

La métaphore corporelle comme mise en scène/ mise en texte de la pratique soufie dans *Le livre du sang* de A. Khatibi

Résumé :

Le Livre du sang est d'un abord plutôt difficile pour qui n'est pas initié à la lecture des textes modernes. En fait, l'écriture de Khatibi emprunte, en y mélangeant les genres, ses procédés à la fois à l'Occident, (plus précisément à la littérature française), et au monde arabo-islamique et maghrébin. Les références culturelles plurielles (mythe de l'Androgyne, mysticisme soufi), vont, dans un traitement particulier de l'écriture, servir de matrice à la mise en scène d'une identité maghrébine problématique.

Cet article « revisite » l'œuvre d'un point de vue stylistique. À travers l'étude de la métaphore corporelle et la mise en relief de quelques isotopies, nous tentons d'expliquer comment Khatibi, en nous plongeant dans une ambiance quasi-mystique, emprunte des images au symbolisme universel pour transcender de manière poétique et harmonieuse le problème identitaire.

Abstract:

The Book of blood ("Le Livre Du Sang") is of a rather difficult access for people who are not initiated with the reading of the modern texts. In fact, the writing of Khatibi borrows, by mixture of genres, its processes at the same time from the Occident, more precisely with the French literature, and from the Arab-Islamic and Maghrebian world. The plural cultural references (myth of the Androgyny and mysticism Sufi), with a particular impact on writing, will be the environment of an elaborate stage production of a problematic Maghrebian identity. This article "revisits" this work from a stylistic point of view. Through the exploration of the corporal metaphor and by highlighting some isotopes, this is an attempt to explain how Khatibi, while immersing the reader in a quasi-mystic environment, uses images from universal symbolism to transcend the identity issue in a poetic and harmonious way.

Deux aspects du roman ont inspiré le titre de cet exposé. D'une part, *le Livre du sang* (désormais *LS*) est la mise en scène de la pratique soufie. D'autre part, l'écriture de Khatibi recourt de manière excessive à des images ou à des éléments du corps. La métaphore corporelle va permettre la mise en scène ou si l'on veut la mise en texte de quelques éléments de la pratique soufie.

Il nous a paru intéressant d'étudier ce procédé d'écriture pour tenter d'expliquer le rapprochement entre images du corps dans l'œuvre de Khatibi et soufisme.

Pour l'étude de la métaphore corporelle, nous avons emprunté deux voies : celle de la psychanalyse (science incontournable pour qui traite du corps et de l'écriture) et celle de la stylistique. Nous nous limiterons dans cet exposé à la seconde. Elle déterminera en effet la forme et la structuration de la métaphore dans *LS*.

Mais pour mieux comprendre le fonctionnement de la métaphore, il faut rappeler quelques concepts-clés, quelques éléments qui fondent la pratique soufie et auxquels nous nous référerons ici : la danse, le miroir...

Le soufi espère se rapprocher du Créateur par la pratique du *sama* et de la musique. Ces pratiques sont les deux voies principales qui permettent au soufi, l'adorateur de rejoindre l'Adoré, dans l'abandon du corps.

Le *sama* est la danse des derviches tourneurs. Il permet l'épanouissement corporel, bienfait divin parmi d'autres. Il se pratique en tenue blanche, couleur des habits sacerdotaux dans plusieurs religions. Il consiste à tourner, à élever les bras au ciel en prononçant des litanies ou en psalmodiant pour symboliser une aspiration vers Dieu. Le *sama* est l'élévation de l'âme par la musique, la poésie, les cantiques. La danse en est le moyen essentiel. Cette pratique est dirigée par un Maître dont elle est l'un des devoirs.

La danse des derviches tourneurs, est une pratique culturelle célèbre surtout en Iran. Ce symbole de l'élévation vers la Pureté et l'Absolu est décrit explicitement dans le *LS*.

Autre élément important : le miroir. C'est un des thèmes privilégiés de la philosophie soufie. Nous le verrons plus loin.

Les métaphores : du corporel au céleste

Nous nous inspirons, pour cette partie, de l'ouvrage de Jean Jaffré (1984), *Le vers et le poème*. Cicéron, repris par J. Jaffré dans *Le vers et le poème*, distingue trois types de métaphores :

Les métaphores ordinaires

Ces métaphores naissent de besoins, c'est-à-dire de la pénurie de mots : si un objet n'a pas de nom qui lui soit « propre », il faut, par nécessité, emprunter ailleurs ce qui manque.

