

Ali SHARIAT KÂSHÂNÎ

L'expérience du corps et de l'espace chez Djalâl al-din Rûmî

La signification psychologique de la "danse mystique"
(*samâ'*) et la quête de l'identité plénière

Introduction et proposition

A certains moments forts de la création poétique chez Rûmî la construction des images et des figures symboliques est inséparable d'une imagination spatialisante, et la puissance imaginatrice se déploie, à son tour, au sein d'une relation intime avec le mouvement corporel dans l'espace. La relation entre l'imagination créatrice et le mouvement corporel s'établit essentiellement à travers les séances d'*oratorio* du *samâ'* ("danse mystique" accompagnée de chants et de musique), mises en pratique sous sa forme définitive par Rûmî;¹ "danse mystique"

1. Aristote évoque la relation entre la danse, la musique et la poésie en tant que trois modalités d'expression artistique, en tant que trois "arts" qui ont en commun l'imitation et le rythme: « ... le jeu de la flûte et le jeu du sitar, sont tous d'une manière générale des imitations (...) tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie, combinés ou non ... Les danseurs aussi, imitent caractères, passions et actions» (Aristote, *Poétique I*, 1447, texte établi & trad. du grec par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 9^e éd., 1985, pp. 29-30).

au cours de laquelle le poète compose sur-le-champ de nombreuses odes mystiques. Cette relation se transforme finalement, chez le “derviche tourneur”,² en une *relation d'identité*: le mystique se vivant comme “microcosme”, s'identifie au “macrocosme” et compare les mouvements circulaires de son corps, la “danse”, à la révolution cosmique.

D'ores et déjà une relation d'identité établie entre le corps dansant et les corps célestes s'inscrit dans l'expérience psychologique du Moi-corps et de l'espace. Cette relation est issue d'un **vide intérieur** qui reste à être comblé: le “microcosme” déploie en lui-même le “macrocosme”. Le vide intérieur est de nature psychoaffective car le “macrocosme” qui le comble n'est en fait que le Tout unifiant, le divin, l'Idéal plénier ou l'Aimé(e) idéalisé(e) et ses substituts. Le vide intérieur et l'expérience de l'absence, se révélant comme indépassables, survivent au temps psychique. Et cette survivance entraîne la quête ininterrompue de l'Idéal unifiant ou de l'identité plénière. Le signe distinctif de cette quête inachevable, ce sont les mouvements circulaires du corps (du mystique tourneur) autour de lui-même et autour du Centre du lieu cérémonial. Cette répétition du même s'achève dans l'extase: l'imagination et la jouissance s'entremêlent et donnent lieu à la vision de l'Autre-Aimé(e) et au sentiment d'Union. Simultanément, le mystique est emporté par le sentiment de la présence de l'Autre-Idéal et celle de l'Union avec Lui aussi bien que par le sentiment d'être à la fois soi-même et l'*Alter-ego*. Avec la

2. En Occident, on appelle “derviches tourneurs” les soufis issus de l'école de Rûmî, qui pratiquent la tradition du *samâ'* en psalmodiant des prières et des poèmes mystiques. Cette dénomination est absente de la littérature mystique persane où le mot *samâ'* signifie à la fois “ouïe”, “audition”, “exaltation”, “chant”, “chanson”, “danse” et “extase”. Massignon traduit le mot *samâ'* par “concert spirituel” ou “oratorio” (Cf. Massignon, L., *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, nouvel. éd., 1954. p. 105.) Cette traduction est retenue par les chercheurs comme H. Corbin (Cf. Corbin, H., *En Islam iranien - Aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, nouvel. éd. 1978, t. III, pp. 29, 61, 77, 104 n., 108 et 144).

reprise du *samâ*, les sentiments de présence et d'absence et l'expérience subjective de l'être et du non-être se succèdent,³ faisant intervenir d'autres activités cérémoniales qui, en tant que phénomènes substitutifs, sont susceptibles d'emplir l'espace du vide et de l'absence. Les chants sacrés et la musique, tout comme les odes mystiques improvisées par le soufi extatique, peuvent être considérés, en ce sens, comme des "**phénomènes transitionnels**" ou substitutifs. Ceux-ci se placent dans l'espace nostalgique du vide qui sépare le Moi évanoui du Soi conscient, et qui éloigne le "derviche tourneur" ou amant passionné de l'Autre idéalisé ou Aimé divin. L'expérience du corps et de l'espace et le mouvement circulaire du corps dans l'espace sont ancrés dans le désir et dans la passion amoureuse pour l'Autre-Idéal, et la quête de l'Autre-Idéal trouve son origine dans le vide intérieur qui, pour être comblé, exige le passage du dedans au dehors et la projection, et celui du dehors au dedans et l'incorporation.

I. Le lyrisme du corps et de l'espace

«En apparence, tu es le microcosme (*'âlam-e ašqar*); mais en réalité, tu es le macrocosme (*'âlam-e akbar*)», affirme Rûmî.⁴

پس به صورت عالم اصغر تویی پس به معنی عالم اکبر تویی

Grâce à la spatialisation de l'imagination active, l'intérior-

3. La succession des sentiments d'absence – ou de vide – et de présence est également repérable chez Rûzbehân de Shirâz qui fut un adepte fervent de la pratique du *samâ*: «Pourquoi les merveilles du Mystère (la Vision et l'Union) ne sont-elles pas montrées pendant le concert spirituel (*samâ*) d'hier?» s'interroge Rûzbehân. «Et voici que je vis Dieu, déclare-t-il à d'autres moments (...) Quand se leva l'aurore, je vis que le monde était comme empli de l'Être Divin. J'étais à la fois absent et présent; il me semblait à la fois que je le voyais et que ce n'était pas moi qui le voyais.» (Rûzbehân, cité in Corbin, H. *En Islam iranien*, t. III, p. 144, Cf. aussi *ibid.*, p. 63).

4. Rûmî, *Masnavi*, texte persan établi et publié par Reynold A. Nicholson, Téhéran, 3^eéd., Amir Kabir 1353/1974, livre IV, p. 651, v. 521.

rité profonde est dotée d'une "géométrie projective" facilitant dans l'imaginaire le mouvement des figures de l'esprit; cet espace lyrique transfigure les phénomènes du monde sensible et les ramène à lui-même en tant que Centre archétypique: "le Cœur" est une "Mer de Lumière" (*daryâ-ye nûr*); il entoure l'empire de l'Être; il est un "lieu de la contemplation de Dieu".⁵

دل نباشد غیرآن دریای نور دل نظرگاه خدا، و آنگاه کور؟
دل محیط است اندر این خط وجود زرهمی افشاند از احسان و جود

Le cœur océanique contient "la Cité de la Connaissance" (*madina-ye 'ilm*). La personne de l'Imâm Ali représente "la Porte" (*bâb*) de cette Cité: elle doit rester ouverte à celui qui cherche la Porte de la Connaissance.⁶

راز بگشای ای علی مرتضی ای پس سوءالقضا حسن القضا ...
چون تو یابی آن مدینه علم را چون شعاعی آفتاب حلم را

Dans l'homme, les pensées et les intentions sont polarisées entre un Orient et un Occident qualitatifs, d'ordre moral, correspondant aux pôles opposés de l'intériorité humaine: «La pensée qui provient de l'Orient est une brise, dit Rûmî; celle qui provient de l'Occident est un vent de choléra; l'Orient d'où provient ce souffle de la [bonne] pensée est un autre Orient [que l'Orient géographique du monde sensible]; l'Occident d'où souffle le vent de la [mauvaise] pensée est également un autre Occident, la lune (du monde phénoménal) est de l'inorganique, son Orient en est aussi; alors que l'Orient de l'Âme est le Cœur vivant, l'Orient des Lumières».⁷

فکرکان از مشرق آید، آن صیاست آن که از مغرب، دبور باوفاست
مشرق این باد فکرت دیگرست مغرب این باد فکرت زآن سرست
مه جماد است و بود شرقش جماد جانِ جانِ جان بود شرقش قواد

5. *Ibid.*, III, p. 495, v. 2269.

