique. Lire et déchiffrer les poèmes de l'émir devient une quête, demande des efforts, pousse au dépassement. Cela n'est pas sans restreindre considérablement la portée du texte et l'audience capable d'accéder à ce haut niveau d'abstraction, d'en pénétrer le sens véritable et d'en extraire les enseignements. Toutefois, un deuxième type de figure de style vient contrebalancer cet effet. Il s'agit des tropes, que nous allons évoquer maintenant.

B. Les tropes

La métaphore, le symbole et l'allégorie sont trois figures de style appartenant à la catégorie stylistique des tropes. À travers cette expression, c'est à des fins de concision et de clarté que nous faisons référence à ces trois figures dans le présent mémoire, bien qu'il puisse en réalité renvoyer à d'autres figures encore. L'analogie est un « rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes préalablement soumises à comparaison »¹³⁹. Les figures qui relèvent de ce procédé effectuent donc un rapprochement sémantique de deux éléments, le comparant et le comparé, afin de mettre en valeur leurs ressemblances et de créer des images nouvelles élargissant le champ d'interprétation du texte. En l'occurrence, la métaphore attribue au comparé les caractéristiques du comparant sans recourir à un quelconque outil de comparaison (par exemple : *cet homme est un lion*). Concernant le symbole, Paul Ricœur le définit dans *Le conflit des interprétations* comme « toute structure de signification dans laquelle un sens direct, primaire, littéral désigne, en plus, un autre sens qui est indirect, secondaire et figuratif et qui ne peut être appréhendé que par le premier »¹⁴⁰. Enfin, quant à l'allégorie, rappelons simplement qu'il s'agit de la représentation concrète ou de la personnalisation d'une idée abstraite.

Nous disions plus haut que les tropes contrebalançaient l'effet des paradoxes. Il convient ici de justifier cette affirmation. Le trouble et l'incompréhension engendrés par la violence esthétique mise en scène par l'émir Abdelkader sont le fruit de la profonde absurdité des paradoxes mystiques qu'il emploie. En rapprochant deux termes absolument contradictoires (unité/multiplicité, Créateur/créature, être/néant) pour créer une image qui correspond à l'expérience unitive qu'il vit pendant une extase, il provoque pour ainsi dire un court-circuit dans l'esprit du lecteur. Mais, à l'inverse des paradoxes qui mettent en relation deux éléments aux sens contraires et

¹³⁹ cf. définition de *analogie*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/analogie>, A.

¹⁴⁰ RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 16.

irréconciliables, les tropes rapprochent deux éléments qui possèdent au préalable un certain degré de similarité sur le plan des significations. Par conséquent, ce rapprochement produit un foisonnement des interprétations possibles car chacune des caractéristiques de l'un des éléments de l'analogie devient l'occasion de tisser un lien direct avec celle de l'autre élément, créant un réseau inédit de significations interconnectées. Nous allons illustrer ce propos en relevant quelques tropes employés dans le péri-texte du *Livre des Haltes*, puis nous en tirerons plusieurs hypothèses sur leur fonction dans la *mimèsis* de l'extase kadérienne.

Dans un chapitre de son étude sur Jean de la Croix portant sur la synthèse doctrinale du carme et poète mystique, Jean Baruzi s'appuie sur des travaux qu'il décrit comme « une très fine analyse des degrés successifs de l'extase »¹⁴¹. Par cette périphrase dithyrambique, l'auteur parle en réalité d'une explication apportée par Ibn 'Arabi dans ses *Illuminations de La Mecque*. Il cite cette anecdote :

[...] le sūfi Abu Yazid, à qui on demandait son âge, répondit : « quatre ans ». Comme on lui objectait : « Comment cela se peut-il faire ? » il ajouta : « J'ai été séparé de Dieu par ce monde durant soixante-dix ans ; mais je l'ai vu durant ces quatre dernières années. La période, durant laquelle un homme a devant ses yeux un voile, n'est pas une période de vie ».