Ainsi dans le *LS*, nous rencontrons parfois ce type de métaphores obligées, par exemple p. 29 : « *Nous chantons tous dans l'écoulement de la nuit* ». Le mot écoulement est ici dicté par le contexte. C'est le terme le plus approprié pour traduire la fuite du temps qui passe. Le choix du terme *nuit* impose l'emploi de la métaphore quasi-obligée avec le substantif *écoulement*.

Ce type de métaphore passe pratiquement inaperçu. Le lecteur n'éprouve pas de surprise lorsqu'il le rencontre dans le texte. Des métaphores analogues sont réalisées quotidiennement sans effort, souvent inconsciemment.

Il n'en va pas toujours ainsi.

Les métaphores « hardies »

Certaines métaphores « plus hardies » visent à procurer du plaisir et de prodiguer de l'éclat au style. *Le LS* accumule ces métaphores pour exciter, « provoquer » l'imagination du lecteur, la faire vibrer.

Jean Jaffré émet une critique quant au premier type de métaphore. La définition énoncée, dit-il en substance, serait acceptable si la langue était une suite de termes à faire correspondre avec une liste d'éléments composant l'univers. Or nous savons que le mot n'a de sens qu'en contexte. Ainsi dans notre texte, les mots ont une résonance particulière ; ils se redéfinissent les uns par rapport aux autres et créent une ambiance qui est propre à eux et au roman. Les mots *maître* et *échanson* pour ne prendre que ceux-là, ne se définissent que par rapport au reste du texte, et au soufisme. Compte-tenu de cette proposition, on ne parlera pas de mot métaphorique mais toujours de rapport métaphorique inséparable d'ailleurs du rapport syntaxique.

Jean Jaffré a recensé quelques variétés de métaphores.

En voici quelques-unes.

Nom + Adjectif épithète :

Exemple : « pensée sanguine » (p. 27).

Jean Jaffré explique qu'en fonction du contexte, la métaphore porte sur l'un ou l'autre élément du groupe nominal. Dans notre exemple, l'adjectif est métaphorique si le nom (ici : pensée) représente le thème principal du contexte. Au contraire, c'est le nom qui est métaphorique si le contexte est celui représenté par l'adjectif. (Dans cet exemple, il s'agit du sang).

Empruntons quelques exemples au *LS*, pris au hasard :

silence drapé de souffles irréguliers (p. 14) ;

errance vibratile (p. 15) ;

grâce ailée (p. 38) ;

troisième moitié (p. 63) ;

hospitalité implacable (p. 65) ;

frayeur céleste (p. 81).

Les groupes nominaux (N+Adj.) forment des couples contre-nature ou pour le moins surprenants.

L'observation de ces groupes nominaux montre la mise en relation d'éléments de sens qui appartiennent à deux champs sémantiques majeurs : les noms (dans nos exemples) appartiennent au champ sémantique du corps et les qualifiants sont de l'ordre du cosmique.

Ce procédé élargi à toute la surface textuelle suggère l'idée d'élévation. La métaphore agit ainsi à deux niveaux : dans le cadre des segments de phrase (niveau syntagmatique) et à l'échelle de tout le récit (niveau paradigmatique).

L'effet métaphorique, écrit encore Jean Jaffré, repose sur l'ambiguïté : quel champ privilégié ? Dans le cas du *LS*, l'ordre du corporel ou celui du cosmique ? La poésie investit justement ce lieu. La métaphore ouvre la voie à l'imaginaire vagabond et au plaisir esthétique.

Nom + complément déterminatif relié par à ou de :

Exemples :

fissure de notre poitrine (p. 15) ;

miroir de ta cadence (p. 18) ;

fiancée à la langue secrète (p. 18) ;

La métaphore corporelle comme mise en scène/mise en texte...

nuages de la prière (p. 23) ;

l'ivresse de la mort (p. 25) ;

La prosternation du cœur (p. 25).

Observons le premier exemple : « fissure de notre poitrine ». Le mot *fissure* peut désigner l'état d'un objet solide susceptible de se briser. Or le complément déterminatif est un élément du corps qui, en principe, ne peut se « fissurer ». Là s'installe l'ambiguïté. Au niveau de cette rupture s'ancre le jeu poétique, point de départ de l'imaginaire.