6. *Ibid.*, I, p. 185, v. 3763 sq.

7. *Ibid.*, IV, p. 777. v. 3055-3058.

شرق خورشیدی که شد باطن فروز قشر وعکس آن بود خورشید روز

L'existence humaine sur terre est entièrement partagée entre un Orient embryonnaire et un Occident *post mortem*: «Ton Orient était le ventre maternel; de là, tu es monté à l'horizon [de la vie]. Ensuite, tu t'es couché à l'Occident de la tombe». ⁸

و مشرق تو شکم مادر بود. از آنجا طلوع کردی و به مغرب گور فرورفتی.

Pour Rûmî, le Cœur océanique est l'organe de perception des mondes du Mystère: d'ici, «je vois le Trône Céleste (*'arsh*) et ceux qui y séjournent; les Huit Paradis et les Sept Enfers, je les vois là, devant moi». ⁹

گفت خلقان چون ببینند آسمان من ببینم عرش را با عرشیان
هشت جنت هفت دوزخ پیش من هست پیدا همچو بت پیش شمن

Ce qu'on cherche vainement au-dehors, on le trouve dans le Cœur profond: «Au plus profond de ton âme, il est une Âme, cherche-la; dans la montagne de ton corps (*kûh-e tan*), il est une perle, cherches-en la provenance.» ¹⁰

در جان تو جانی است، بجو آن جان را در کوه تنت دُری، بجو آن کان را
صوفی رونده گر تو آن می جویی بیرون تو موجو، زخود بجو تو آن را

L'intériorité pacifiée est la source profuse des générosités: «Cette voix mélodieuse provient de mon Saturne (intérieur); ce doux parfum émane de ma roseraie, de mon verger». ¹¹

این بانگ خوش از جانب کیوان من است
این بوی خوش از گلشن و بستان من است

8. Rûmî, *Fîhi-ma fîhi*, texte en prose, annoté et publié par B. Forûzânfâr, Téhéran, 5^e éd., Amir Kabir 1362/1983, p. 204.

9. Rûmî, *Masnavî*, I, p. 173, v. 3507-3508.

10. *Kollyyât-e Shams/Divân-e Shams-e Tabrîzî* (Odes mystiques de 36.360 distiques environ, dédiées par le poète à son Bien-Aimé Shams de Tabrîz); texte annoté et publié en 8 volumes par B. Forûzânfâr, Téhéran 3^e éd., Amir Kabir 1363/1984, t. VIII (*Robâ'iyât/Quatrains*), p. 6, quatrain n° 32.

11. *Ibid.*, p. 51, n° 300.

Le Cœur est un “*jardin caché aux arbres invisibles*”, ou encore un “*océan sans limite*”; les vagues qui s’y forment sont les mouvements de l’âme.¹²

دل باغ نهان است و درختان پنهان صد سان بنماید او، و او خود یکسان
بحری است محیط بی حد و بی پایان صد موج زند، موج درون هر جان

Finalement, le Cœur-microcosme devient le Centre où se déploie le macrocosme tout entier, sous une forme unifiante. Dans la représentation imaginative de telles correspondances, le désir et la passion amoureuse jouent un rôle important. Le Ciel constellé ainsi que tout lieu intime est associé à l’être du Bien-Aimé: «*Notre soleil, nos étoiles et notre lune, c’est Lui; notre roseraie, notre demeure et notre cœur d’honneur, c’est Lui*». ¹³

خورشید و ستارگان و بدر ما اوست بستان و سرا و صحن صدر ما اوست

Et cet Aimé universel ne fait qu’un avec l’être de l’amant passionné: «*Dans mon cœur, à l’intérieur et à l’extérieur, tout est Lui ... Mon être est unique, unique car tout est Lui*». ¹⁴

اندر دل من درون و بیرون همه اوست
اند تن من، جان و رگ و خون همه اوست
این جائی چگونه کفر و ایمان گنجد؟
بیچون باشد وجود من، چون همه اوست

L’alternance de l’amant, de l’Aimé et de l’universel explique le phénomène diffus de l’amour et de la douleur d’amour: le nuage est l’œil de l’amant nostalgique, alors que le verger et la roseraie sont le visage de l’Aimé; l’œil pleure, et de ses larmes parfumées s’épanouit le visage de l’Aimé. «*Ce nuage est comme Jacob, et cette fleur est comme Joseph dans le pré; grâce à nos yeux qui répandent des larmes s’épanouit le vi-*

12. *Ibid.*, p. 240, n° 1428.

13. *Ibid.*, p. 54, n° 317.

14. *Ibid.*, p. 54, n° 321.

sage de Joseph, ces larmes dont une devient perle et dont une autre devient Narcisse».¹⁵

ای چشم ابر این اشکها، میریز همچون مشکها
 زیرا که داری اشکها بر ما هر خساران ما
 این ابر چون یعقوب من وان گل چو یوسف در چمن
 بشکفته روی یوسفان از اشک افشاران ما
 یک قطره اش گوهر شود، یک قطره اش عیبر شود
 وز مال و نعمت پر شود کفهای کف خواران ما

Le Ciel et la terre étant le ciel et la terre subtile du Cœur passionné, l'effet de l'Amour couvre l'espace cosmique tout entier: «A cause de ton amour, la mer (agitée) est devenue remuante, et les nuages versent des perles à tes pieds. De ton amour, la foudre est tombée sur la Terre; de cette foudre, une fumée s'élève dans le Ciel».¹⁶

از عشق تو دریا همه شور انگیزد در پای تو ابرها در می ریزد
 از عشق تو برقی به زمین افتاده است این دود در آسمان، از آن می خیزد

Ainsi, la vision mystique issue des forces créatrices d'ordre subconscient repère un lien secret qui rattache subtilement l'âme au corps, l'extérieur à l'intérieur. Cette réunion des "contraires" défie les affirmations habituelles de l'ésotérisme même: «Je suis amoureux de l'Amour, l'Amour amoureux de moi; le corps est amoureux de l'âme et l'âme amoureuse du corps», déclare Rûmî.¹⁷

من عاشق عشق و عشق هم عاشق من تن عاشق جان آمد و جان عاشق تن

Le corps, c'est "la mère de l'âme", il la met au monde; cet "accouchement" ne se passe pas sans douleur ni peine.¹⁸

تن چو مادر طفل جان را حامله مرگ، درد زادن است و زلزله

15. Rûmî, *Divân-e Shams*, t. I, p. 25, ghazal n° 30.

16. *Robâ'iyât*, *op. cit.*, p. 95, n° 559.