Jean de la Croix est bien l'homme qui a percé de son regard le voile qui le séparait de Dieu [...].¹⁴²

Au-delà du fait que J. Baruzi considère les écrits du Shaykh al-Akbar comme des ressources pertinentes dans son analyse des poèmes et de la doctrine de Jean de la Croix, ce passage est intéressant car il réinvestit tout en mettant en lumière un symbole récurrent dans la mystique musulmane : il s'agit du symbole du voile. Par exemple, les vers suivants sont extraits d'un poème de Rûmi :

Brise la coquille des mots pour atteindre la substance du Verbe
Car la chevelure, sur le visage des idoles, forme un voile
Toute pensée dont tu crois qu'elle enlève un voile
Rejette-la, car c'est elle qui alors, devant toi, forme un voile¹⁴³

¹⁴¹ BARUZI Jean, op. cit., p. 379.

¹⁴² *Ibid.*, op. cit., p. 381.

¹⁴³ RÛMI, *La religion de l'amour*, Paris, Points, 2011, textes choisis et présentés par Leili Anvar, p. 39.

Dans ce poème intitulé *Voile*, ce symbole est omniprésent. On le retrouve également chez l'émir Abdelkader, notamment au début du poème 4 du *Livre des Haltes*, où il est question de *dévoilement* et de *voile* :

Le Bien-aimé se *dévoila* sous le rapport où Il est invisible.
Quel étonnement de Le voir là où je ne vois pas !
Il fut cause de ma disparition et notre gardien disparut.
Le *voile* de la séparation s'évanouit et le doute s'évanouit.
Je me mis à Le voir à tout moment, à tout instant,
Alors qu'Il était tantôt absent, tantôt présent, auparavant.¹⁴⁴

L'on comprend que, pour le poète, tout ce qui éloigne de la pure contemplation du divin est un voile qui sépare l'aspirant de Dieu, y compris la simple pensée de L'avoir contemplé. Le voile ne renvoie évidemment pas à un objet physique, mais à tout ce qui peut faire écran ou constituer un obstacle entre le mystique et l'objet de sa contemplation. Utiliser le voile en tant que symbole pour évoquer la séparation et l'absence de l'union mystique est un moyen puissant pour le lecteur de visualiser une situation qui, autrement, serait parfaitement abstraite et ne serait appréhensible, encore une fois, que par l'expérience directe. Il peut alors se figurer la scène décrite par le poète en faisant le rapprochement avec la séparation physique de deux personnages.

Dans l'avant-propos du *Livre des Haltes*, ce symbole apparaît également en combinaison avec une autre figure d'analogie, la fameuse allégorie de la Bien-aimée (« Dès que le récit fut terminé et que sa jeune mariée se fut *dévoilée* sur le lit nuptial, [...] »¹⁴⁵) dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises. Afin d'éviter les répétitions, ajoutons simplement que, à l'instar du symbole du voile, cette allégorie permet au lecteur de faciliter la représentation de la relation entre le mystique et Dieu. Par ailleurs, d'un point de vue purement poétique, cette figure amplifie le lyrisme des poèmes et rend l'amour mystique tangible pour le lecteur, qui fait le rapprochement avec le sentiment amoureux qu'il peut lui-même éprouver et comprendre.

Ajoutons aux deux tropes que nous venons de voir, le symbole et l'allégorie, celle de la métaphore, avec un exemple édifiant. Dans le poème 2, l'émir Abdelkader fait la description d'une scène apocalyptique dans laquelle le ciel se fissure, la terre tremble et les montagnes sont réduites en poussière. Les images du paysage cataclysmique laissent ensuite la place à la perte de conscience du poète lui-même, suivie du moment où il retrouve ses esprits :

¹⁴⁴ AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, *op. cit.*, p. 42. Nous soulignons les mots en italique.

¹⁴⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 22.

Tu aurais contemplé notre évanouissement quand ton Seigneur disait :
“La Royauté est à Moi en ce jour et, en cela, Je n'ai pas d'associé !”
Puis, notre reprise de conscience, tandis que le Protecteur projetait
Certains de Ses signes en disant : « Tu es béni ! »¹⁴⁶