Si l'on juge par l'importance des termes que l'on peut ranger dans le champ sémantique du corps, on s'aperçoit qu'ils sont associés, comme le mot *fissure*, au champ sémantique de la brisure et de l'écartèlement.

L'examen des autres termes ou expressions relevées montre qu'un paradigme du rapport métaphorique est du domaine de l'extase (miroir, fiancée nuages, ivresse...) et l'autre de celui des rites (langue secrète, prière, mort, prosternation). La récurrence de ce type de métaphores permet de justifier la thématique mystique. Mais, même si nous analysons toutes les métaphores du *LS* après un relevé exhaustif, nous n'épuiserions pas leur sens car si la métaphore était une simple substitution de mots, l'effort de l'écrivain serait stérile et la lecture des œuvres poétiques deviendrait un simple jeu de mots croisés ! En effet, le propre des énoncés poétiques est d'être des créations uniques qui génèrent des effets de sens subtils.

Dans le *LS*, la métaphore du corps et du sang semble se généraliser à toute l'œuvre. C'est ce qu'on appelle la métaphore filée.

La métaphore filée

La métaphore filée n'a pas de modalité syntaxique particulière. Elle porte sur l'aspect sémantique des énoncés. Elle dépasse le cadre du groupe nominal ou de la phrase. Elle peut s'étendre à un texte entier.

Dans le *LS*, la métaphore filée qui est évidemment la figure de style la plus employée développe tout au long du récit plusieurs isotopies. La première construit le champ sémantique du corps et de son écartèlement/éparpillement. La seconde construit le champ sémantique du tournoiement et de l'élévation cosmique dans l'harmonie d'une complétude sans cesse désirée, la troisième celle

de la lumière, la dernière enfin celle du miroir. Il pourrait y en avoir d'autres.

Examinons de plus près ces isotopies.

Étude de quelques isotopies

1^{re} isotopie : Corps et écartèlement

Prenons quelques exemples. Nous choisissons la page dix-huit où les deux isotopies sont bien évidentes et bien distinctes :

Orant mystique, tu *embelliras* notre asile par la faveur de ta *démarche* et de tes clins d'œil. Ta *grâce* est une empreinte du mal, et nous jurons de nous écrouler, lorsque ta chevelure fera *miroiter* le *coucher du soleil*, devant la bougie allumée à l'heure de la *contemplation*. Dans le dénuement de l'être d'heure en heure, nous *nourrirons* tes veines — les plus proches de la déchirure — par la prière *absolue* et notre adoration sans réserve. Ce sera le *chant* puis l'incantation convulsive, puis le silence, puis le passage, puis l'errance puis l'éclair, puis l'annonce, puis *l'unisson*, puis la rupture, puis la transmutation, puis le ruissellement de ton corps
Enfant astral, que chanteras-tu pour délier notre possession ? Quelle *musique* de ta main détachée nous accueillera au bord de notre déperdition ? Nous te verrons infiniment déguisé, frère et sœur, ange et démon, enfant et gorge tranchée, *musique* et main détachée. Échanson étincelant, nous t'offrirons à l'office des morts, à tous les morts qui nous enfantent. Tu seras élevé à l'idée suprême du Corps Orphique.

Nous avons souligné d'un trait les termes qui marquent l'éparpillement et mis en italique ceux qui renvoient à la complétude et à l'harmonie. Le récit s'enroule sans cesse autour de ces deux isotopies.

2^e isotopie : Tournoiement et élévation

Le ton est donné d'emblée dès l'incipit : « Grandiose est la faveur de rêver que les *murs*, les *colonnes* et les *coupoles*, se *déracinaient* de leur fondation pour *aller vers le ciel*. » (*LS*, p. 13)

Les termes que nous avons mis en italique indiquent un mouvement ascensionnel que l'on retrouve de manière obsessionnelle à travers toute l'œuvre. Ce mouvement métaphorise l'art et la démarche même du poète continuellement porté vers les

cieux éthérés. Plusieurs mots rassemblés en un même paragraphe (en p. 14 déjà) confortent cette impression : élan, transporte, absolue, évaporé.

