

Charles-Henri de FOUCHÉCOUR

## Autoportrait du poète persan médiéval

Rentrant de la chasse, le chat va manger et se couche. Que saurai-je de sa chasse? Il me remet en mémoire une leçon inaugurale d'André Leroi-Gourhan, dans laquelle il évoquait la fois où l'homme s'est montré vraiment homme lorsque, rentré d'une chasse, il la fit imaginer aux siens, en employant des mots pour la première fois. Sans rien d'autre que le son des mots, c'est toute la chasse que chacun put voir en imagination. Quel pouvoir!

Le monde des figures a un domaine privilégié dans le discours humain, celui de la poésie. Avant de restreindre notre propos à celui qu'énonce le titre de notre article, il peut être bon de préciser à nouveau ce qu'est, justement, la poésie et ce qu'est un poète.

### Poète et poésie

“Poiein” (grec) d'où vient notre Poétique, a signifié “créer”. C'est bien vrai, si l'on précise cependant qu'il s'agit de créer

du poétique. Le poétique n'est pas du réel figuré, il constitue un domaine propre, autonome. Il est l'organisation d'une substance imaginaire bien concrète, qui relève d'un ordre spécifique. Le rôle du poète est de créer du poétique; un poème est une œuvre d'art. Comme un tableau, le poème rend en figures toutes les manières dont le poète perçoit ce dont il veut parler. Le poète est concerné, en tant que poète, en premier lieu par l'usage qu'il fait des figures de style. Cet usage est de valeur poétique dans la mesure où il est authentique, c'est-à-dire où il émane du besoin d'exprimer quelque chose. La poésie n'est pas un ornement.

Le poème n'est pas que du côté du poète: il n'y aurait pas de poème sans action, celle de l'acteur (qui peut être aussi le poète), action de récitant, d'interprète. L'interprète-récitant ajoute sa propre authenticité. La façon dont il interprète le poème du poète est une recreation du poème. Il offre une nouvelle œuvre d'art à des auditeurs qui l'interprètent à leur tour... Un poème n'est complet que dans cette action.

Il importe de préciser où l'on s'engage quand on entre en poésie persane: il vaut mieux ne pas y entrer si l'on ne sait qu'il s'agit de poésie!

Convaincu que la poésie persane est de la poésie, il nous faut avancer maintenant vers quelques précisions terminologiques.

Notre **vers** vient du latin "versus", qui implique l'idée d'un retour: l'on retourne d'une ligne mesurée vers une autre ligne mesurée. Le mot *beyt* (arabe et persan), lui, est bien différent: il fait allusion à une tente à deux panneaux, une demeure où l'on stationne: un *beyt* est déjà un poème. **Versifier** peut avoir un sens péjoratif, s'il s'agit de mettre de la prose en vers. Mais les romans de Nezāmī sont bien autre chose; ils émanent en effet d'une authentique inspiration, qui les rend tout différents d'un discours construit que l'on aurait ensuite mis en vers. L'expression personnelle prend ici un rythme et une musicalité qui lui sont intimes et le poète passe tout entier dans le "moi" poétique, de sorte que "je est un autre",

selon la célèbre formule de Rimbaud. A leur tour, les odes de Mowlavī-ye Rumī n'auraient aucune expression, mises en prose.

La métrique (*wazn/vazn*, arabe/persan; "mesure") consiste, pour l'essentiel, à donner une mesure de longueur à la ligne du vers, ou à la demi-ligne du *meṣrā'*. C'est un agencement calculé: nombre d'accents, nombre de syllabes ou nombre de longues et de brèves. Le rythme (*āhang*) est par contre une réalité fort complexe. Nous n'en connaissons pas d'exposé à l'époque qui nous occupe. Il est aussi une forme, celle de l'énergie, avec ses pulsions et ses détentes. On pense aux notes de musique. L'alternance des ictus rythmiques est un fait autonome: une fois lancée par les mots, elle s'engendre elle-même. Le rythme concourt ainsi à la fluidité du débit (*naẓm-e ravān*). Il peut arriver que ce soit les accents qui fournissent les ictus, mais il ne faut pas les confondre.

La rime, comme on le voit dans l'histoire de la poésie persane à ses débuts, se fonde sur les phénomènes de récurrence phonique, comme l'allitération ou l'assonance; elle vient après eux et les institutionnalise en quelque sorte. La poésie classique l'exige comme une forme sans laquelle elle ne se concevrait pas.