Ces images pourraient évoquer le Jour de la Résurrection, moment de l'eschatologie islamique où les morts seront ressuscités dans leurs corps terrestres et jugés pour leurs actes avant de rejoindre leur destination éternelle, le Paradis ou l'Enfer. Mais une ambiguïté plane dans ce poème, notamment à cause de l'utilisation du pronom « notre » (« notre terre », « notre ciel », « notre évanouissement », « notre reprise de conscience ») qui évoque la dissolution de la subjectivité du poète. L'interprétation métaphorique d'une mort initiatique est donc tout à fait possible, voire privilégiée, le dernier distique du poème orientant même le lecteur en ce sens : « *Tu aurais su ainsi que les initiés réalisent la mort, / Et que, grâce à cela, les gardiens du Roi leur révèlent le secret.* »¹⁴⁷ De plus, dans la halte 7 intitulée *Extinction dans l'Unité*, l'émir Abdelkader fait également référence à la terre et au ciel en décrivant son ressenti lors d'une extase :

Dieu me ravit à moi-même et me rapprocha de Moi-même ; alors le Ciel disparut à cause de la disparition de la Terre, le Tout se confondit avec la partie, la hauteur et la largeur s'anéantirent, le surrogatoire rejoignit l'obligatoire, le teinté rejoignit le sans teinte pur, le chemin arriva à sa fin, l'altérité s'éteignit, les relations (divines) furent authentifiées par la cessation des attributions, des aspects, des relations (humaines) [...].¹⁴⁸

L'auteur emploie donc dans ce poème la métaphore du Jour du Jugement afin d'illustrer la réalisation spirituelle du mystique, c'est-à-dire le moment où celui-ci meurt à lui-même (*fanâ'*) suite à la proclamation de l'unicité divine et où il revient ensuite à lui-même transformé par l'union et les projections des signes divins en lui (*baqâ'*). Ces concepts abstraits prennent corps à travers ces images surréalistes mais non moins évocatrices. On retrouve par ailleurs dans cette scène terrifiante où tout s'anéantit une forme de violence qui reproduit esthétiquement les caractéristiques de l'extase kadérienne comme décrites plus tôt.

Ce bref exposé des trois tropes principaux du péri-texte du *Livre des Haltes* nous permet de formuler quelques hypothèses sur leur fonction dans la *mimésis* de l'expérience mystique de l'émir Abdelkader. Sur le plan littéral, tout d'abord, elles peuvent être envisagées comme la mise en récit de visions, d'émotions et de sensations qu'a réellement éprouvé le poète mystique. Rappelons-nous l'exemple du récit visionnaire d'Ibn 'Arabi, dont il affirma avoir été le témoin dans le monde

¹⁴⁶ *Ibid.*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁷ *Ibid.*, op. cit., *idem*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, op. cit., p. 109.

imaginal. Sur les plans métaphorique et allégorique, ensuite, elles peuvent être utilisées pour contourner le caractère ineffable de l'objet du discours mystique en établissant une analogie entre des éléments partageant un sème¹⁴⁹. L'allégorie de la Bien-aimée devient alors la parabole qu'utilise le mystique pour mettre en lumière l'amour intense qui le lie à l'être divin, tandis que la métaphore du Jour de la Résurrection transforme en tableau surréaliste et catastrophique l'extinction de l'égo du cheminant suivie de sa permanence en Dieu. Le texte fait donc office d'interface entre le poète et le lecteur afin de suggérer, de faire allusion à ce qu'il ne peut dire directement. Sur le plan initiatique, enfin, ces figures sont autant de moyens pour le poète mystique de préserver les secrets réservés aux initiés. C'est ce que l'émir Abdelkader résume dans les deux derniers distiques du poème 10 :

Si j'avais trouvé quelqu'un digne de cette science, je l'aurais étalée au grand jour,
Extrayant son trésor entouré de bijoux.
Mais ceux qui en sont dignes sont du passé ; il ne reste plus de quêteur
Capable de la recevoir, et de s'élever à cette hauteur sublime.¹⁵⁰

En définitive, peut-être que le voile que représentent symboliquement les tropes est le seul moyen pour le lecteur de donner du sens aux visions et aux propos déraisonnables du mystique en transe. Sans elles, ne demeureraient alors que contradictions et absurdités.

¹⁴⁹ En linguistique, un sème est une unité minimale de signification.

¹⁵⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 63.