On les retrouve de manière encore plus explicite :

Ce que voulaient atteindre ces chevaliers, en un passage ailé, excédait tout pouvoir humain. Ils couraient dans le souvenir immémorial de réunir le ciel et la Terre. Ils sacrifiaient le sang dispersé sur toutes contrées désertées, jusqu'à s'élever — par une pensée nomade absolue — entre ciel et terre, au bout d'un firmament d'éther. (LS, p. 16)

Ils sont relayés par les termes : « se soulevant » (LS, p. 28), « s'envoleront », « flotter » (LS, p. 29) etc.

Tous les éléments, même les plus statiques comme l'espace, le décor où se joue l'œuvre tendent à s'élever :

L'asile semble planer... Oui, à peine effleure-t-il la terre sèche que ce pays semble se dégager des lois de la pesanteur pour s'abriter dans le seul élément du Mythe. (LS, p. 18-19)

Un vent chaud traverse la cour happée par le ciel ouvert. (LS, p. 37)

là un serpent s'élançe parfois vers le ciel. (p. 20)

Souvent le mouvement d'élévation s'accompagne de celui du tournoiement. Ainsi en page 27, « nous tournons en vacillant autour de la vasque ».

Dans certains passages, les expressions relatives à ces deux mouvements saturent le texte. Ainsi en est-il de la description de l'architecture tournante, circulaire (et, dirait-on, pointée vers le ciel) de la ville :

Comme tout *tourne* admirablement *autour* de la mosquée ! On dirait que celle-ci retient le tissu de la ville, selon un *nœud subterrestre*. Ainsi ramenée *autour* du *minaret*, la ville *s'envole* vers le ciel. Avec ses *ailes azurées*, un Androgyné *s'élève du haut du minaret*. En cet *envol*, naissent le chant de la passion angélique et la grâce de la musique. Se déchirer dans la pensée d'un être éperdu, se consumer à l'extrême, puis chanter selon la douceur de mourir : la musique donne ainsi une demeure extatique à l'âme errante, *au dessus des tombeaux ouverts*. Voici que nous étreignons notre corps pour recueillir tout chant qui *soulève* le

principe de la ville vers son équilibre enflammé.
(LS, p. 38-39)

Cette description semble résumée en page 41 : « Ainsi *jaillit* l'Asile des inconsolés, en cette *errance giratoire* de la foi mystique » et en page 51 : « Regardez notre asile *survoler* la ville. Comme il *voltige* admirablement ! »

Le mouvement *giratoire* et *ascendant* est également joué et mis en scène par la danse des derviches tourneurs¹ à laquelle on ne peut s'empêcher de penser :

Nous avons commencé la danse, favorisée par les *parfums* que ce soir printanier *diffuse*. *S'élève* la *vasque* d'eau, sur des splendeurs *ailées*. Si le ciel pouvait danser avec la terre, on verrait ce couple divin *emporter* nos pas *vers les astres*. On verrait notre ange *solaire* rejoindre sa patrie *céleste*. [...] Nous battons des mains en nous *soulevant* doucement *au dessus de la terre*, et, dirait-on, *au dessus* de toute terre, de toute assise terrestre. Puis frappés de délire, nous *dansons* de plus en plus vite, en *mouvement giratoire* et en tenant les bras *verticalement* au sol [...]. *Dépourvus de notre moindre pesanteur*, nous dansons *dans les airs surnaturels*. (LS, p. 56)

La saturation du texte par le lexique de l'élévation et du tournoiement confère à l'œuvre une dimension fantastique : « C'est alors que *je me soulève* et que *je lévite* pour de bon. » (LS, p. 64)

La métaphorisation de l'élan poétique semble plus explicite au fur et à mesure que l'on avance dans le récit. Ainsi : « À mesure que le souffle rythme la rotation, le Poème danse dans l'esprit éthéré du Maître. » (LS, p. 137)

Cette interprétation devient encore plus claire p. 144 : « Va, mon récit, brûle tous tes réduits et tous tes replis, va, *envole-toi* vers ton étoile... ».

La dimension mystique et poétique de la métaphore filée dont nous venons de donner quelques exemples est complétée par d'autres isotopies. Celles relatives à la lumière et au miroitement méritent d'être étudiées.