Mais lorsque nous écoutons la récitation d'un poème, nous sentons d'abord qu'il s'agit de poésie; l'attention va en premier lieu à l'énonciation, à l'incantation. L'énoncé n'attire qu'après l'énonciation poétique, il semble presque en-deçà, dans l'esprit du poète avant le poème. Pourtant, l'esprit du poète est lui-même déjà poétique: un poème n'est pas qu'une forme. Cet esprit travaille dans le corps, dans l'affect et plus directement dans l'imaginaire. Dans la conscience humaine déjà, rien n'est simplement présenté, tout est représenté. Gilbert Durand nous a appris que «l'imagination symbolique constitue l'activité dialectique même de l'esprit» (*L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1993, p. 114). On connaît ses recherches sur les structures anthropologiques de l'imaginaire. L'organisation des représentations de l'imaginaire fait appel au

monde de l'inconscient, dont nous savons la réalité.

Ainsi, en poésie, c'est le signifiant, c'est-à-dire, avant tout, le vocable, qui, par son poids de sensibilité et par sa capacité de polysémie – surtout dans la métaphore et la métonymie – l'emporte sur le signifié, sème **et sémème**, concept attaché au mot, cristallisation des objets de **perception**. C'est dans le poème que l'imaginaire vient bien au langage; la poésie est le seul art où l'imaginaire peut venir à la lumière dans sa plus grande complexité, et donc à l'échange convivial.

### Poètes et poésie persane

Il est urgent, en littérature persane, de rendre sa place au domaine spécifique que constitue le fait poétique. Nous en tenant à ce fait, nous pouvons maintenant retourner à nos poètes et aborder leur œuvre depuis cette face. La recherche peut aller dans trois directions au moins :

1) on peut demander ce que leur auditoire, d'une part, et les théoriciens de leur art d'autre part, attendent d'eux comme poètes, et voir ce qu'ils en ont fait.

2) On peut aussi interroger les poètes eux-mêmes, sur ce qu'ils ont dit de la poésie, du poète, d'eux-mêmes comme poètes : qu'en conçoivent-ils et que veulent-ils faire de leur art?

3) On peut encore interroger leur œuvre elle-même, pour entrer avec eux en poésie et se laisser conduire par elle à la structure de leur imaginaire, à leur usage des symboles et jusqu'à leur perception d'eux-mêmes, chantres de Dieu, de l' Aimé, de l' Aimant, de l' Amour, chantres de leur pays, espérants, désespérés. Mais ici, il faut l'aide de la psychologie analytique. Nous laisserons ce domaine à des chercheurs qui, comme M. Ali Shariat, se sont engagés sur cette voie.

### Ce que l'on attendait du poète

Plus de trois siècles après l'apparition de la poésie persane, et à la suite d'une très solide expérience, la théorisation

concernant la poésie en vient à l'expression écrite. Il est remarquable de constater que le premier traité persan de technique poétique connu (*Tarjūmān al-balāgat*), datant du 5<sup>e</sup> / XI<sup>e</sup> siècle, ne s'occupe que des figures de style, au nombre de 73. Au 6<sup>e</sup> / XII<sup>e</sup> siècle, Neẓāmī 'Arūzī composera un chapitre de grand intérêt sur le poète. Ses *Quatre Discours* (*Āhār Maqāla*), écrits en 1156, sont consacrés aux quatre personnes qui doivent constamment entourer le prince, le deuxième étant le poète. Sur l'art du poète, voici ce qu'il écrit :

«Le poète dispose les prémisses que lui fournit l'imaginaire (*mowahhema*), il met en œuvre ce que l'analogie (*qiyāsāt*) permet au jugement et en vient à former des conclusions qui grandissent ce qui est petit, amoindrissent ce qui est grand; il vêt d'une robe laide ce qui est beau, montre belle une chose laide et, grâce à l'ambiguïté (*ihām*), excite l'irascible et le concupiscible. Ainsi, les données naturelles se voient restreindre ou amplifier et l'art poétique (*šā'erī*) provoque de grandes choses dans l'ordre du monde». (p.42)

Exemple est donné de ce loueur d'ânes qui, à l'audition d'un vers, découvrit en lui l'ambition qui le mena à une haute carrière politique. Neẓāmī 'Arūzī en tire la conclusion qu'il importe que le prince favorise le poète qui exaltera **son nom**, ce nom qui est la seule réalité qui lui survivra.