Conclusion

La figure de l'émir Abdelkader, à la fois homme politique, chef militaire, philosophe et poète mystique, ne laisse pas d'étonner. Son destin singulier marqua davantage le XIX^e siècle par sa dimension historique que littéraire, mais son œuvre mérite tout autant l'attention et l'intérêt des chercheurs. En retraçant une partie de sa biographie, nous avons tenté de mettre en exergue une facette peu connue du personnage : celle de la figure d'un mystique ayant composé le *Livre des Haltes*, une œuvre alliant théologie mystique et spéculative, poésie et philosophie, à l'instar de Jean de la Croix et de ses poèmes commentés (*Le Cantique spirituel* et *La Montée du Carmel*).

La question du discours mystique s'est alors imposée à notre réflexion : comment parler d'un événement aussi singulier, intime, ineffable, et à travers quelles formes littéraires un tel discours est-il susceptible de se déployer ? Notre problématique ne pouvait trouver de réponse sans que nous n'abordions les caractéristiques de l'expérience mystique en elle-même, puisque le discours dont elle fait l'objet se trouve naturellement contraint par celles-ci. Les critères retenus par William James nous ont alors permis de remonter à la racine du paradoxe fondamental de ce type de discours, dont le cœur gravite autour de la question de l'ineffabilité. Mais l'existence d'une littérature mystique bien établie nous a poussé à nous interroger sur les outils qui permettaient le dépassement de ce paradoxe.

La première piste que nous avons explorée fut celle du lyrisme, instrument privilégié de l'expression de la subjectivité et des sentiments, pont entre la vie intérieure d'un auteur et son prolongement dans le monde grâce à la littérature. Les travaux de Jean Baruzi sur l'expression lyrique dans l'œuvre poétique de Jean de la Croix nous permirent de mettre en relief des caractéristiques communes entre cet auteur chrétien, Ibn 'Arabi et l'œuvre de l'émir Abdelkader, et de confirmer cette hypothèse. Un retour aux origines de la poésie et de son lien avec le sacré nous éclaira ensuite sur l'essence du langage poétique, notre seconde piste pour dépasser le paradoxe du discours mystique. Au plus loin que nous puissions remonter son histoire, il semble que le rythme et la musicalité furent présents, de même que les figures de sens dont font partie les tropes. L'article de Claude Addas sur le récit visionnaire d'Ibn 'Arabi, qui réunit en une seule représentation imagée de la poésie à la fois le rythme et les tropes, montrait bien le rôle déterminant de ces éléments dans la formation d'un discours portant sur l'ineffable.

Ce constat temporaire nous permet de décrire le péri-texte du *Livre des Haltes* comme un seuil, et ce à plusieurs titres. Seuil au sens qu'en donnait Gérard Genette, tout d'abord, puisqu'il

fournit les informations nécessaires au lecteur afin d'aborder le livre d'une manière conforme à l'intention de l'auteur. Seuil initiatique, ensuite, puisque l'auteur cible un public bien précis introduit à la mystique, non sans exclure volontairement une partie du lectorat, afin de délivrer son message. Seuil esthétique, enfin, de par la progression formelle du périphrase, qui passe d'un prose rythmée et imagée à des poèmes versifiés respectant les canons de la poésie arabe, avant de céder la place à la glose doctrinale d'Ibn 'Arabi que contiennent les haltes au centre de l'ouvrage.

Après avoir déterminé les outils permettant le déploiement du discours mystique et avoir montré que le périphrase du *Livre des Haltes* se prêtait particulièrement bien à cette approche, le champ de notre analyse s'est restreint à notre corpus pour y déceler les procédés littéraires précis employés par l'émir Abdelkader pour fabriquer une expérience esthétique analogue à son expérience de l'extase. L'étude des registres littéraires mobilisés dans l'avant-propos et dans les poèmes introductifs a mis en évidence un entrelacement subtil des trois registres que sont l'épique, le lyrique et le tragique. Leurs relations complexes permettent au lecteur d'éprouver les dynamiques profondes de l'expérience mystique et des états émotionnels et psychologiques que traverse le mystique au cours de son cheminement spirituel. Elles permettent aussi de révéler la complexité de la figure du mystique, personnage incompris de la foule et même de ses condisciples, mais aussi personnage noble et héroïque qui se sacrifie pour le collectif en cherchant à atteindre la connaissance ultime.