¹ Définition des derviches tourneurs

3^e isotopie : la lumière

La *lumière* doit dans le *LS*, être ramenée au contexte de l'œuvre. Elle est à opposer ici à *ténèbres*. Rappelons que les « inconsolés » se consacrent une nuit de veille durant à la contemplation. Comme le font remarquer J. Chevalier et A. Gheerbrant, la « lumière succède aux ténèbres, tant dans l'ordre de la manifestation cosmique que dans celui de l'illumination intérieure » (1997, p. 585).

La lumière est dans les trois religions du Livre le symbole de la divinité. Aussi les descriptions d'êtres angéliques tels que Muthna ou l'Échanson qui puisent du champ lexical de la lumière sont-ils entourés d'une aura qui les rend proches de la Vérité, de la Beauté divines. Khatibi note « l'éclat de [ta]la prune » (*LS*, p. 15) de Muthna. Et pour donner une intensité particulière au regard et à l'apparence de l'échanson, il le voit comme « un ange de cristal... ». Pour marquer l'essence divine de l'Échanson, Khatibi n'hésite pas à répéter plusieurs fois dans le même paragraphe le mot *lumière* : « Cette alliance surprenante entre la loi et la grâce éclaire le visage de l'être aimé. Plaisir ailé qui nous emporte vers la lumière de l'Échanson. » (*LS*, p. 51)

La lumière symbolisant la divinité se jumelle dans le *LS*, avec l'amour mystique. Cet amour signifie d'abord mort mais aussi consommation comme le suggèrent les mots mis en italique dans le passage suivant :

Hors de nous-mêmes, nous serons saisis par l'insomnie jusqu'à l'éclat du matin. Le Maître parvient à *l'enfer du désir* par toute pensée extrême, par la *calcination* de toute béatitude. De ces *cendres* émerge la nostalgie de notre *mort*, parée de ses ailes vibrantes... (*LS*, p. 23-24)

Dans l'extrait suivant, le verbe IRRADIER (en majuscules dans le texte) concentre à lui seul les sèmes de la mort et de la lumière : « Et comme la musique, la légende s'interroge sur sa propre mort POUR S'EN IRRADIER. » (p. 29)

La lumière signifie Vérité, Beauté mais aussi Pureté. Or dans le *LS*, tous ces concepts sont mis en relief par l'évocation de leur contraire. C'est pourquoi on lit : « À replacer Muthna dans cette histoire (...) nous aurons pour ce soir la naissance d'un pur mythe POUR LE MACULER. » (p. 27-28)

Le mot maculer signifie souillure — Muthna étant le symbole du Mal — mais il évoque prioritairement son contraire : la pureté.

Certains termes renferment deux principes contradictoires. On lit : « Il faudrait écrire au bout de tout désastre, réclamer l'*hallucination* de sa vie clandestine, en faire une fête à jamais captive, vers l'*incendie* du destin. » (p. 28)

Tout comme le terme *irradier*, le mot *incendie* évoque en même temps l'idée de vie et de mort. Cette métaphore est à rapprocher de la philosophie des mystiques pour lesquels mourir signifie renaître à Dieu. Dans l'extrait suivant (p. 30) : « *Déchirement de la veine jugulaire*. Éclat ! Éclat ! » (en italique dans le texte), le « *déchirement de la veine jugulaire* » (la mort) est mis en contigüité avec le mot éclat (=lumière=Dieu=la vie).

La mort, comme l'enseigne la mystique soufie, signifie rencontre avec le divin. Et tous les êtres proches de Dieu bénéficient de cette aura et de la Lumière. Aussi L'Échanson et sa sœur sont-ils présentés comme des êtres de lumière :

Le frère et la sœur se sont embrassés en souriant.
Enlacement, tendresse de *crystal*. Et, d'image en image, un ciel vivant glisse — de part et d'autre — sur un paysage ouvert aux pensées les plus *aveuglantes*. [...] Le *soleil* réapparaît sur les lèvres de *l'aube* en une beauté si *embrasée* qu'il faut s'agenouiller — aux pieds du bien —aimé. (p. 79)

Parlant de leur union incestueuse, Khatibi écrit : « Quelle *flamboyante* unité ! » (p. 115)

Les termes en gras déploient l'isotopie de l'éblouissement. En page 91 du *LS*, le Maître de la secte apparaît lui-même dans « la simplicité d'un être *lumineux*. »

La redondance du lexique thématique de la lumière réparti à travers tout le récit rend le texte... « lumineux », si l'on peut dire. Le *LS* est un poème et la poésie est, semble dire Khatibi, est d'essence divine. « N'ai-je pas *éclaté* vers les nuages *enflammés* du ciel ! » (*LS*, p. 115)

L'ascension vers la lumière, caractéristique de la quête mystique suggérée par cette phrase, métaphorise l'élan poétique.