17. *Ibid.*, p. 250, n° 1485.

18. *Masnavî*, *op. cit.*, I, p. 173, v. 3524.

Les rencontres entre les âmes amoureuses sont semblables à celles des âmes et des corps; elles donnent lieu aux réminiscences de l'union première: «Quand mon âme connaîtra la tienne, toutes deux se souviendront de l'union de jadis». ¹⁹

چون شناسد جان من جان تو را یاد آرند اتحاد ماجرا

Dans la vie humaine, la coexistence de l'âme et du corps est donc une nécessité. «C'est la Sagesse suprême qui lie ces contraires l'un à l'autre», car «l'esprit sans le contenant ne peut s'employer». De telles réunions sont à l'origine même des conditions d'existence du monde-macrocosme. ²⁰

روح بی‌قالب نتاند کار کرد قالبت بی‌جان فسرده بود و سرد
قالبت پیدا و آن جانت نهان راست شد زین هر دو اسباب جهان

L'idée d'un corps-microcosme au centre duquel se trouverait le Cœur profond, siège des transmutations existentielles, se justifie à travers l'expérience mystique du corps, de l'âme et de l'espace; elle réfute le dualisme trop tranché, prôné par certaines formes de mysticisme et par certains soufis qui minimisent à l'extrême l'importance de la dimension corporelle, ce lieu de la jouissance, des énergies mutantes et prototype de l'espace-temps imaginaire. Le soufisme contemplatif de Rûmî, étant issu d'expériences personnelles, témoigne du désir pour l'intégrité de la personne humaine dans sa corporalité et dans sa spiritualité. En ce sens, il se rapproche d'une psychologie des profondeurs qui s'attacherait à l'observation de l'homme dans sa totalité existentielle. Cette conception totalisante de l'être humain est conforme aux règles des transformations successives du Moi-corps donnant lieu à des états d'âme supérieurs. ²¹

19. *Ibid.*, IV, p. 815, v. 3830.

20. *Ibid.*, V, p. 997, v. 3419 & 3422-3424.

21. Certains théosophes iraniens opposent une certaine résistance aux conceptions dualistes très tranchées de l'homme et du monde; ils proposent une conception unifiante de l'homme conçu dans sa totalité corporelle et spirituelle: le corps, soumis à des transmutations internes, subit
→

II. Les prémices affectives et leurs lieux de manifestation

En 1244, à l'âge de trente-sept ans, Rûmî, sortant un jour de son collège, rencontre le mystique errant Shams, ce "Maître spirituel" et dont le nom signifie "soleil". Rûmî s'éprend de ce "soleil de la religion" en qui il ne voit que la manifestation de l'Amour-Beauté divin, étrange rencontre qui bouleverse sa vie intérieure et relationnelle. Le poète mystique dirige son affectivité vers une beauté idéale d'ordre divin incarnée dans la personne de Shams. Désormais, dans la vie du poète commence une nouvelle histoire d'amour et de deuil, d'union et de séparation; les hauts et les bas de l'imagination poétique attestent de l'importance et de l'intensité de cette histoire.

À l'imagination débordante du poète, Shams s'annonce tantôt comme le "parfum enivrant", tantôt comme la "perle unique", tantôt comme le "seuil de la religion" de l'Amour; il est cette beauté "généreuse" à laquelle les Anges et les Jardins du Paradis empruntent leur charme. Shams est présenté comme "le jour et la nuit", "la sphère céleste", "l'océan sans bornes", "plus doux que l'âme", "le soleil", "la lumière" et "le feu"; il est enfin "la Coupe de Djam", "le printemps" vivifiant, "le vin" enivrant; «des rossignols dans les jardins et les perdrix sur les montagnes chantent ses louanges». ²²

ما به بوی شمس دین سرخوش شدیم و می‌رویم
 ما ز جام شمس دین مستیم، ساقی می‌بیار
 شمس دین بردل مقیم و شمس دین برجان کریم
 شمس دین دُریتیم و شمس دین نقد عیار

←
 des raffinements de forme et de fond pour subsister sous une forme subtile. D'autre part, l'âme prend corps et figure pour se faire connaître à la perception imaginative. Le théâtre de ces transformations du corps et de l'âme et de leur "surexistence" est le *mundus imaginabilis*, l'"Intermonde" (*barzakh*) qui contient les Images-Idees archétypiques (*'Ālam al-Mithāl*). Ce monde est en quelque sorte un "second monde sensible", un monde où, selon Fayz-e Kāshānî (XVII^e siècle), «se corporalisent les Esprits et se spiritualisent les Corps» (Cf. Corbin, H., *Corps spirituel et Terre céleste - De l'Iran mazdéen à l'Iran shī'ite*, Paris (2^e éd.), Buchet-Chastel, 1979, p. 207).

22. Rûmî, *Divân*. . . , II/301-2.

من نه تنها می‌سرایم شمس دین و شمس دین
 می‌سراید عندلیب از باغ و کبک از کوهسار ...
 روز روشن شمس دین و چرخ‌گردان شمس دین
 گوهرکان شمس دین و شمس دین لیل و نهار

Considéré comme le médiateur et comme la personnification de la "Réalité suprême", de "l'Amour universel", Shams devient le Bien Aimé incomparable du poète et suscite en lui une "renaissance" amoureuse: Rûmî se détache totalement de sa personnalité précédente, personnalité formée exotériquement auprès de maîtres éminents, en vertu d'une vision théologique et philosophique de l'homme et du monde.²³ L'évanouissement de la conscience objective donne naissance à une série d'"états spirituels" (*aḥvâl*) qui vont constituer les moments forts de la nouvelle vie amoureuse du poète. Cette révolution du cœur semble concerner la personne même de Shams: «Je jure par Dieu... je suis tombé entre les mains d'un Roi [puissant] qui peut m'emporter jusqu'au Trône di-

23. L'auteur contemporain Hô mâ'î distingue chez Rûmî "trois personnalités" correspondant aux trois périodes de sa vie intellectuelle, affective et mystique: 1. La première période qui va de l'enfance et de l'époque juvénile jusqu'à l'âge de 25 ans, la date de la mort de son père Bahâ'oddîn Valad (1232); c'est une période pédagogique d'instruction et de formation, d'abord auprès de son père, puis chez les théologiens et les philosophes éminents; 2. "La deuxième personnalité" du maître se forme entre 25 ans et 39 ans, âge auquel il rencontre Shams (1244); c'est la période de la pédagogie mystique du maître qui va durer 14 ans: pendant 9 ans, il s'initie aux secrets de la vie ésotérique auprès du grand soufi Borhânal-dîn Termezi, un ancien disciple de son père. Ensuite pendant 5 ans, il vit ses expériences mystiques au cours de ses retraites et par la voie contemplative; 3. "La troisième personnalité" du maître se développe entre 39 ans et 68 ans, l'année de sa mort; elle est caractérisée par une révolution intérieure suivie par un changement important concernant ses idées et sa vision des choses; la rencontre avec Shams paraît décisive dans l'émergence de cette personnalité supérieure; elle est la personnalité véritable de Rûmî, elle implique un dépassement des deux personnalités précédentes, la personnalité exotérique (ou théologique) et la personnalité ésotérique (ou initiatique). (Cf. Homâ'î, *Djalâlod-dîn, Tafsir-e Masnavî: Mowlavî ê migûyad*, 2 vols., Université de Téhéran, 1349/1970, t. I, pp. 21-26).

vin ou me précipiter dans les profondeurs ténébreuses», disait Shams à ses proches.²⁴

والله والله به دست قدرت چنان پادشاهی افتاده‌ام که اگر خواهند به عرش
می‌رساند و اگر خواهند به فرش فرو می‌برد.