Bien que les registres littéraires participent à l'expérience esthétique que l'auteur met en place, leur rôle semble limité, inscrivant le lecteur dans une attitude passive contraire aux intentions de l'émir annoncées au début de l'avant-propos. Les figures de style que nous avons étudiées, les paradoxes ainsi que les tropes, pallient à ce manque apparent. D'abord, les paradoxes s'inscrivent pleinement dans la *mimèsis* de l'extase kadérienne en ce sens qu'ils plongent le lecteur dans une stupeur en le mettant face à des apories auxquelles l'initié est lui-même confronté et qu'il est appelé à dépasser en délaissant l'utilisation de la raison, outil impropre à l'obtention de la connaissance intuitive recherchée par les mystiques. En outre, cette difficulté de compréhension volontaire de la part de l'auteur pousse le lecteur à adopter une attitude active, soit en essayant de donner du sens aux paradoxes par une heuristique, soit en appliquant les enseignements du poète et en abandonnant les tentatives d'interprétation pour embrasser le mystère divin. Quant aux tropes, enfin, ils constituent un contrepoids efficace aux paradoxes en rendant possible l'analogie entre l'ineffable de l'expérience mystique et des métaphores, allégories et symboles que le lecteur pourra appréhender, se représenter et interpréter à souhait. Ainsi, le lecteur est tantôt troublé par des oppositions irréconciliables et tantôt rassuré par des signes qu'il connaît et des images qu'il peut comprendre.

En résumé, l'émir Abdelkader a recours à plusieurs moyens afin de susciter une expérience esthétique analogue à l'expérience mystique. Que ce soit dans les récits de l'avant-propos ou dans les vers des poèmes introductifs, il use d'un langage poétique profondément marqué par la musicalité de la langue arabe et par des images puissantes. La présence de plusieurs registres entremêlés stimule les émotions du lecteur tandis que l'alliance oxymorique des paradoxes et des tropes provoque un effet de ravissement esthétique avant de suggérer au lecteur des images évocatrices nourrissant l'imagination et facilitant la projection.

Ce mémoire a approché l'œuvre poétique de l'émir Abdelkader très succinctement et cette recherche pourrait évidemment être poursuivie et approfondie. Elle pourrait aussi être élargie vers l'étude comparative du *Livre des Haltes* et des poèmes commentés de Jean de la Croix car, au cours de notre développement, nous avons effectué plusieurs fois des rapprochements entre ces deux auteurs, le plus frappant étant le fait qu'ils se soient tous les deux adonnés à la fois à la poésie mystique et à des explications doctrinales rationnellement articulées. La recherche pourrait alors révéler que, au-delà des divergences apparentes, les traditions chrétienne et musulmane se rejoignent et dialoguent en toute intimité au cœur de la littérature mystique. Concluons ce mémoire sur ces quelques vers de l'émir Abdelkader, qui incarnent ce message universel d'amour et de fraternité :

Tantôt tu Me vois comme Musulman, et quel Musulman !
Pratiquant ascèse, dévotion, humilité, persévérant dans la quête spirituelle.
Tantôt tu Me vois courir vers les églises,
Serrant fort une ceinture à la taille.
Je dis : « Au Nom du Fils » et, avant, : « Au Nom du Père »
« Et par l'Esprit », l'Esprit Saint, sciemment et sans artifice !¹⁵¹

¹⁵¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 59.

Bibliographie

Corpus :

- AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes (Kitâb al-Mawâqif)*, Paris, Albouraq, 2012, tome 1, traduit, introduit et annoté par Max Giraud.
- AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Écrits spirituels*, Paris, Seuil, 1982, présentés et traduits de l'arabe par Michel Chodkiewicz.
- AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, Paris, Entrelacs, 2019, traduit et présenté par Abd Allah Penot.
- AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Le Livre des Haltes*, Le Caire, s. é., 1900-1901, première édition originale imprimée en langue arabe à l'initiative et « aux frais de la noble dame Nabiha Hanem, sœur de Ahmad Fouad 'Izzat Pacha (membre du Conseil des Sages) et de 'Aziz 'Izzat Pacha (ambassadeur du Royaume d'Égypte à Londres), veuve de Mahmoud Pacha al-Arna'ûtî, en exécution de son testament et pour honorer sa mémoire ».
- AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Lettre aux Français*, Paris, Libretto, 2007, traduction de René R. Khawam.
- AL-JAZAÏRI Abdelkader, *Diwan de l'émir Abdelkader Al-Jazaïri*, Damas, Dâr al-Yaqzah al-'arabiyyah, 1960.
- *Le Coran*, Argenteuil, Al Bayyinah, 2023, nouvelle traduction par Rachid Maach.