Par ailleurs, la lumière permet d'activer un élément qui lui est corollaire : le miroir.

4^e isotopie : le miroitement

Le miroir est symbole de la Vérité, de la Pureté. En ce sens, il complète la signification de la lumière sans laquelle, d'ailleurs il

n'aurait pas de sens. Dans certaines mystiques, chinoise notamment, il serait l'instrument de l'Illumination.

Le miroir permet la révélation de la Différence et de l'Identité. « Il est le signe de l'harmonie, de l'union conjugale. » Au Japon, il est « un symbole de la pureté parfaite de l'âme, de l'esprit sans souillure, de la réflexion de soi sur la conscience » (Chevalier et Gheerbrant, 1997, p. 636-637).

Dans la culture gréco-latine également, le miroir est le symbole de l'âme. Grégoire de Nysse écrit :

Comme un miroir, lorsqu'il est bien fait, reçoit sur sa surface polie les traits de celui qui lui est présenté, ainsi l'âme, purifiée de toutes les salissures terrestres, reçoit dans sa pureté l'image de la beauté incorruptible. (cité par Laplace, 1944)

De plus, le miroir est, toujours selon les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, un des thèmes privilégiés de la philosophie et de la mystique musulmane.

Il faut également signaler l'analogie avec l'union des contraires. En effet, comme le dit Attar, repris dans le *Dictionnaire des symboles*, « le corps est dans son obscurité comme le dos du miroir ; l'âme est le côté clair du miroir » (p. 638).

Pour Ibn Arabi, l'homme et le monde sont dans la position respective de deux miroirs. De même que les essences individuelles se reflètent dans l'Être divin ; l'être divin se reflète dans les essences individuelles.

Pour les soufis, l'univers tout entier constitue « un ensemble de miroirs dans lesquels l'essence infinie se contemple sous de multiples formes ou qui reflètent à divers degrés l'irradiation de l'être unique » (*Dictionnaire des symboles*, p. 639).

Observons une fois de plus l'incipit : « Laissons un instant le regard *glisser* sur la surface des murs, laissons-le *rejaillir* du marbre, du stuc, du bois, sur toutes matières à faire *étinceler* une *effervescence* nostalgique. »

Le terme glisser rend en filigrane le poli des murs et le verbe rejaillir celui « du marbre, du stuc ou du bois » (*LS*, p. 13).

Le miroir, comme Dieu/l'Essence, est en toutes choses. Ici, il rappelle, comme l'enseigne Ibn Arabi, que dans chaque élément constituant l'asile réside l'essence divine. De plus, comme le stipule la mystique musulmane, « toutes matières » deviennent miroir « à faire étinceler », miroir dans lequel l'être — l'initié en particulier

(ou le poète si on veut se situer sur le terrain de l'art) — contemple l'Essence.

L'Essence habite l'être, l'âme donc, et lui confère son aura. À travers tout objet, toute créature, le contemplateur croit y reconnaître le reflet de Dieu, Sa Lumière. Le mot *effervescence* traduit bien l'idée de lumière vivante et le qualificatif *nostalgique*, plusieurs fois repris dans le *LS* d'ailleurs, montre bien la frustration de l'amant terrestre et son envie, ses tentatives de rejoindre l'Aimé divin.

Tout être touché par la grâce divine semble diffuser de sa lumière, comme le ferait un miroir. Ainsi en est-il de l'Échanson : « nous jurons de nous écrouler, lorsque ta chevelure fera *miroiter* le coucher du soleil, devant la bougie allumée, à l'heure de la *contemplation* ». (*LS*, p. 18)

Mais le miroir est le lieu du simulacre : « Veux-tu m'initier à l'art du *simulacre* ? » (p. 28) dit l'Échanson, s'adressant au miroir. L'image qu'il donne est soit réelle, soit sublimée comme semble l'attester cet exemple : « Elle est tatouée, *parée* comme une garce céleste » (p. 105) ou en deçà de la réalité :

La poésie célèbre les débris de l'Absolu, elle s'exalte dans le vacillement de l'Impensé, elle-même lapidée dans le simulacre de son être, si être est là où il y a encore une fureur ineffable, dans l'indifférence de son salut. (*LS*, p. 28)

Parfois l'image reflétée est contraire de son objet. Le miroir permet la génération des doubles contradictoires :

Doué de perfection d'un côté et inachevé de l'autre, ange d'un côté et monstre de l'autre, uni à toi-même et infiniment séparé, visible invisible, réel irréel entre ciel et terre ; effaçant chaque fois ta ressemblance et ta dissemblance pour mieux les simuler et les dissimuler (*LS*, p. 53).