Aussitôt après leur première rencontre, Rûmî et Shams s'adonnent à une "union mystique" en faisant une "retraite" de quarante jours. Leur amitié dure quatre ans. Mais, dès le début, les rencontres des deux amoureux subissent des ruptures bouleversantes. La place privilégiée de Shams auprès de Rûmî provoque aussitôt la jalousie de certains de ses disciples. Shams décide alors de partir pour Damas. Cette disparition afflige Rûmî. Soltân-Valad, son fils, va à la recherche de Shams et le ramène auprès du Maître, à Konya. De nouveau persécuté par l'entourage du poète, Shams disparaît mystérieusement, probablement assassiné. La disparition de ce "soleil" plonge Rûmî dans une longue nuit de deuil et de désespoir. Cela dure sept ans, jusqu'à ce qu'un 'âref (gnostique mystique) nommé Salâhal-dîn Zarkûb rencontre Rûmî, comprenne son émotion profonde et apaise ses douleurs grâce à son amitié très forte. Dix ans plus tard, Salâhal-dîn meurt et Rûmî témoigne alors de l'amitié au savant mystique Hosâmal-dîn Tchelebî. De forts liens affectifs lient les deux maîtres. Cette relation dura dix ans, jusqu'à la mort de Rûmî. La composition du long poème de *Masnavî* est le souvenir de cette période.²⁵

Parmi ceux qui succèdent à Shams, Hosâmal-dîn occupe une place privilégiée; il prolonge la présence réconfortante de Shams et la fascination qu'il exerçait sur le poète. Sur sa demande, Rûmî commence à composer le *Masnavî*; au fur et à mesure que le poète improvise les vers, Hosâmal-dîn les écrit, puis les récite à haute voix, en présence du poète; ces récitations plongent à leur tour le poète dans des états contemplatifs profonds, ceux-ci donnant lieu à de nouvelles

24. Aflâkî, Shamsal-dîn Ahmad, *Manâqib al-Ârifîn*, t. II, Ankara, 1961, p. 646.

25. *Ibid.*, t. II, p. 742.

créations et à d'autres formulations langagières de l'ineffable. Pour Rûmî, la présence de Hosâmaldîn a véritablement la vertu du miroir: à travers lui, le poète pénètre dans le monde de la gnose et de la contemplation, cela au point qu'il oublie totalement la personne même de Hosâmaldîn.²⁶

و همچنان حضرت مولانا چندان به تواجد و حالات و بیان حقایق و کشف دقائق
مستغرق گشته بود که به حضرت چلبی هیچ نمی فرمود. تا برین قضیه دو سال
تمام بگذشت.

Grâce à sa forte personnalité mystique, Hosâm al-dîn est choisi par Rûmî comme son successeur.

Chez Rûmî, les effervescences des états mystiques se mêlent, en effet, à des moments forts de l'histoire affective. De cette imbrication émergent des figurations symboliques polysémiques auxquelles les individualités sensibles se laissent prendre: Hosâmaldîn n'est qu'un double de Shams; "Shams", qui signifie "soleil", désigne en même temps autre chose que lui-même: la Réalité suprême, l'Idéal. De même, la poésie mystique est autre chose qu'un langage rimé liant d'une façon lyrique les mots et les choses; elle est le langage commun de l'Amour-Aimant-Aimé; elle est une expression articulée de l'ineffable. L'imagination poétique devient en effet un espace universel et, dans cet espace, l'Autre-Aimé devient l'Infini, Infini qui se laisse prendre par le mystique qui l'incorpore et se l'approprie. Dans cet itinéraire allant de l'être au non-être, l'Amour devient le seul moyen de communication avec l'"Universel", communication dont la poésie mystique est l'expression par excellence. Toute rupture dans ce passage du visible à l'invisible, dans cette communication avec "l'incommunicable" incite le poète mystique à créer de nouvelles modalités d'expression. Les ruptures relationnelles répétées avec les êtres chers qui représentent le Bien-Aimé accroissent la puissance imaginative et la faculté créatrice du maître et celles-ci motivent la mise en pratique de trois "moyens de communication" imbriqués les uns aux autres: le *samâ'* ou "la danse cérémoniale",

26. *Ibid.*, p. 743.

la *musique* comprise dans une perspective spiritualisée, et la *poésie*, composée dans un style spécifique.

Portant notre attention sur chacune de ces activités physiques et imaginatives, nous prolongerons notre exposé sur l'expérience mystique du corps et de l'espace chez Rûmî et sur les motivations d'ordre psychoaffectif sous-jacentes.

1. Le *samâ'*

La création poétique et les constructions des figures de style semblent être inséparables de l'imagination spatialisante, et la puissance imaginatrice est, à son tour, dans une relation intime avec l'expérience du mouvement corporel dans l'espace. Dans cette relation créatrice, les séances d'*oratorio* du *samâ'* jouent, nous semble-t-il, un rôle déterminant.

Tout comme le lyrisme exaltant de la poésie, la "danse mystique" du *samâ'* s'alimente de l'amour passionné pour l'Aimé idéalisé. C'est à la suite de la disparition de *Shams* que Rûmî instaure, à sa façon, le *samâ'*. Au cours de cette "danse", il compose, à la mémoire du "soleil" disparu, son plus long chant d'amour et de deuil: le *Divân-e Shams-e Tabrîzi*. L'instauration du *samâ'*, tout comme la création du *Divân* qui l'accompagne, trouve son origine première dans l'expérience de l'amour et du deuil, de l'union et de la séparation. Le *samâ'* en tant que "danse" est lui-même un mouvement circulaire dans l'espace qui évoque, sous une forme symbolique, les émotions opposées de *présence* et *d'absence* concernant l'être aimé. Motivé par le désir ardent pour l'Aimé idéalisé, le *samâ'* est en même temps une réplique au profond sentiment d'abandon et à l'angoisse troublante en émanant. Cette réplique s'exprime finalement par le sentiment océanique de l'Union avec l'Autre-Idéal et par les états jubilatoires qui en proviennent. Le *samâ'* est doté de trois aspects symbolique, initiatique et psychologique, lesquels se nourrissent des sentiments d'abandon et de vide et de la passion amoureuse. Par conséquent, il pose le problème de la quête d'identité.