Articles ou ouvrages critiques sur l'auteur :

- *Abd El-Kader, un spirituel dans la modernité*, Damas, presses de l'IFPO, 2012, sous la direction de Ahmed Bouyerdene, Éric Geoffroy et Setty G. Simon-Khedis.
- MELFOUF Salah-Eddine, « La symbolique soufie dans la poésie de l'Émir Abdelkader Al-Djazaïri », in *L'Emir Abdelkader Al-Djazaïri : intellectuel, écrivain et soufi*, Alger, Les ouvrages du CRASC, 2022, tome 1, <https://www.ouvrages.crasc.dz/pdfs/emir-tome-1-symbolique-soufie-poesie-emir-abdelkader-al-djazari.pdf>.

Articles ou ouvrages critiques sur le sujet abordé :

- ABDEL-KADER Ali Hassan, *The Life, Personality And Writings Of Al-Junayd*, Londres, Luzac & Company LTD., 1962.
- ADDAS Claude, "The Ship of Stone", in *The Journey of the Heart, Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society*, Oxford, J. Mercer, 1996, volume 19.
- AL-GHAZÂLÎ, *Le Tabernacle des Lumières*, Paris, Seuil, 1981, collection « Points », traduit par R. Deladrière.
- AL-NIFFARI Mohammed, *Livre des extases*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, traduit par Adonis et Donatien Grau.
- AYADA Souâd, « La médiation paradoxale de la poésie : le Dīvān de Hâfez », *L'islam des théophanies*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- BAES Edgar, « Le symbole et l'allégorie », in *Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1899, collection in-8°, tome 59.
- BARUZI Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Alcan, 1924.
- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978.
- BONHOMME Béatrice, « Risques et lieux du lyrisme », in *Cheminements de la pensée*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2021, édité par Jonathan Pollock et Arnaud Villani, <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.40682>.
- BRUNNER Fernand, « Mysticisme et rationalité chez Maître Eckhart », *Dialectica*, Berne, Dialectica, 1991, volume 45, n°2/3, pp. 99-115, <http://www.jstor.org/stable/42970622>.
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Précis de versification*, Paris, Armand Colin, 2018.
- CALAME Claude, « La tragédie grecque et le tragique : genre, généricité, pragmatique discursive », *Genres & textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, édité par Michèle Monte et Gilles Philippe, <https://doi.org/10.4000/books.pul.3075>.
- CARATINI Roger, *Initiation à la philosophie*, Paris, L'Archipel, 2000.
- CHODKIEWICZ Michel, *Un océan sans rivage*, Paris, Seuil, 1992.
- CORBIN Henry, *Face de Dieu, face de l'homme : herméneutique et soufisme*, Paris, Flammarion, 1983.
- DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique I*, Paris, Gallimard, 1982.
- DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique II*, Paris, Gallimard, 2013, établie et présentée de manière posthume par Luce Giard.