Les termes s'opposent exactement : perfection/inachevé, ange/monstre, uni/séparé, visible/invisible, réel/irréel, ciel/terre, ressemblance/dissemblance, simuler/dissimuler. Les deux derniers mots investissent pleinement le champ lexical du miroir. Ils montrent en particulier que le miroir n'offre pas toujours l'exact reflet des choses. Le miroir en simulant, dissimule du même coup.

Le miroir devient ainsi le lieu de la Différence et plus encore de l'Identité. Muthna s'adressant à son frère dit :

Peux-tu me prendre la force de te ressembler ? [...] tu as mon visage, mes mains, et presque le même corps. Moi aussi, j'ai ton visage, tes mains et presque le même corps. (*LS*, p. 107)

L'image du miroir est, avons-nous dit, en deçà de la réalité. Elle peut aussi y être au delà. Le miroir est ainsi le moyen de transcender la réalité. Nous retrouvons là l'aspiration vers le divin, leitmotiv de toute l'œuvre. En effet, le miroir est un moyen de transfiguration :

Séparé de lui-même, le corps androgyne reçoit la semence du sperme, afin de le perdre en un écoulement sans fin, mais n'engendrant rien sinon lui-même comme le rien *transfiguré*. (*LS*, p. 65)

Le miroir est symbole du dédoublement, mais un symbole qui, on le comprend bien, ne peut fonctionner en l'absence de lumière. Il intervient au premier degré dans la partie de l'œuvre présentée sous forme théâtrale. Il est un élément de la mise en scène : « À droite du lit, un grand *miroir*. » (*LS*, p. 105. Indication didascalique : description de la chambre. Chap. « La nuit de l'Erreur »)

Le miroir permet naturellement le passage du réel à l'irréel. Dans le *LS*, cependant, on ne sait qui, de l'image reflétée ou de l'objet, des deux côtés du miroir, est réel :

Irréalité d'une scène qui prend corps dans l'éclat même du miroir, comme si, en se retirant à l'extrême pointe du vertige, l'apparence allait se briser. À ces limites, l'Échanson se voit sans se voir, voit sa sœur sans la voir. (*LS*, p. 105)

Le miroir est même personnifié. Il se confond avec l'objet reflété. Il est capable de pensée et de rêve :

À quoi rêves-tu, beau miroir ? (*LS*, p. 105)

(L'Échanson) est condamné à regarder le miroir. Il dit au miroir — il se dit ? — : Beau miroir, je suis brisé ! Peut-être as-tu pris forme humaine pour t'admirer toi-même. » (*LS*, p. 116)

Le miroir, lieu d'alliance des contraires, n'est pas toujours un élément positif : « N'es-tu pas fils et fille du Mal ? » (*LS*, p. 106)

Dans le même contexte, il autorise l'union : « En toi je dois de nouveau me dissoudre » (dit l'Échanson à Muthna), et la séparation : « Me voici me séparant infiniment, comme si le ciel

pleurait d'être morcelé en individus totalement brisés » (*LS*, p. 106) ; et il allie le paraître à l'être qu'ainsi il sublime : « Suprême apparence de l'être » (*LS*, p. 106).

Le miroir est relayé par un phénomène d'écho dans l'œuvre, comme le montrent certaines répétitions :

MUTHNA : chez ta sœur chez toi — pour toujours.

L'ÉCHANSON : Chez ma sœur chez moi — pour toujours ! (*LS*, p. 106)

Dans cet extrait, on relève l'équivalence structurelle d'abord au niveau d'une même réplique : la préposition *chez* répétée dans la même phrase introduit un complément de lieu : (*ma sœur*) puis un autre (*toi*) et suggère ainsi l'identité ou le dédoublement de ces lieux/personnages. Ceci est attesté de manière plus évidente encore en page 124 : « tu apparais A LA PLACE de ton frère ».

On note ensuite la redondance structurelle des répliques de Muthna et de son frère : prép + poss + subst + prép + pr pers. + (tiret) + adv. *Chez + ta + sœur + chez + toi + (-) + toujours. Chez + ma + sœur + chez + moi + (-) + toujours.* Seul le changement de possessif opère le passage de l'une à l'autre, de l'identité à l'altérité. Les phrases semblent se faire écho ou se refléter comme par un effet de miroir, l'Échanson faisant siennes les paroles de sa sœur.

Le même phénomène est encore plus évident dans l'extrait suivant :

MUTHNA : Mon frère !

L'ÉCHANSON : Muthna ma sœur !

MUTHNA : Muthna mon frère !

L'ÉCHANSON : Muthna ma sœur !

MUTHNA : Muthna mon frère !

L'ÉCHANSON : Muthna ! Muthna !

TOUS DEUX : Muthna ! (*LS*, p. 119)

On remarquera que le phénomène d'écho cesse à la dernière tirade, lorsque l'Échanson et sa sœur prononcent ensemble le mot Muthna comme pour signifier l'union, le retour à l'unité androgynique.

Par ailleurs, le reflet est aussi bien au niveau sonore qu'au niveau de niveau de l'image.

En effet, le parallélisme (ou le dédoublement) des images suggère l'idée du miroir même quand celui-ci est absent ; ceci confère aux objets ou aux images décrits un aspect fantastique. Ces

visions sont analogues, -osons un anachronisme- aux images de synthèse proposées par les médias aujourd'hui :

Partout où j'ouvre les yeux, tu t'y tiens déjà. [...] On dirait que de mes pas sortent d'autres pas, et que de mes yeux naissent d'autres yeux qui, sans cesse me dévorent. (LS, p. 109)

Plus loin,

En se reconnaissant, dans ce face à face, il recule en lui-même, se met en retrait et essaie de rattraper cette présence impossible qui le provoque si amoureuxment ». (LS, p. 107)

Le miroir réussit à faire cohabiter des doubles -des contraires- dans l'harmonie, comme le montre le mot *symétrie* : « Muthna chavire alors en une symétrie parfaite : il dort en elle et elle dort en lui, selon la Transe du même » (LS, p. 113), et le mot *inversés* : « La porte de la chambre s'ouvre : l'Esprit entre, cependant que le frère et la sœur se touchent — inversés — dans le glissement de l'oubli. » (LS, p. 113)

Ainsi, par le « jeu » du miroir qui permet différentes combinaisons, Khatibi met en scène un corps qui peut se dédoubler, se démultiplier, se diffracter et/ou garder son harmonie ; belle métaphore de l'auteur pour signifier l'Identité multiple pour laquelle il milite et qu'il ne cesse pas, en tout cas, de revendiquer.

Conclusion

Que signifie ce rapprochement entre métaphore corporelle et soufisme ?

L'étude des différentes isotopies montre que le texte, écrit en français, est hanté par une parole autre.

Il n'est pas sans évoquer un autre ouvrage de Khatibi : *Amour Bilingue* : la langue française, support de la culture occidentale, est parasitée par le soufisme appartenant à la culture orientale.

Au niveau de la forme, Khatibi s'exprime à partir de plusieurs lieux, empruntant et « arrangeant » (au sens musical du terme) des symboles appartenant à plusieurs cultures (mythologie grecque, mystique soufie, philosophie de l'Extrême Orient), brouillant volontairement les pistes, comme s'il voulait montrer son appartenance à plusieurs cultures et à aucune en particulier.

Au rationalisme supposé de la culture occidentale, Khatibi opposera l'irrationnel lié tant à la religion qu'aux croyances païennes.

En pratique, l'auteur réinvestit en même temps l'art littéraire arabe et les procédés occidentaux d'écriture. Au niveau verbal, la métaphore et la parabole sont le moyen privilégié chez le soufi dans sa recherche d'absolu.

Références bibliographiques

KHATIBI A., 1979, *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A., 1997, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.

JAFFRE J., 1984, *Le vers et le poème*, Paris, Nathan.

LAPLACE J., 1944, *La Création de l'Homme, Saint Grégoire de Nysse (335-395)*, Paris, Ed du cerf.