Aux yeux de Rûmî, la danse cérémoniale de *samâ'* conduit

l'âme à un monde aux vastes horizons où la joie de l'Union l'emporte sur le chagrin de la Séparation. «Viens! viens! car tu es l'âme de l'âme du *samâ'*; viens! puisque tu es le cyprès qui s'élançe dans le jardin du *samâ'*. Viens! la source du Soleil est cachée sous l'ombre de ton être et tu es maître de mille Saturne dans le ciel du *samâ'*». Ce monde merveilleux des retrouvailles se trouve au-delà des conditions d'existence coutumières: «Quand tu seras pris par le *samâ'*, tu seras en dehors des deux mondes», car l'univers du *samâ'* est supérieur aux deux mondes:²⁷

بیا، بیا که تویی جانِ جانِ جانِ سماع
 بیا که سرو روانی به بوستان سماع
 بیا که چشمهٔ خورشید زیر سایهٔ توست
 هزار زُهره تو داری بر آسمان سماع
 برون زهر دو جهانی چو در سماع آیی
 برون زهر دو جهان است این جهان سماع ...
 چو صد هزار ستاره زتوست روشن دل
 بیا که ماه تمامی در آسمان سماع ...

L'importance et la singularité du *samâ'* consistent dans le fait qu'il réunit harmonieusement un ensemble d'activités créatrices avec des expériences d'ordre spirituel et psychologique qui s'y déploient. Selon l'herméneutique soufie, le *samâ'* organisé à l'image du mouvement cosmique symbolise la "mort" et la "résurrection", "l'annihilation" de soi et la "Survivance" dans l'Union avec l'Autre. En ce qui concerne le cercle des "derviches tourneurs", il est divisé en deux demi-cercles: l'un représente l'arc de Descente, la Chute de l'âme dans le monde des Ténèbres, l'autre symbolise l'arc de la remontée, le voyage de l'âme vers Dieu. Le *Sheikh* qui tourne au centre du cercle, autour de lui-même, évoque le soleil rayonnant de l'âme; le moment où il entre dans la danse et se mêle avec les autres "danseurs" représente le moment de l'Union

27. Rûmî, *Divân-e Shams* ..., t. III, pp. 123-124, *ghazals* n°s 1295-1296.

suprême.

Médiatisant le sensible et le suprasensible, le “derviche tourneur” se perçoit comme l’intermédiaire entre la divinité et le monde: tout en tournant sur lui-même et autour du cercle, il lève la main droite, la paume ouverte vers le ciel et il baisse la main gauche vers la terre, ce qui signifie qu’il reçoit les grâces divines et qu’il les transmet au monde sensible.²⁸

La cérémonie du *samâ’* commence généralement par les louanges du Prophète, considéré comme “le Bien-Aimé de Dieu” et par la récitation du prologue de *Masnavî* qui est pour les soufis “le Coran persan”. Accompagné par le chant de la flûte, ce prologue raconte lui-même les chants infiniment nostalgiques de la flûte de roseau (*ney*) qui, ayant été “retranchée de la jonchaie”, exprime la nostalgie du Retour à l’origine première.²⁹

Parlant de l’“utilité du *samâ’*”, Ezzal-dîn Kâshânî en distingue trois qui concernent la réalisation des états d’âme et leur transformation. 1) Pendant le *samâ’* et grâce à la musique et à la poésie qui l’accompagnent, les ascètes échappent à “l’ennui” (*malâlat*) et à la “lassitude” (*kasâlat*) issus de pratiques religieuses redondantes. 2) Au cours de l’expérience de la Voie (*seyr-o-solûk*), les itinérants peuvent éprouver certains états d’âme [négatifs] comme un sentiment nostalgique trop prenant qui, à la manière d’un voile, les empêcherait de progresser sur la Voie. Le *samâ’*, provoquant un sentiment de Proximité et d’Union, favorise, au contraire, un état d’extase et de joie et empêche un tel “arrêt”. 3) A ceux, parmi les itinérants, qui n’ont pas encore éprouvé “l’état d’éblouissement extatique” (*jazbeh*), le *samâ’* le leur rend accessible: leur voyage intérieur culmine en l’Union avec l’Aimé.³⁰ Kâshânî conclue: l’utilité du *samâ’*, c’est qu’il accroît chez l’homme ses forces spirituelles et celles de son amour mystique. Le *samâ’*

28. E. de Viray-Meyerovitch, *Konya ou la danse cosmique*, Paris, Jacqueline Ronard, 1989, p. 133 sq.

29. Rûmî, *Masnavî*, I, pp. 1-2.

30. Kâshânî, Ezzeddîn, *Misbâh al-hidâyat wa Miftâh al-kifâyat*, texte persan publié par Dj. Homâyî, Téhéran 1325/1945, pp. 188-189.

conduit à la “perfection de l’âme” (*kamâl*). D’après Kâshânî, alors que “l’état de jouissance mystique” (*wajd*) obtenu par la voie du *samâ‘* est un signe précurseur de “perfection des états d’âme” (*kamâl-e ḥâl*) pour les débutants (*mobtadîyân*), il est au contraire un défaut spirituel pour les mystiques accomplis (*montahîyân*); car la joie provient de l’état de contemplation (*Shohûd*) retrouvé.³¹

Psychologiquement, le *samâ‘* est riche de signification en ce qui concerne le mouvement circulaire du corps dans l’espace, langage gestuel, la représentation imaginative du dedans et du dehors et leur inclusion réciproque, le vécu de l’identité corporelle ainsi que la place centrale du désir (ou de l’amour) dans l’élaboration de ces phénomènes. Le *samâ‘* réunit dans un même mouvement l’âme et le corps. L’âme s’y révèle comme la “conscience” du corps, alors que l’Amour, habitant le Cœur, au centre du corps, en est l’énergie mutante. Rûmî l’exprime lui-même: «Le Cœur est comme de grain, nous sommes semblables à la meule; la meule sait-elle pourquoi elle tourne? Le corps est comme la meule, et les pensées semblables à l’eau».³² Dans l’imagination du poète, le corps et l’âme – ou “les pensées” – s’interrogent mutuellement sur les motifs de leur coexistence et de leur mouvement: la meule interroge l’eau sur ce qui se passe dans le moulin: l’eau lui propose de questionner le meunier à ce sujet:³³

دل چو دانه، ما مثال آسیا آسیا کی داند این گردش چرا؟
 تن چو سنگ و آب او اندیشه‌ها سنگ گوید: «آب داند ماجرا؟»
 آب گوید: «آسیابان را بپرس کو فکند اندر نشیب این آب را»
 آسیابان گویدت: «کی نانخوار گر نگرده این کی باشد نانبا؟»

La correspondance entre le mouvement du corps et le désir est un fait qui n’échappe pas aux yeux de Rûmî. Dans un passage du *Masnavî*, il dénonce le fait que chez certains soufis qui se livrent au *samâ‘* les états extatiques coïncident manifeste-

31. *Ibid.*, p. 191.

32. Rûmî, *Divân-e Shams-e ...*, t. I., pp. 113-114, *ghazal* n° 181.

33. *Ibid.*, même *ghazal*.

ment avec des attitudes et comportements extravagants. Cette coïncidence provient, selon lui, de la domination de l'“Âme instinctuelle” sur l'esprit de ces “soufis non-expérimentés”.³⁴ Dans de tels cas, la jouissance mystique se produit dans un état (ou “stade”) du “corps-centrisme” et s'arrête au niveau d'un égocentrisme et du narcissisme.³⁵

Dans les séances de *samâ'*, le corps actif obéit en effet à une géométrie projective qui lie le dedans au dehors et *vice versa*: tout en imitant le mouvement des planètes autour du Soleil et celui des atomes autour du centre, le corps met en pratique *hic et nunc* l'image intériorisée du mouvement cosmique, mouvement qui est lui-même intégré au système du corps-microcosme. Le corps se trouve ainsi dans une position d'*introjection* et de *projection*, d'identification, d'intériorisation et d'extériorisation: il “danse” et il tourne à la fois sur lui-même et autour du Centre, à l'image de la révolution cosmique. Le *samâ'* se présente, de cette façon, comme un lieu sacralisé de la rejonction du dedans et du dehors, du “microcosme” et du “macrocosme”. Cette rejonction du corps individuel et du Tout cosmique est essentiellement d'ordre imaginaire et ses motifs d'ordre émotionnel. C'est dans un *espace transfiguré*, emplis de chants exaltants, que “le derviche tourneur” parvient à conférer à son identité psychocorporelle une dimension cosmique d'ordre imaginaire. Cette dimension, qui est issue des mécanismes psychiques d'identification, de projection et d'introjection, donne lieu au sentiment d'Union et aux gestes rituels de l'unicité.

Ainsi, au plus profond de l'imagination active soumise aux forces transfiguratrices de l'âme poétique et de l'inconscient, l'espace cosmique se subtilise et se mue en espace qualitatif

34. Sepahsâlâr, Fereydûn-ebn-e Ahmâd: *Resâle dar aḥvâl-e Mowlânâ Djalâl al-dîn-e Rûmî*, texte persan établi par Sa'id Nafisi, Téhéran, Eqbâl, 1325/1946, p. 65.

35. Pour une conception clinique du “corps-centrisme” voir: Schilder, Paul (1935), *L'Image du corps (The image appearance of the human body)*, trad. de l'anglais par F. Gantheret et P. Trauffert, Paris, Gallimard, rééd. 1991, p. 139 sq.

intérieur, et ce dernier en une entité corporelle subtile, en corps-microcosme. Le corps, emporté par le mouvement circulaire de la "danse", se mue à son tour en espace subtil et devient désormais le schéma de représentation spatiale, schéma à l'image duquel se constitue le cercle des "derviches tourneurs". Le corps se trouvant pris dans le mouvement circulaire médiatise ainsi le double passage de l'intérieur à l'extérieur et de l'extérieur à l'intérieur.

L'espace du *samâ'* est aussi vécu par le mystique comme le lieu de renaissance et de rencontre: l'homme intérieur, l'amant mystique, s'y révèle dans sa figure la plus passionnée, l'Aimé y est représenté sous la plus belle des formes. L'Amour devient le moyen unique de la Rencontre; la joie et l'effervescence l'emportent alors sur la tristesse de l'âme. «Tant que le soleil de l'âme est rayonnant, le soufi danse, à l'image des atomes», dit Rûmî.³⁶

تا چهرهٔ آفتاب جان رخشان است صوفی به مثال ذره‌ها رقصان است

Ce mouvement extatique est projeté sur l'Univers tout entier. «Tous les atomes qui se trouvent dans l'air et dans le désert, regarde-les bien: ils sont passionnés comme nous; chaque atome, heureux ou malheureux, est épris de ce Soleil beau et unique».³⁷

هر ذره که در هوا و در هامون است
 نیکو نگرش که همچو ما مجنون است
 هر ذره اگر خوش است اگر محزون است
 سرگشته خورشید خوش بی چون است

Le désir se généralise ainsi à tout ce qui existe dans le Cosmos, et l'Idéal-Unique est l'objet de désir à l'échelle universelle. Par le double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation, le mystique cherche à se conférer une identité plénière à dimension cosmique.

36. *Ibid.*, t. VIII (*Robâ'iyât/Quatrains*), p. 47, n° 278.

37. *Ibid.*, p. 52, n° 306.

A travers la relation psycho-spatiale issue des phénomènes d'identification, de projection et d'introjection, les "contenus latents", tout comme le désir sous-jacent, se convertissent en "contenus manifestes", en mouvements ritualisés de danse, en chants mélodieux et finalement en langage poétique. Le Cœur psychique, ce centre du corps mystique, est habité par l'énergie mutante de l'Amour et par l'émotion nostalgique de l'Aimé. Dans la situation du *samâ'*, le "Maître spirituel", le "Guide", se trouve au centre du cercle des adeptes. Il symbolise ainsi le Cœur psychique; et à travers ses mouvements circulaires ou répétitifs, il déclenche en lui-même aussi bien que chez ses adeptes les réminiscences des présences et des absences de jadis, tout en leur conférant *hic et nunc* corps et langage. En ce sens, "la danse mystique" du *samâ'* constitue un *langage gestuel*, un langage symbolique qui est en fait un métalangage, libéré des "signes" conventionnels, de la représentation consciente de mots et de la nécessité de l'échange, et qui exprime, par le mouvement circulaire du corps, l'indicible, les métamorphoses intérieures et les mécanismes psychologiques sous-jacents. Dans ce contexte, le métalangage corporel traduit tout ce qui a été au préalable vécu à l'intérieur du corps et qui réapparaît *hic et nunc* au moyen de la danse, à travers les mouvements ordonnés. Nous sommes proches de la proposition nietzschéenne: «Tout commence par le corps»,³⁸ par un corps qui est une «collectivité inouïe d'êtres vivants»³⁹ et qui interprète tout ce qui échappe à l'expression langagière. Pour Nietzsche, «Le langage n'explique rien, puisqu'il n'exprime qu'une relation, et une explication n'est en fait qu'un langage descriptif».⁴⁰ Le langage fausse la réalité, et il ignore l'«union-séparation de l'idéal et du corps».⁴¹

2. La musique

38. Blondel, Éric, *Nietzsche, le corps et la culture*, Paris, PUF, 1986, p. 283.

39. *Ibid.*, p. 295.

40. *Ibid.*, p. 277.

41. *Ibid.*, p. 280.

Pour Kāshhānī, la musique est un “don divin”, Elle exerce son influence sur le soufi grâce aux capacités psychologiques de celui-ci: «si quelqu’un ne peut se réjouir des sons mélodieux, c’est parce que son cœur est mort ou bien que son ouïe intérieure (*sam‘-e bâṭin*) s’est affaiblie». ⁴²

La musique, cet aspect indissociable du *samâ‘*, semble jouer un rôle important dans les mouvements de l’esprit et la quête de plénitude. Le quêteur de l’Idéal plénier est donc tout disposé à se mettre en mouvement à l’image des cordes vibrantes du *robâb* (rebec) ou à s’identifier à la flûte mélancolique produisant des chants mélodieux. Les figures tristes ou joyeuses du langage du corps et de l’âme rejoignent les mélodies variées qui accompagnent généralement la cérémonie du *samâ‘*. La musique infiltre, de cette façon, le souterrain de la psyché en éveillant les sentiments et les motivations ambivalents qui s’y cachent. Grâce à la poussée émotionnelle qu’elle engendre, l’imagination active prend son essor et devient à son tour une force transcendante: elle transfigure les sons mélodieux et confère une âme aux instruments qui les produisent. Le chant de la flûte de roseau, par exemple, apparaît comme “le feu de l’Amour” qui consume l’être du mystique passionné, et la flûte est représentée comme un être infiniment nostalgique qui exprime la douleur de la Séparation première et du dépaysement existentiel. ⁴³ Cette transfiguration du son, de l’instrument et de l’audition s’étend au monde du suprasensible: «La voix du violon n’est-elle pas une voix merveilleuse?» demande Soltân Walad à son père Rûmî. « C’est le bruit du grincement de la porte du Paradis que nous entendons», répond-il. ⁴⁴ Aussi la

42. Kāshhānī, E., *Miṣbâḥ al-Hidāyat wa ...*, p. 191.

43. «Toute poésie... est, dit Bachelard, sous la dépendance de cette économie primitive des souffles. Les types imaginaires les plus divers, qu’ils appartiennent à l’air, à l’eau, au feu, à la terre, dès qu’ils passent de la rêverie au poème, viennent participer à une imagination aérienne par une sorte de nécessité instrumentale. L’homme est un “tuyau sonore”. L’homme est un roseau parlant» (Bachelard, G. *L’air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 272)

44. Aflākī, *Manāqib*... , t. II, trad. franç. par C. Huart, Paris (2 vols), rééd. Éditions Orientales, 1978, p. 9.

harpe est-elle comparée à une “*sagesse*” salvatrice: «La harpe de la sagesse, quand elle se met à exprimer un chant agréable, l'on dirait qu'une porte s'ouvre sur les jardins du Paradis»;⁴⁵ et la forme du *robâb* représente celle de l'Univers: «Les six angles du *robâb* expliquent le mystère des six angles du monde».⁴⁶

Éveillée sous l'effet de la musique, l'imagination active elle-même transcende les sons et les chants, de façon qu'ils puissent tomber sous la perception contemplative: tout ce qui se passe ici-bas, c'est cela même qui se passe là-haut, mais sous une forme plus subtile. La musique, transfigurée par la puissance imaginative et par l'élément mystique qui est incorporé dans l'inconscient, est donc soumise à la loi des similitudes et des rapprochements, tout comme le corps-microcosme déployant en lui-même le macrocosme. Sa fonction psychologique consistent essentiellement à combler l'espace nostalgique qui sépare le Moi et l'Idéal du Moi aussi bien que le vide intérieur, le vide qui coïncide avec l'espace où se déroule la cérémonie du *samâ'*. Le vide faisant miroir à l'inexistant, au néant, éveille l'angoisse de mort. Dans ce cas, outre sa fonction psychologique de combler le vide, la fonction spiritualisée de la musique rejoint la fonction universelle de celle-ci: contourner la mort, exprimer les angoisses et favoriser la jouissance.⁴⁷

Aussi l'aspect musical du *samâ'*, tout comme le mouvement circulaire du corps, constitue-t-il un métalangage; car «il est langage sur un langage» et il «laisse les choses extérieures de côté, il parle plus directement de l'inconscient», comme le constate Lévi-Strauss.⁴⁸ Ce métalangage, qui symbolise et fait apparaître les émotions et les motivations les plus profondes, possède lui-même tous les caractères d'un système symbo-

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 821.

47. «La musique n'aurait donc été inventée par les hommes que pour contourner la mort, écrire le temps des angoisses et des peurs qui minent la fragilité de l'être» (Imberty, M. *Les écritures du temps - Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, 1981, t. II, p. 237).

48. Simonis, Y. *Claude Lévi-Strauss ou la "Passion de l'inceste - Introduction au structuralisme"*, Paris, nouvel. éd., Flammarion, 1980, p.214.

lique. Composé d'éléments symboliques et possédant une capacité symbolisante, il surpasse le cadre et la structure du langage verbal constitué de signes linguistiques arbitraires.⁴⁹ Le métalangage de la musique suppose, en effet, un rapport naturel et émotionnel d'imitation et de ressemblance du symbolisant au symbolisé. D'autre part, il repose sur les réactions affectives spiritualisées et les mécanismes psychologiques qui résultent de l'histoire individuelle et de la psychologie collective. Chez le mystique, les états de joie obtenus par l'audition au cours du *samâ'* sont ainsi issus des pouvoirs de la codification du métalangage musical en *son* au lieu de mots, cela permettant la procuration de «*l'illusion bienfaisante*» grâce à laquelle les effets du deuil de la séparation et le souvenir de la désunion peuvent être surmontés.⁵⁰

3. La création poétique

Dans l'espace-temps spiritualisé que crée le *samâ'*, et au plus profond de l'état d'extase qui s'y déploie, l'élan vital de l'inconscient mobilise les facultés endormies de l'esprit; l'imagination créatrice prend son essor et le langage poétique se forme. Il s'agit là d'un langage libre et non codifié qui s'improvise en vertu des réminiscences des événements de l'âme et des expériences en cours. La parole poétique obtenue ainsi est porteuse d'un lyrisme exaltant qui traduit toute l'intensité de l'instant vécu, l'instant pendant lequel se prépare l'intimité en même temps que s'improvisent les mots.

Le "temps" pendant lequel ces improvisations prennent corps, c'est le temps même des états d'âme en train d'être vécus, états d'âme ressentis à l'image de ceux d'autrefois.

Le langage poétique ainsi formé, loin d'être un moyen de liaison soigné entre les signes, les mots et choses, constitue une métaphore supérieure désignant les motivations profondes.

49. Concernant la différence entre la fonction du caractère symbolique de la musique et celle du signe linguistique, voir: Imberty, M. *Les écritures du temps - Sémantique psychologique de la musique*, t. I (*Entendre la musique*), Paris, Dunod, 1978; t.II, p. 4 sq.

50. Lévi-Strauss. *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 589 sq.

Cette métaphore s'apparente à celle qui est inhérente à la situation du *samâ'*. Le *samâ'*, c'est le monde subtil de l'invitation et de l'idéalisation de l'Autre; de ce monde, l'Éros transfiguré répand sa Lumière et sa Beauté sur toutes les parcelles de l'Univers. «Tu es l'Âme de l'âme du *samâ'*... le cœur de cent mille étoiles brille grâce à ton rayonnement; tu es la Lune pleine dans le ciel du *samâ'*». ⁵¹

Médiatisée par le langage du corps et par le chant lyrique, la création poétique faite au cours des séances de *samâ'* trouve son point d'appui dans l'expérience corporelle, dans celle d'un Moi corporalisé, révolutionné, sublimé, poétisé et parlant. Provenant du *samâ'*, le langage poétique emplit le théâtre des mouvements du corps en faisant croître l'exaltation des esprits. Cette circularité réciproque liant le *samâ'* et la production poétique confère à celle-ci son immensité.

Puisant à l'intimité de l'instant et aux forces inconscientes qui y sont mises en œuvre, la création poétique fait éclater les liens habituels qui président à la relation des mots et des choses en les soumettant aux règles du paradoxal. Le langage poétique, c'est le langage (gestuel) du Moi-corps intérieur incarné à travers le corps propre dansant, alors que ce Moi-corps ne fait qu'un avec l'universel, avec l'être de l'Aimé(e) unifiant(e). L'expression lyrique, c'est alors celle de l'*Alter-ego*. Rûmî le confirme: «Chacune de mes fibres porte la trace du Bien-Aimé; par chaque particule de mon corps parle le Bien-Aimé; je suis comme une harpe appuyée à sa poitrine, et ma plainte est produite par les doigts du Bien-Aimé». ⁵² Et le lyrisme qui jaillit du langage poétique est ainsi celui des sentiments de Proximité et d'Union.

Chez Rûmî, la poésie mystique composée au cours du *samâ'* constitue ainsi l'extrême limite de ce que peut être une parole poétique. Elle exprime tantôt l'état d'âme du sujet imagi-

51. Rûmî, *Divân-e Shams* ..., t. III, op. cit., pp. 123. 124, *ghazal* n°1295-1296.

52. Rûmî, *Divân-e Shams* ..., t. VIII (*Robâ'iyât/Quatrains*), p. 50, n° 297, quatrain trad. par H. Tchelebi, in *Roubâ'yât*, Paris, A. Maisonneuve, 1978, p. 46.

nant, tantôt la qualité de l'Autre-Idéal, ou encore l'alternance ontologique du sujet-Moi et de l'Idéal du Moi, la substitution imaginative de l'un à l'autre. Ici, toute chose signifie ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas: le regard de l'amant est un miroir poli dans lequel l'Aimé(e) se contemple et se reconnaît, et ce regard, c'est aussi le regard de l'Aimé(e) par lequel il reconnaît son amant. Le contemplateur se révèle ainsi comme une partie du Tout contemplé, de l'Idéal, et le Tout comme une partie de lui-même. Cette inclusion réciproque du différent et de l'identique, de la partie et du Tout, conditionne l'expression poético-mystique et explique sa paradoxalité; elle est aussi la preuve de l'abolition de l'identité personnelle, d'une abolition qui est le fait même du paradoxal.

A l'expérience du paradoxal mystique s'adaptent, en effet, les rythmes de la métrique aussi bien que les mots et les images. Ceux-ci s'intègrent dans le lyrisme du chant et du récit improvisés qui prolongent les "états d'âme" (*aḥvâl*) et la quête de l'intégrité identitaire. D'ores et déjà, le style du langage poétique obéit moins aux codes rigides et quantifiés de la rhétorique qu'aux rythmes et aux règles qualitatives des expériences vécues. Chez Rûmî, un nombre important de poèmes et d'"odes mystiques" (*ghazals*) sont ainsi composés dans un état extatique, au cours du *samâ'* ou encore dans le "songe poétique", cette autre figure d'un "rêve éveillé".

Conclusion

Au cours de l'*oratorio* mystique, les chants, les psalmodies, les récitations rythmiques et la musique plongent le poète soufi dans un état d'extase où la conscience objective s'abolit et l'imaginaire prend son essor. Sur le plan de la représentation psycho-spatiale, la structure topographique de la perception des choses coïncide avec celle du "corps-microcosme". Plus précisément, le redoublement du "corps-microcosme" ou Moi-corps spatialisé passe d'abord par l'organisation du *samâ'* et s'étend ensuite au langage poétique. L'œuvre – ou le texte poétique – et son langage symbolique sont, en ce sens, l'incar-

nation du texte de l'inconscient, conçu comme le réservoir d'images imagoïques et d'inexprimables. L'inconscient est, dans ce cas, incorporé dans une imagination poético-mystique symbolisante, spatialisée et spatialisante, dans une imagination qui, tout en étant l'effet de la sublimation, transcende à son tour les différentes figures du *déjà-vécu*, confère un langage – ou un “métalange” – à l'ineffable, et rend possible les constructions poétiques.

La spatialisation du Moi-corps aboutit à l'universalisation de celui-ci, et c'est au travers de cette universalisation que l'identité du mystique se perd dans l'univers des ressemblances et s'abolit finalement dans son intégration dans le non-identique, dans l'Autre unifiant. S'identifiant au macrocosme, le “corps-microcosme” atteint une *immensité*. Cette immensité se présente comme le lieu privilégié des co-existences et des ressemblances, des rapprochements et des similitudes. Trahisant, de cette façon, ses frontières psycho-spatiales et corporelles propres, l'“identité personnelle” se dissout à cause de son partage entre l'identique (le soi) et le non-identique (l'Autre), entre le singulier (le Moi) et le général (l'universel).

À partir de la diffusion-dissolution de l'identité psychocorporelle, issue de la coïncidence du dedans avec le dehors, la représentation poético-mystique de tout ce qui existe s'organise et se déploie. Les choses perçues se trouvent alors à mi-chemin entre les figures visibles et invisibles. Il y a une *convenientia*, une ressemblance liée à l'espace dans la forme du “*proche en proche*”. Le monde se révèle comme étant la “convenance” universelle des choses, et ce monde est contenu dans l'Être de l'Aimé divin: “tout est Lui”. Il y a aussi l'*émulation*, une similitude jouée dans la distance. Cette figure de convenance est soumise aux règles du miroir: les choses s'imitent d'un bout à l'autre de l'univers, et «par sa reduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose». ⁵³

53. Foucault, M. *Les mots et les choses*, nouvel. éd., Paris, Gallimard, 1988, pp. 34-35.

«Vous êtes tous la lune brillante, vous êtes le trésor caché... le Soleil... l'Intelligence», nous dit Rûmî.⁵⁴ À travers le miroir des similitudes, l'on peut également examiner l'authenticité et l'originalité des formes: «C'est dans le royaume de l'âme que se trouvent les Cieux qui dominent les cieux de ce monde-ci»;⁵⁵ c'est dans le royaume du cœur conscient que se trouvent l'Orient et l'Occident vrais. Tout comme dans le songe, et en absence de la lune et du soleil, l'œil contemple au firmament intérieur la lune et le soleil.⁵⁶ Le Moi du poète mystique rejoint ici celui du tout cosmique; et la prononciation par lui du "Je", d'un "Je" qui indique moins une métaphore qu'un doublement du Moi,⁵⁷ l'élève à l'universalité, au royaume de l'Éros transfiguré. Puisque le Moi «est avant tout une entité corporelle», «une entité toute en surface... correspondant à la projection»,⁵⁸ à la projection du corps, il sera diffus voire dissolu dès lors que la conscience de "l'identité corporelle" ou celle du Moi-corps mystique n'existerait plus. Dans ce cas, l'absence de l'identité, c'est le retour au moment le plus archaïque, au moment chaotique où "tout était le ça",⁵⁹ selon les termes freudiens.

Le langage poétique étant celui même du Moi-corps métamorphosé ou l'expression de sa diffusion contient l'imaginaire et l'inconscient, le désir et la passion. Et l'imaginaire poétique se déploie, en ce sens, comme le pouvoir du langage à l'état pur, d'un métalangage qui est l'interprète du désir ardent pour la quête du Tout-Autre et de l'Absolu.

54. Rûmî, *Divân-e Shams-e Tabrizî*, t. II, pp. 58-59.

55. *Masnavî*, I. p. 100, v. 2035.

56. *Ibid*, IV, p. 777, v. 3058 sq.

57. Combe, D. *Poésie et récit - une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 163.

58. Freud, S. «*Le moi et le ça*» in *Essais de psychanalyse*, trad. par S. Jankélévitch, nouv. éd. Paris, Payot, 1967, p. 194.

59. Freud, S. *Abrégé de psychanalyse*, trad. de l'allemand par A. Berman, édition revue et corrigée par J. Laplanche, Paris, PUF., 9^e éd., 1978, p. 26.