Au poète aussi est désigné le point extrême de son ambition : le renom durable (*baqā-ye esm*) que lui donnera à jamais sa poésie. Il est sûr qu'aucun homme n'a attaché autant d'estime à son nom que le poète, un nom si personnalisé qu'il est devenu, chez Sa'dī par exemple, un personnage créé par le poète.

Intéressantes sont les étapes fixées au poète par Neẓāmī 'Arūzī pour atteindre ce sommet. Dès le plus jeune âge, il devra savoir par cœur 20.000 *beyt*-s des anciens et 10.000 *beyt*-s des poètes modernes; puis il devra fréquenter et juger les recueils de poèmes (*dīvān*) de ses prédécesseurs; ceci fait, son talent (*tab'*) s'affermira, et il devra alors s'engager dans l'étude de la science poétique (*'elm-e še'r*), aussi bien dans ce que l'on en a écrit qu'auprès d'un maître. Le sommet de l'art se prouvera

par la capacité d'improvisation (*badīha*, que l'auteur traduit en persan par la belle expression *zūd-še'ri*). L'essentiel du chapitre II des *Quatre Discours* est constitué d'anecdotes illustrant l'effet merveilleux de l'improvisation poétique.

Reprenant, au 7<sup>e</sup>/XIII<sup>e</sup> siècle, les acquis de ses prédécesseurs, Shams-e Qeys assembla au chapitre VI de la deuxième partie de son grand traité de technique poétique (*al-Mu'jam* (...)) achevé après 630/1232, tout ce qu'il importait de connaître dans le domaine des figures de style. Vingt-cinq figures principales sont décrites avec soin, et il est à penser que nous sommes devant ce que l'on enseignait alors sur le sujet. Cette "Science de l'exposition" (*elm-e bayān*) est définie par l'auteur comme étant la science des figures (*šinā'at*) servant à exposer au mieux une signification. La perspective globale dans laquelle s'inscrit l'étude que fait l'auteur des figures de style est celle qu'il nomme *balāġat*, habituellement traduit par "éloquence". Mais Shams-e Qeys est précis :

«Le sens de *balāġat* consiste en ceci que l'on expose ce qui est dans le cœur (*zamān*) avec peu de mots, sans que le trouble ne s'introduise dans la complétude de son sens, et que l'on ne dépasse pas la limite du nécessaire dans ce qu'exige l'étendue des mots, et que l'on n'aille pas aux frontières de l'ennui. Les critiques ont dit que l'éloquence consiste dans des mots beaux employés avec exactitude de sens et avec clarté de paroles exemptes de difficultés). (p. 377)

Soudain, l'exposé du théoricien cesse de n'être qu'une énumération de définitions pour devenir une construction des figures autour de ce point central de la *balāġat*.

Il est très rare que, de leur côté, les poètes fassent montre de savoir théorique en poétique, du moins à notre connaissance. Il semble qu'il y ait, chez eux, effacement, occultation même du travail de leur art. Hāfez, par exemple, ne parle jamais d'amphibologie (*thām*) ou de métaphore (*este'āra*), mais Dieu sait s'il en a usé ! La comparaison (*tašbih*) a une fois son nom sous sa plume ; il oppose trois fois à *majāz* (analogie,

figuré) *haqīqat*, réalité (ex. : et ce vin qui, là-bas, est réalité et non une figure, 42, 2). Mais il a magistralement assimilé le point essentiel de l'exposé de Shams-e Qeys sur *balāġat*.

### Réponses de poètes

L'une des premières surprises qu'offre la poésie persane est la façon dont les poètes mettent en honneur leur nom, qu'ils attachent à la qualité de leur production poétique. Ils glorifient leur nom de poète et font l'éloge de leurs poèmes. Il s'agit en fait d'une grande tradition qui exige que l'on ne s'y dérobe pas et qu'il faut bien comprendre. Elle a de lointaines origines aussi bien du côté de la poésie arabe que du côté de l'épopée iranienne. Le terme *mufākhira* recouvre l'un des thèmes poétiques les plus anciens chez les Arabes, celui de l'exaltation de la tribu du poète, au détriment de la tribu adverse, à laquelle on réserve dérision et satire (*hijā'*). *Mufākhira* est à la fois un combat verbal pour la prééminence et la louange de soi-même. Ferdowsī, pour l'épopée persane, a plusieurs fois mis dans la bouche des chefs de guerre qui s'affrontent des poèmes de gloire et de satire (*fakhr/hejā'*), combats verbaux avant le combat des armes ; le plus célèbre est celui dans lequel deux héros et frères d'armes eurent à s'affronter tragiquement (*Šāhnāma*, "Rostam et Esfandyār", 1290 à 1451). Le combat de David et Goliath, dans la Bible, est aussi un modèle du genre. Dans les cercles de poètes, ces joutes d'honneur ont eu, il est facile de l'imaginer, une grande importance. En particulier, elles ont beaucoup contribué au développement de l'éloquence.

Khāqānī (520/1126-595/1199) est sans doute le poète qui a conduit le plus loin ce genre. Poète de tout premier rang, caractère difficile, homme pugnace, il a vécu avec la conscience meurtrie par le sentiment d'être injustement traité par la vie et les humains. Pourfendeur virulent, il fut un virtuose de la rhétorique et vivait dans la conscience, bien légitime en soi, d'être un grand novateur en poésie persane. A titre d'exemple et de modèle, on peut renvoyer au célèbre poème dans lequel

il répond à quelqu'un qui avait exalté 'Onṣorī, le maître du 5<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle (*Dīvān*, p. 926 ; nous devons cette référence à Madame Rostama) :

«Tu m'as déclaré : *Khāqānī!* ô combien 'Onṣorī a su manier une poésie fluide (...). Sa poésie était comme les Pléiades, sa prose comme la Grande Ourse, mais il n'était pas le soleil du monde, 'Onṣorī!».

Au sommet de la poésie persane, Ḥāfez (mort vers 792/1390) est bien plus nuancé. Il parle deux fois de sa gloire, mais poétiquement et pour dire à l'aimé le sentiment qu'il a de sa place.

«Cette tête à qui, par gloire (*fakhr*), je faisais toucher le sommet du firmament, je l'ai mise en vérité sur le seuil de la Porte de Séparation» (*Dīvān*, 291,4).

Encore :

«Vois quelle est la fortune de l'Amour, puisque, par gloire et honneur, celui qui mendie auprès de toi brise un peu de la couronne de l'empire».

Mais Ḥāfez a aussi très largement utilisé la louange pour conclure ses poèmes. Par exemple :

«Tu as composé un ghazal et percé les perles; viens et récite-le mélodieusement, Ḥāfez! De sorte que le ciel versera le collier des Pléiades sur tes mots rythmés» (*Dīvān*, 3, 9).

«Au ciel, rien d'étonnant si, sur les paroles de Ḥāfez, le chant de Vénus fait entrer en danse le Messie!» (*Dīvān*, 4, 8).

«La parole dans la bouche de l'aimé est une pierre précieuse, mais ce qu'énonce Ḥāfez lui est supérieur...» (*Dīvān*, 411, 10).

La façon dont le poète Ḥāfez parle du personnage de Ḥāfez et de l'excellence de ses poèmes mériterait une grande étude.

Nezāmī de Gandja (536/1141-605/1209, env.) diffère de tous par l'originalité de sa conscience de poète. Lui aussi a pratiqué la glorification et la satire, mais, fait très nouveau,

ces deux estimations ne concernent que son propre talent de poète ; l'adversaire est en lui-même. Un long poème nous reste de lui, dont 28 *beyt-s* sont une superbe glorification de sa parole de poète (“Je suis le roi des rois de l'excellence . . .” ; *Ganjīne-ye ganjāvī*, pp. 174-179), et dont les 29 autres *beyt-s* sont l'humiliation que l'on n'adresse qu'à un rival, et que Nezāmī dirige contre lui-même.

«Je n'ai pas même de jais dans ma cassette, qu'ai-je donc à vouloir répandre des perles? Il n'y a pas de perles dans mon sac, qu'ai-je donc à prendre une bouche d'huître» (*beyt* 29).

S'il a donc sacrifié au genre, mais bien à sa manière, Nezāmī a surtout exprimé d'une façon très personnelle ce qu'est pour lui la poésie et ce qu'est le poète. Toute son œuvre s'ouvre, avec *Le Trésor des Mystères*, par l'affirmation de l'importance de la parole et de celui qui la pratique (*sokhan/sokhan-var*) :

«La poésie (*še'r*) est devenue par moi fondamentalement un monastère / L'art du poète (*šā'erī*) a été libéré de l'asile» (14,57).

Plusieurs passages du *Roman de Khosrow et Shirin* expliquent bien ce qu'est pour Nezāmī la poésie : vivant retiré du monde dans ce monastère de la parole, il se sent libre de tout chagrin, n'ayant plus de demeure où descendre (“Celui-là n'a pas au cœur les soucis du monde, si, comme moi, il n'a pas sa demeure ici-bas” (44, 35)). Il a certes composé son grand poème pour un prince, mais il n'a rien demandé en retour, ni n'a rien reçu; c'est qu'il préfère vivre en retraite dans l'ascèse (voir 47, 42-46). Il a bien reçu de son commanditaire l'ordre de composer ce *Roman de Khosrow et Shirin*, mais tout est venu de l'inspiration, comme il l'expose tout au long du chapitre XI (1 à 144), ainsi :

«Lorsque la voix angélique du cœur me découvrit comme son confident, elle proclama depuis le porche du Haut Dessein: Nezāmī! hâte-toi, car il sera vite trop tard, le ciel est infidèle et le monde

vite rassasié. De la fontaine de Nectar fais sortir un nouveau printemps, revêts la parole d'une nouvelle étoffe tissée main !» (11, 1 à 3).

«Il ne convient ni d'écrire ni de dire la parole qui ne vient pas du fond de la pensée. Il est aisé de donner à la parole sa cadence (*nazm*, "bon ordre", "poésie"), mais il faut se tenir à cet ordre : tu as beaucoup à dire, mais fais-le peu, ne multiplie pas la parole par cent, fais-en une seule de cent» (11, 9 à 11).

La voix énuméra les qualités de la parole. Puis :

«Ayant écouté les conseils de la voix céleste, je me tournai ensuite comme elle vers la solitude, dans cette solitude où le cœur est un océan, là-bas ! Là-bas, toutes les sources sont là !» (11, 24-25).

Au long de ses romans, Nezāmī a livré au hasard des réflexions sur la parole poétique, ainsi ces mots curieux sur la relation entre parole et vérité :

«Si la parole brille comme la pierre précieuse elle semble mentir si elle paraît incroyable. Le mensonge qui ressemble à la vérité est préférable à la vérité qui est à distance de la justesse» (*Roman d'Alexandre*, Livre I, 12, 85-86).

Poète épique, Ferdowsī le fut plus que tout autre. Il a travaillé dans la deuxième moitié du 4<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle dans un contexte où la valeur de la belle parole était l'objet d'une réflexion générale dominante, empreinte d'une admiration unanime. Il a donc entrepris son œuvre sans laisser apparaître de questions sur ce qu'est la poésie. Présentant son poème de près de 60.000 *beyt-s* (*Šāhnāma*, Introduction, 146 à 161), il l'a désigné comme un passage de l'écrit (ses sources) à l'oral (son poème) ; il lui paraissait évident que la parole belle est celle qui s'exprime poétiquement, et toute l'œuvre a consisté à ses yeux (*Šāhnāma* "Anusharvân", *beyt* 4285) à renouveler le récit des rois anciens sur le mode nouveau, celui du poème, qui est d'une inspiration personnelle qu'interdirait la seule versification. Qu'il fut un poète en acte, Nezāmī 'Arūzī l'a bien montré (*Čahār Maqāla*, p. 77) en notant qu'il eut pour copiste Ali

Deylam et pour récitant Abu Dolaf ; K. Kondo (*Ajames*, 3-2 (1988), 43-76) a montré comment Ferdowsī composait sur la base de formulaires, ce qui est caractéristique de la poésie orale. Quant à l'usage de la technique poétique en vigueur à l'époque, il est fort rare de prendre le poète en défaut.

Dans ce contexte d'évidence sur la valeur de la poésie, qui a duré des siècles, l'on attend pas plus de Ferdowsī que de tous les autres maîtres une attention détaillée au fait poétique. Tout au plus, voit-on les terrains se marquer, chacun choisissant et préférant celui où il déploie son talent. Ce marquage du terrain se fait plutôt en désignant le domaine extérieur au sien, comme on le voit chez Mowlavī-ye Rumī, dans la longue histoire où il montre un poète panégyriste aux prises avec les caprices de son mécène (*Matnavī-ye ma'navī*, livre 4, *beyt-s* 1157 à 1239).

### Comment conclure ?

Comment conclure ces lignes qui ébauchent une recherche ? Nous avons insisté sur le fait que la Poétique est un domaine spécifique à tous points de vue. L'on peut aussi, en conclusion, assembler les observations faites au cours de cette ébauche. La poésie est, dans l'instance du discours, le domaine privilégié du monde des figures. Elle n'est pas un ornement, elle exprime quelque chose qu'aucun autre discours ne fera à sa profondeur, parce qu'elle peut livrer en figures les façons dont le poète a saisi une réalité, jusqu'au paradoxe. Il s'agit d'une réalité d'un ordre spécifique, constitué d'une substance imaginaire. Le Turc de Chirâz dont parle Hāfez n'est pas Zeyn al-'Ābedīn ou tout autre personnage historique (ce serait alors le référent), il est un être poétique, appartenant à l'imaginaire, celui que ce nom de Turc de Chirâz signifie, l'être beau et aimé. Un poème est fait de formes, la plus mélodieuse étant le rythme ; ces formes sont l'expression des représentations qui émanent de l'imaginaire poétique. Ferdowsī, Nezāmī, *Khāqānī*, Mowlavī, sont pour cela d'authentiques poètes. Mais qu'ont pensé les poètes persans de leur art ? Le poème est d'abord la parole

par excellence, *sokhan*. Il est encore pour eux un ensemble de paroles qui culminent dans l'énonciation d'un seul nom, celui de l'être que l'on honore, ou que l'on adore, ou que l'on aime, mais aussi et toujours son propre nom. L'improvisation est le fait le plus élevé du talent poétique. Ce qu'exige de travail l'action poétique est sans doute l'application d'une technique rigoureuse, mais dont les poètes ne font pas état, semble-t-il. Le sommet de cette technique, au contraire, est très bien désigné; il s'agit de *balāgat*, l'éloquence sans doute, mais plus précisément une expression calculée pour ne dire que du sens, et le dire le plus complètement, avec toutes les suggestions dont les mots peuvent être porteurs. Neẓāmī s'est distingué tout particulièrement dans le fait qu'il a opéré une mutation importante dans l'expression de la conscience poétique. La tradition voulait, les circonstances historiques aussi, qu'un poète exalte son propre nom en particulier en abaissant dans le blâme celui de ses rivaux; Neẓāmī a soudain tourné vers lui seul cet éloge et ce blâme attendus. D'autres part, l'inspiration poétique s'est personnalisée chez lui sous la forme d'une voix céleste intérieure à son cœur, qui l'a poussé à la solitude du monastère qu'a été pour lui le grand fait de sa vie: la poésie. L'une des grandes leçons de ces brillants siècles de poésie persane est que politique et poétique sont deux pouvoirs en concurrence, le deuxième s'affirmant comme très nécessaire à l'humanisation du premier.

Sīmā ORSINI

## ‘Aziz-e Nasafi, penseur mystique iranien du VII<sup>ème</sup> / XIII<sup>ème</sup> siècle\*

### Approche bibliographique

Cet article se réfère aux recherches faites sur la biographie de ‘Aziz-e Nasafi, essentiellement à travers ses œuvres qui restent encore relativement peu explorées de nos jours.

Au XX<sup>ème</sup> siècle, il n'est d'abord connu que des spécialistes. en 1946 et 1953, F.Meier consacre une étude approfondie à l'ensemble des manuscrits de ses œuvres (tous inédits à l'époque).<sup>1</sup> En 1962, M.Molé fait paraître la première édition critique, avec une étude de cinquante-sept pages en français,

\* Ce texte reprend les grandes lignes d'un mémoire de D.E.A. soutenu le 14 octobre 1992 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.

1. F. Meier, «Das problem der Natur im esoterischen Monismus des Islams», *Eranos Jahrbuch XIV* (1947), pp. 149-227. Voir aussi «Die Schriften des ‘Aziz-i Nasafi», *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 52 (1953), pp. 125-182.