- DUMARSAIS César Chesneau, *Des tropes*, Paris, Auguste Delalain imprimeur-libraire, [1823].
- HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2009, collection “Petits classiques”, édition présentée, annotée et commentée par Evelyne Amon.
- IBN ‘ARABI Mohieddine, *Le Livre des Contemplations*, Paris, Actes Sud, 1999, édité, présenté, commenté et traduit de l’arabe par Stéphane Ruspoli.
- JAMES William, *L’expérience religieuse : Essai de psychologie descriptive*, Paris, Alcan, 1906, traduit de l’anglais avec l’autorisation de l’auteur par Frank Abauzit, préface de Émile Boutroux.
- KHAWAM René R., *La Poésie arabe des origines à nos jours*, Paris, Seghers, 1975.
- KNYSH Alexander, “Tasting, Drinking, and Quenching Thirst: From Mystical Experience to Mystical Metaphysics,” *Manuscripta Orientalia*, Saint-Petersbourg, 2020, volume 26, n°2,
https://www.academia.edu/44962281/Tasting_Drinking_and_Quenching_Thirst_From_Mystical_Experience_to_Mystical_Metaphysics.
- LINGS Martin, *Qu’est-ce que le soufisme ?*, Paris, Points, 1977.
- LOTE Georges, « La poésie épique et la poésie dramatique », *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, tome VI, chapitre 2,
<https://doi.org/10.4000/books.pup.1340>.
- MAJNÛN, *Le Fou de Laylâ*, Paris, Actes Sud, 2016, collection Sindbad, traduit et annoté par André Miquel.
- MICHON Hélène, « La “théologie mystique” salésienne », in *Les écoles de pensée religieuse à l’époque moderne*, LARHRA, 2006, édité par Yves Krumenacker et Laurent Thirouin, <https://doi.org/10.4000/books.larhra.1332>.
- PSEUDO-DENYS L’ARÉOPAGITE, *Traité de la théologie mystique*, in *Œuvres de Saint Denys l’Aréopagite*, Paris, libraires-éditeurs Sagnier et Bray, 1845, traduit du grec par l’abbé Georges Darboy.
- RENAN Ernest, *Mahomet et les origines de l’islamisme*, Paris, Revue des Deux Mondes, 1851, Nouvelle période, tome 12.
- RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- ROCHES Léon, *Dix Ans à travers l’Islam*, Paris, libraires-éditeurs Perrin et Cie, 1904.
- RÛMI, *La religion de l’amour*, Paris, Points, 2011, textes choisis et présentés par Leili Anvar.
- SAADI, *Le Jardin des roses et des fruits*, Paris, Libretto, 2018.

- SAUVANET Pierre, « Imitation et figuration dans la Poétique d'Aristote », *Art et philosophie*, Lyon, ENS Éditions, 1998, édité par Anne Sauvagnargues, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.19778>.
- SOURDEL Dominique, *Histoire des Arabes*, Paris, Presses universitaires de France, 2018.
- THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, Paris, Points, 2014, traduit par Grégoire de Saint-Joseph.
- TRÉMOLIÈRES François, « Expérience et langage : la mystique », in *Poésies, arts, pensées : Carte blanche donnée à Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2010, <https://shs.cairn.info/poesies-arts-pensees--9782705670375-page-187?lang=fr>.
- VANNIER Marie-Anne, « Mystique et théologie mystique chez Eckhart », in *Revue de théologie et de philosophie*, Genève, Droz, 2010, n°142.
- VIVÈS Vincent, « A rose is a rose is a rose (of Saadi) », in *Marceline Desborde-Valmore poète*, Douai, Parution des Cahiers J'écris pourtant, 2020, n°4, textes rassemblés par Pierre Loubier et Vincent Vivès pour la Société des études Marceline Desborde-Valmore.
- WAHL Jean, *L'Expérience métaphysique*, Paris, Flammarion, 1965.
- ZAGHOUBANI-DHAOUADI Henda, « Le cadre littéraire et historique des Mu'allaqât et de la poésie arabe préislamique », *Synergies Monde arabe*, Évreux, GERFLINT, 2008, n° 5.
- ZOUAGHI Salima, *Approche phénoménologique du soufisme ghazâlien*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (UFR de philosophie), 2022, mémoire de Master 2 dirigé par Jean-Baptiste Brenet.

Articles ou ouvrages critiques généraux :

- BAUDELAIRE Charles, *Petits Poèmes en prose*, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.
- BAUDELAIRE Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, A. Quantin éditeur, 1884.
- DOTOLI Giovanni, *L'honnête homme : Une philosophie du pouvoir*, Paris, Hermann, 2019.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Flammarion, 1995.
- JAMES William, *Précis de psychologie*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003.

- MEUNIER Jean-Guy, « La logique illocutoire : ses fondements selon Searle et Vanderveken / John Searle et Daniel Vanderveken », *Philosophiques*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, volume 13, n°2, pp. 383-402, <https://doi.org/10.7202/203327ar>.
- SALLUSTE, *La Guerre de Jugurtha*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, texte établi et traduit par Alfred Ernout, notes de Jean-François Cottier.
- VINOT Frédéric et VIVÈS Jean-Michel, *Les médiations thérapeutiques par l'art : Le Réel en jeu*, Toulouse, érès, 2014, <https://doi.org/10.3917/eres.vives.2014.01>.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger.