

Claude-Claire KAPPLER  
(C. N. R. S, Paris)

## Voile et dévoilement dans *Yūsof-o Zoleykhā* de Jāmī

Du vêtement déchiré... au déchirement du Voile... , au dévoilement de l'âme, ainsi pourrait-on aussi intituler cette lecture du roman de Jāmī.

Oeuvre de haute maturité, elle est achevée en 1484, l'année qui précède "*la neuvième décade du neuvième siècle*", comme le note à la fin Jāmī, sensible à tous les signes, à tous les symboles.

L'auteur est profondément, personnellement impliqué dans la narration de cette histoire. Dans son avant-dernier chapitre (ch. 73),<sup>1</sup> il s'adresse à lui-même et il se peint lui-même: il

---

1. Toutes mes références renvoient à une double source pour que les lecteurs non-persanophones puissent aussi se référer au texte de Jāmī: en premier lieu, la traduction d'Auguste Bricteux, Paris, Geuthner, 1927, désignée par la lettre B., en second le texte Persan de Jāmī, t. III de l'édition Morteḏā Moddares-e Gilānī, Téhéran, H. 1351, désignée par la lettre J.. La traduction d'Auguste Bricteux est fluide, élégante, souvent inspirée. Dans bien des cas, elle est loin du texte: elle omet certains *meṣrā*'s redondants, elle condense; parfois elle s'élève au-dessus du texte pour en donner une version juste mais sans le suivre littéralement.

s'achemine vers la fin de sa vie, il est fatigué, sa main tremble, ses cheveux blancs font autour de sa tête une lumière qui dissipe «*les ténèbres de la cécité intellectuelle*», ses derniers jours sont «*illuminés par l'expérience de la vieillesse*». Il se convie au silence, à la cessation des désirs, au renoncement volontaire à toutes les prérogatives du *moi*, fût-ce même à la création de son œuvre qu'il sait excellente, inspirée, belle et bienfaisante. A soixante-sept ans, il a un fils de sept ans (ch. 72), une jeune épouse. On sent un homme aguerri à la discipline spirituelle, adepte de la pauvreté volontaire, ayant une grande dévotion à son maître spirituel, Khājeh Obeïdullāh, un soufi Naqshbandī (ch. 9).

## 1. L'auteur au miroir de son œuvre

Au terme de son œuvre (ch. 74), il se définit lui-même comme un «*chemineau de la voie de l'amour qui dépose son fardeau à l'étape de l'amour*», priant Dieu de faire en sorte que «*sa jeune épouse*» (sans doute son œuvre), dans le secret de la chambre nuptiale, soit trouvée sans défaut.

Jāmī se définit lui-même autant par la ferveur de sa vie spirituelle que par l'intensité et la sincérité de sa dévotion à l'amour. De sa naissance à sa vieillesse, il a vécu l'amour:

---

Il m'arrivera souvent de donner ma propre traduction quand B. est vraiment trop loin du texte ou quand j'ai une autre interprétation. L'élégance et la vigueur poétique de cette traduction rendent l'œuvre très accessible sans la trahir. Mais on ne peut fonder sur elle une analyse précise et minutieuse du texte, qui seule permet d'entrer dans les intentions profondes de l'auteur. Il faut serrer les mots de plus près, ce qui n'est pas toujours à ma portée car le style de Jāmī, quoique sans maniérisme, est difficile. L'édition iranienne de Jāmī dont je dispose n'est pas aisée à citer car les chapitres ne sont pas numérotés, et les *beyts* non plus. Je ne peux renvoyer qu'aux pages, ce qui est tout à fait insuffisant car il suffit qu'une réimpression (ou une réédition) change la pagination pour que toutes les références soient caduques. J'ai donc numéroté les chapitres (il y en a 74), et reporté cette numérotation sur ceux de la traduction de Bricteux. J'ai aussi numéroté les *beyts* page par page. De la sorte, il est à peu près possible de s'y repérer. Mes références ne donneront les numéros des *beyts* que lorsque cela se justifie.

«Je rends grâces au Très-Haut d'avoir toujours, depuis mon arrivée en ce monde, cheminé avec ardeur dans la voie de l'amour. Dès ma naissance, ma nourrice me trancha avec le glaive d'amour le cordon ombilical, et ma mère, quand elle mit mes lèvres sur son sein, me fit sucer l'amour avec le lait. Aussi, bien que ma chevelure soit maintenant blanche comme le lait, j'ai encore au cœur l'ardent désir du lait d'amour. Il n'est rien qui vaille l'amour, ni dans la vieillesse, ni dans le jeune âge, et à tous les instants, l'amour me sollicite en disant: 'O Jāmī, tu as vieilli dans l'amour. Persévère et meurs dans l'amour, mais avant, compose une œuvre sur le jeu d'amour...' Mon génie répondit à cet appel de l'amour...».<sup>2</sup>

Sensible à la beauté, il l'a peut-être aimée avec excès, ce qui lui fait implorer de Dieu le pardon:

«Pour chaque belle aux joues de rose qui a charmé mes yeux, mon sang dégoutte maintenant de chacun de mes cils. J'efface ainsi son image (*khayāl-e ū*) de mon œil, et c'est pourquoi des larmes de sang inondent mon visage. Si jadis je me suis déshonoré en péchant par le regard, mes larmes aujourd'hui m'ont réhabilité».<sup>3</sup>

Le thème de la beauté, de la séduction, du regard est donc lancé. Jāmī a deux points communs au moins avec son héroïne, Zoleykhā, c'est d'avoir aimé du début à la fin de sa vie et d'avoir témoigné d'une sincérité profonde. Sincérité dans sa vie comme dans la composition de son œuvre.<sup>4</sup>

Zoleykhā, elle aussi, depuis sa toute petite enfance, consacre sa vie à l'amour, même quand elle joue à la poupée (elle appelle l'une l'Amant, '*āsheq*, et l'autre la Bien-Aimée, *ma'shūq*). C'est par "*sa sincérité sans limite*" que, finalement, elle entraînera à sa suite Yūsof car sa sincérité sans limite va se communiquer à lui par "*contagion*".<sup>5</sup>

2. Ch. 12, B., 23-24; J., 594, b. 10-18.

3. Ch. 6, B., 7-8; J., 582, b. 20-22.

4. Ch. 74, B., 225; J., 747, b. 14: «Le livre que tu vois ici fut tracé par le roseau de la sincérité et marqué des noms de l'Amant et de la Bien-Aimée...»

5. Ch. 68, B., 199; J., 729, b. 4. *Ču šedq-aš būd bīrūn az nahāyat/Dar ākhar kard dar Yūsof serāyat*. A propos de Zoleykhā: ch. 68, B., 198-99; J., 728-729, en particulier. Sa sincérité (*šedq*) est évoquée à plusieurs reprises, dans les seize premiers *beyts* de ce chapitre, et en bien d'autres

Jāmī se projette donc dans la figure de Zoleykhā, et c'est d'elle qu'il fait son héroïne, renversant la perspective que, fidèles à l'anecdote biblique<sup>6</sup> et coranique,<sup>7</sup> ses prédécesseurs avaient illustrée.

## 2. L'originalité de Jāmī

Dès la première page, il déclare fermement son intention d'innover: il va raconter une histoire dont ses prédécesseurs n'ont laissé aucun vers, «*son titre seul est encore dans la mémoire*». <sup>8</sup> Toutefois, en tête de nombreux chapitres, il fera allusion au vieil aède qui en a rapporté la tradition. <sup>9</sup>

Jāmī se prépare à chanter «*la plus belle histoire d'amour*» (*Dieu lui-même l'a dit, leur histoire est la plus belle*):

«Parmi les bien-aimés, Yūsof n'eut point d'égal pour la beauté (...). Et parmi les amants, personne n'égalait Zoleykhā, qui fut unique pour l'ardeur de la passion. Elle aima depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse, elle aima dans la toute-puissance comme dans l'indigence absolue. Ayant retrouvé la jeunesse après la décrépitude de la vieillesse, elle ne cessa de se consacrer entière à l'amour: c'est dans l'amour qu'elle naquit, qu'elle vécut et qu'elle mourut». <sup>10</sup>

Jāmī, par deux fois, fait référence, à Neẓāmī: une fois au début de son roman, il évoque les histoires de Khosrow et Shīrīn, de Leylī et Majnūn, et affirme qu'il compte les surpasser (ch. 13). Une autre fois, à la fin:

«Où est Neẓāmī et son œuvre exquise, les créations de son doux génie? Il est maintenant derrière le rideau, et tous les autres sont restés en dehors, ne tirant aucun profit du secret qu'il a emporté avec lui. Car ce secret, seul celui-là le connaît qui est allé auprès de Dieu avec un cœur exempt de tout ce qui n'est pas Dieu». <sup>11</sup>

---

endroits.

6. *Genèse*, 39. C'est l'épisode célèbre de la femme de Putiphar.

7. *Coran*, XII, 23-34.

8. Ch. 1, B., 1; J., 578, b. 9-12.

9. Il existe un roman, sur les mêmes personnages, attribué à Ferdowsī.

10. Ch. 13, B., 25-26; J., 596, b. 9-14.

11. Ch. 73, B., 223; J., 746, b. 8-11.

C'est une façon de dire deux choses: d'abord, que Neẓāmī a écrit d'une façon extrêmement secrète, chiffrée, et qu'il est parti avec son secret. Jāmī, lui, au contraire, écrit clairement, sans sceller son message dans une forme qui en interdise l'accès. Ensuite, que l'objectif de l'œuvre littéraire n'est pas seulement d'être lue mais d'être *vécue*. Elle invite à une "alchimie".<sup>12</sup> la connaissance ne sert à rien si elle ne nous transforme pas.<sup>13</sup> Dans cette mise au travail de soi sur soi, la sincérité, une fois encore joue un rôle fondamental.

Lire l'œuvre de Jāmī est donc, en soi, une voie de sincérité et d'amour:

«Le savoir a beau être subtil comme un cheveu, à quoi bon si le cœur reste obscurci?»<sup>14</sup>

Il est, en cela, dans la ligne de Neẓāmī et de toute la grande tradition littéraire persane.

L'innovation majeure ne réside pas tant dans le choix du sujet que dans le traitement de cette légende devenue un *topos* littéraire et moral.

Jāmī est le premier à avoir extrait ces personnages de leur statut de silhouettes, de cliché esthétique et moral: jusqu'à lui, la femme qui avait tenté de séduire Joseph (devenu l'intendant du maître de maison et aimé par lui comme son fils adoptif), était l'exemple de l'impudicité, de la concupiscence charnelle qui ne connaît aucune limite, de la passion débridée, d'une sexualité féminine scandaleuse car, d'une femme, on attend la pudeur et la retenue. Joseph était l'exemple de l'être suprêmement beau mais sain et saint, fidèle à son maître et à son Dieu, observant la loi et la morale, résistant à la tentation, l'exemple même de la chasteté et de la vertu mises à l'épreuve.

Joseph, l'absolue Beauté incarnée, était la victime –sauvée *in extremis*– d'une mauvaise femme qui méritait la réprobation générale.

12. Tel était aussi l'objectif de Neẓāmī, clairement énoncé dans les *Haft Peykar/Les Sept Princesses*.

13. Ch. 72, B. 216; J., 741, b. 12-13.

14. Ch. 72, B. 219; J., 743, b. 12.

Or, pour Jāmī, il en va tout autrement: Zoleykhā est le symbole d'un être dont le destin, *voulu par Dieu*, est d'aimer Yūsuf.

A l'âge de sept ans, jeune princesse du Maghreb, fille unique et bien-aimée d'un roi puissant, ravissante, n'ayant jamais connu la souffrance, elle a, une nuit, dans son sommeil, une vision: un jeune homme d'une beauté surhumaine lui apparaît, ou plutôt, «un pur esprit (*jān-ī*), une radieuse image (*peykar*) venue du monde de la lumière». <sup>15</sup> Elle en tombe aussitôt éperdument amoureuse. Le même être à la lumineuse beauté lui apparaît à nouveau, au cours d'un évanouissement, un an plus tard. Puis, encore un an plus tard, il lui apparaît une troisième et dernière fois dans une autre vision en rêve, au cours de laquelle elle l'interroge désespérément pour savoir quel est son nom et où il vit. La réponse oraculaire de cet être l'oriente vers l'Égypte. Elle a alors neuf ans, depuis trois ans elle vit dans les larmes et la folie d'amour. Elle croit à présent que son bien-aimé est l'"*azīz* d'Égypte", elle fait demander sa main, et elle part pour l'Égypte, terre d'exil où, amère surprise, elle constatera que l'*azīz* n'est pas celui qu'elle attendait de toute son âme. Dans son désespoir, l'ange du mystère, Sorūsh, vient lui murmurer à l'oreille de ne pas s'affliger outre mesure: cet époux la laissera intacte, il est la voie de passage obligée vers son bien-aimé.

L'histoire ne fait que commencer, et nous n'en raconterons pas plus pour l'instant. Disons simplement que Zoleykhā est le modèle absolu de l'amante, '*āsheq*. Quelles que soient ses tribulations, elle persévéra dans la voie de l'amour jusqu'à l'oubli de soi, jusqu'à l'anéantissement de soi dans le bien-aimé, et jusqu'à la prise de conscience majeure, mais au bout d'un long parcours de crises et de dépouillement, que cet amour éperdu, total, est encore une forme d'idolâtrie. Allant au-delà des apparences, elle s'abandonnera entièrement à celui qu'elle découvrira dans cette ultime désillusion, Dieu. Et c'est alors que tout changera pour elle.

---

15. Ch. 17, B., 38; J., 604, b. 23.

L'originalité de ce roman de Jāmī, c'est d'avoir fait de Zoleykhā un Majnūn féminin. C'est d'avoir entièrement revu ce personnage et de l'avoir arraché au cliché péjoratif en montrant que persévérer avec une absolue sincérité dans un amour que tous réprouvent, c'est parcourir, comme un *malāmatī*, une voie spirituelle bien connue sous le nom de "voie du blâme". C'est d'avoir montré qu'une femme peut entrer "vilement", héroïquement dans la voie de l'amour jusqu'à la mort librement consentie.<sup>16</sup> C'est d'avoir "transféré" le modèle de l'amour mystique sur une femme tout en montrant l'ensemble de son parcours humain, depuis la passion rêvée de la petite fille, à la passion de la jeune fille qui tombe dans la folie anorexique, à la passion charnelle de la femme prête à tout pour posséder son Aimé, à la passion désespérée de la pauvre solitaire et rabougrie, à la passion épurée de la femme qui a compris le mécanisme de l'illusion et renoncé à adorer une apparence, à la passion dévotionnelle de celle qui conduira son époux enfin conquis vers la compréhension profonde de l'amour, à la passion sacrificielle de celle qui fait oblation de soi, de degré en degré jusqu'à la mort.

Comment Jāmī réussit-il à faire passer Zoleykhā de l'opprobre à la plus parfaite exemplarité dans l'héroïsme romanesque et spirituel?

Dans l'ordre romanesque, il focalise toute son attention psychologique sur elle, il crée un personnage entièrement humain et bouleversant, que l'on suit depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, il évite le grossissement du trait, il fouille tous les secrets du cœur, de l'esprit, de l'émotion, de l'imagination, il nous guide avec une infinie délicatesse et précision dans l'intimité de cette âme, dans sa dépendance envers la violence de son désir mystique et charnel, dans la dureté de son destin. Il nous montre combien elle suit avec ferveur, et dépourvue de tout secours, la voie qui est tracée pour elle par le *calame* céleste, voie qui aux yeux de tous et d'elle-même est pure folie, voie qui la conduit à plusieurs reprises dans des phases de folie

---

16. Ch. 70, B., 209; J., 836, b. 19-22.

véritable où elle attenterait à sa vie si on ne l'enchaînait.

Du point de vue spirituel, il opère une métamorphose de Zoleykhā par le fait qu'il place l'amour au-dessus de toute pratique spirituelle:

«Le cœur exempt du mal d'amour n'est pas un cœur, le corps privé de la peine d'amour n'est qu'eau et limon (...).<sup>17</sup>

Tu peux poursuivre bien des actions mais seul l'amour te délivrera de toi-même. Ne fuis donc pas l'amour, même s'il n'est en vérité qu'une métaphore (*majāzī*), car c'est la seule voie qui conduise à la vérité suprême (...).<sup>18</sup>

J'ai ouï dire qu'un disciple alla trouver un *sheykh* pour lui demander de le guider dans la voie spirituelle, et le vieillard de lui dire: «Si ton pied n'a jamais foulé le sentier de l'amour, va-t-en et connais l'amour, puis tu reviendras me trouver. Car si tu ne bois à la coupe du vin des apparences (*jām-e mey-e šūrat*), tu ne pourras goûter une gorgée du vin de l'Idée (*jor'e-ye ma'nī*). Mais ne va pas t'attarder dans le séjour des apparences (*šūrat*), franchis vite ce pont. Si tu veux arriver au but, ne reste pas sur le pont».<sup>19</sup>

Jāmī énonce ici, dès le début du roman, l'essentiel des notions qu'il va mettre en scène: l'amour pour un être humain n'est qu'une métaphore (*majāz*), il est le «pont» qui nous conduit vers le Principe (*aṣl*) d'où tout est émané. Il est le passage obligé, on ne peut cheminer vers l'amour divin que par l'expérience de l'amour humain. Mais il ne faut pas demeurer sur ce pont; tôt ou tard, le voile des apparences (*šūrat*) doit se déchirer car c'est de l'autre côté que se trouve l'Idée (*ma'nī*).<sup>20</sup>

17. Ch. 12, B., 22; J., 593, b. 13 (en fait le 1<sup>er</sup> b. du chapitre).

18. Ch. 12, B., 23; J., 594, b. 2-3.

19. Ch. 12, B., 23; J., 594, b. 5-8.

20. On retrouve la même idée (fondée sur la bipolarité *šūrat/ma'nī*), énoncée avec insistance en maint endroit du récit et, particulièrement, après la première apparition, en rêve, de Yūsuf à Zoleykhā: ch. 17, B. 39; J., 605, dern. beyt et 606, b. 1-7: «Zoleykhā cessa d'être Zoleykhā, se reposant de cette image, *šūrat*, (celle de Yūsuf) dans l'Idée, *ma'nī*. Si elle avait été consciente de l'Idée, elle aurait aussitôt fait partie de ceux qui arrivent au but (de la voie spirituelle). Mais comme elle était prise par l'image, elle n'eut pas, au début, conscience de l'Idée. Tous nous sommes, comme elle, liés par ce que nous nous imaginons (*pendārīm*),

On est évidemment en plein néoplatonisme, dans son climat iranisé et monothéiste, bien connu de tous les familiers de la littérature, de la philosophie et de la mystique persanes.

Dès lors, on comprend que, dans le roman de Jāmī, les lignes de force s'organisent naturellement selon les axes suivants: l'apparition de la Beauté éveille le regard (*dīdeh*), éveille le culte des apparences (*ṣūrat-parastī*), entraîne une "ivresse" (*mastī*), une folie qui voilent le Sens (*ma'nā*) profond et originel.

Cette ivresse, cette folie entraînent la perte de soi (*bīkḥodī*), d'abord par l'évanouissement, ou perte de conscience (*bīthū-shī*), puis par l'absorption de soi dans le bien-aimé.

Quand l'amante s'est totalement identifiée au bien-aimé, elle est au point pivot de l'anéantissement de soi: elle renonce à toute saisie et persévère, consciemment, dans l'offrande totale de soi. Alors se déchire le voile.

On voit combien l'œil, qui capte la beauté, et qui jouit des apparences va jouer un rôle central, avec ce qui tourne autour de l'image dans tous ses états. Et combien, à partir de là, la question du voile devient fondamental: le génie de Jāmī a été de relier tous ces éléments de philosophie et de mystique amoureuse à une histoire qui tourne d'abord autour d'un fait trivial: la chemise déchirée de Yūsof.

Autour de cette déchirure qui révélait, dans la Bible et le Coran, la culpabilité ou l'innocence, se développe toute une symbolique du Voile et du dévoilement. La chemise, ne l'oublions pas, est le vêtement le plus proche du corps, elle est la dernière étape avant la nudité. Or, dans ce roman, le corps joue un grand rôle: c'est lui qui manifeste la Beauté divine, et c'est lui aussi qui "voile" l'origine divine de cette beauté car, à cause de lui, les adorateurs de la beauté prennent l'image pour l'essence. Le corps est également le champ de bataille de la passion: c'est bien parce qu'elle veut posséder le corps de Joseph que Zoleykhā se laisse emporter aux violences de la séduction, et qu'elle est plongée, dès le début, dans une

---

captifs des images (*ṣūrat-hā*)». Les images, c'est à dire les apparences.

souffrance qui n'est pas seulement celle de l'absence mais celle de la privation du corps de l'aimé.

### 3. Histoire... de la lumière et de l'amour: Genèse

L'histoire commence... avant la création du monde, avant même la première manifestation. Au commencement, était la Beauté absolue:

«Dans la solitude où l'existence (*hastī*) ne se révélait par aucun signe, et où l'univers restait caché dans le non-être (*nīstī*), il était un Être (*vojūd*) exempt de dualité et à propos de qui les mots 'moi' et 'toi' étaient sans signification. La Beauté absolue (*jamāl-e motlaq*) libre du lien des manifestations (*qeyd-e mazāher*) ne se manifestait qu'à elle-même dans sa propre lumière (*nūr-e khīsh ham bar khīsh zāher*)». <sup>21</sup>

«Mais la beauté ne peut supporter de rester derrière le voile...», sa propension naturelle est de se révéler:

«La première impulsion jaillit de la Beauté éternelle; des contrées de la sainteté, son pavillon se dressa, elle se manifesta (*tajallī kard*) sur les horizons et sur les âmes. Tout lui fut miroir pour se révéler, de partout s'éleva sa renommée. Un éclair de sa lumière se répandit d'ange en ange, les anges éperdus (...) chantèrent ses louanges, et des plongeurs des mers célestes s'éleva ce cri: "Loué soit le Seigneur des mondes!"». <sup>22</sup>

La manifestation de la Beauté est en même temps une cosmogonie, car elle "allume" tout ce qui était encore dans l'obscurité du non-être. Les éclairs de la Beauté se communiquent d'être en être, éveillant une multitude de miroirs qui, tous, la reflètent et, par là-même, éveillent l'amour: mais chaque miroir où elle se reflète est en même temps un voile de cette Beauté absolue. Chaque bien-aimé est un miroir et tout autant un voile. Tout amoureux aime le miroir, sans

21. Ch. 11, B., 20; J., 591-592 (les trois premiers *beyts* du chapitre). J'ai légèrement modifié la traduction de Bricteux.

22. Ch. 11, B., 21 (j'ai tenté de donner ici une traductoin plus proche du texte, au moins pour quelques *beyt*)s; J., 592, b. 14-19.

savoir qu'il aime, en réalité, la Beauté originelle que ce miroir reflète et cache à la fois. L'amant est lui-même miroir, l'amour qu'il ressent ne s'origine pas en lui-même mais en la Beauté absolue:

«Et ne va pas, erreur funeste, t'imaginer que si la beauté émane d'Elle, l'amour, lui, a son origine en nous-mêmes. L'amour tant célébré est issu d'Elle, tout comme la beauté, et il se manifeste en toi. Tu es un miroir où elle se reflète, Elle seule est manifeste (*āshkār*), cependant que tu es sous un voile...<sup>23</sup> La beauté n'est pas seulement le trésor, elle est aussi le coffret. Le 'moi' et le 'toi' n'ont rien à faire ici: ce n'est là que vaine supposition!».<sup>24</sup>

L'amour surgit de la Beauté éternelle en même temps que les innombrables manifestations des beautés, il n'est pas autre qu'Elle.

Chaque être est miroir: quand il aime, il croit aimer quelqu'un qui lui est étranger, alors que, en réalité, il aime ce qu'il reflète lui-même, ce dont il est constitué lui-même; l'amour est donc intérieur à chacun, c'est pourquoi «il n'y a ni toi, ni moi». Par essence, nous sommes dans la plus parfaite non-dualité, et tout notre parcours initiatique consiste à prendre conscience de cette vérité.

D'où, «*si tu veux être libre, sois captif de l'amour, mets cette douleur d'amour dans ta poitrine pour trouver la joie*». <sup>25</sup> Le paradoxe est que la plus grande puissance d'illusion, celle qui nous ligote le plus dans la volonté de saisie de quelque chose d'extérieur, est ce qui, par le feu de la douleur, nous projette finalement hors du vouloir égotique. Comme le dit Jāmī, là où est l'amour, est la séparation (*jodāyī*).<sup>26</sup> Ce monde d'apparences est voué à la frustration, car tout y est changeant et insaisissable.

---

23. C'est ainsi que je choisis de traduire *pūshādeh*, qui signifie littéralement "revêtu"... donc caché.

24. Ch. 11, fin. B., 22 (je donne ici ma traduction); J., 593, b. 5-9.

25. Ch. 12, début. B., 22; J., 593, b. 17.

26. Entre autres, ch. 71, B., 210; J., 737, b. 12.

#### 4. L'histoire de Yūsof et de Zoleykhā: le nu et le vêtu, le dévoilement de l'aimé(e)

L'histoire de Yūsof et de Zoleykhā n'est qu'une incarnation dans le plan humain de cette prodigieuse geste cosmique de la Beauté et de l'Amour que nous venons de dépeindre.

La manifestation de la Lumière qui sort du voile se trouve imagée dans l'apparition de la Beauté en ce monde, incarnée en Yūsof, lequel éveille en tous lieux l'amour.

Mais Zoleykhā, elle aussi va sortir du voile, à l'heure des noces, et sera l'occasion d'un dévoilement: à son tour, elle révélera à Yūsof une part du divin, l'amour, dont il n'avait pas fait l'expérience.

C'est pourquoi nous ferons ce parcours à travers le roman de Jāmī en deux temps. Dans ce premier article, nous porterons notre attention sur les scènes de dévoilement dont Yūsof est l'acteur. Et dans la suite, nous verrons tout le vocabulaire de l'image, du regard, tous les dévoilements qui surviennent en Zoleykhā, puis ceux qu'elle provoque.

#### Première partie: Yūsof

Qu'est-ce qui distingue Yūsof de tous les autres êtres beaux et justifie un amour hors de toute mesure?

Soleil radieux, lune étincelante? Bien plus que cela:

«C'est une pure lumière (*moqaddas-e nūrī*, une lumière sainte), libre du 'pourquoi' et du 'comment', qui se tient hors de la tunique du 'comment'; quand l'Être sans 'comment' voulut apparaître dans le 'comment', Il couvrit sa face (*rū pūsh-kardeh*) sous les apparences de Yūsof». <sup>27</sup>

La métaphore du vêtement est bien présente, non celle du voile, car la lumière divine "revêt" la forme de Yūsof pour se manifester le plus purement possible.

Tout œil qui voit Yūsof voit «... une beauté inconcevable, pure, comme l'âme, de la souillure de l'eau et du limon, telle qu'aucun œil n'en a jamais vu, aucune oreille n'en a entendu

27. Ch. 15, fin. B., 31; J., 600, b. 18-19.

*décrire*).<sup>28</sup>

C'est pourquoi tous l'aiment, à commencer par son père, Jacob, ce qui provoquera la jalousie de ses frères.

### Yūsof jeté dans le puits

Les frères de Yūsof décident d'éliminer ce rival incomparable. Ils l'emmenent dans le désert et l'abandonnent au fond d'un puits.

C'est la première scène où est évoquée la nudité: l'enfant est ligoté par les poignets, puis dépouillé par ses frères de sa chemise (*pīrāhan*, le même terme que celui qui va apparaître à plusieurs reprises par la suite dans les scènes avec Zoleykhā), puis plongé dans un puits jusqu'à mi-corps. Par chance, une pierre saillante permet à l'enfant de s'asseoir: dans l'obscurité du puits, ce "soleil du monde" (*khōrshīd-e jahān*) éclipse tous les maléfices de l'eau putride, les bêtes malfaisantes sont dispersées par le "rayonnement de son visage" (*farr-e ṭal'at-e ū*): *farr*, ce vieux mot persan employé ici, désigne la lumière de gloire, d'origine divine, qui émane du roi.<sup>29</sup> Or, Yūsof porte à son bras une amulette. Celle-ci contient une chemise miraculeuse, "celle-là même qui avait protégé du feu son aïeul Abraham". L'ange Gabriel s'en vient, retire de l'amulette cette chemise et en revêt "le corps pur de Yūsof", il le console et lui promet un avenir meilleur.<sup>30</sup>

Quatre jours durant, l'enfant demeure dans ce puits. Enfin passent des caravaniers. L'un d'entre eux va chercher de l'eau au puits, et, nouveau Khezr, il se dirige vers cette "eau de la vie", *āb-e ḥayavān [ḥayāt]*, qu'est Yūsof. Gabriel dit à l'enfant:

"Allons, va-t-en verser sur les assoiffés l'onde pure de la miséricorde. Prends place dans le seau et, pareil au soleil rayonnant, hâte-toi de l'Occident vers l'Orient. Fais du bord du puits le

28. Ch. 38, B., 97; J., 651 b, 18-19.

29. Cette omniprésence de la lumière nous renvoie à cette ancienne religion de la Lumière qui, en Iran, précéda l'Islam.

30. Ch. 32, B., 83; J., 641. Dans ce court passage, le mot 'chemise' / *pīrāhan*, apparaît trois fois.

cercle flamboyant de l'horizon et rends, par la splendeur de ton visage, la lumière au monde."<sup>31</sup>

Cette image de Joseph sortant du puits fut durant tout le Moyen Age, en Islam comme en christianisme, symbole de résurrection: Jāmī lui donne ici un sens très proche.

### Yūsuf se baigne dans le Nīl

Dans la miniature persane,<sup>32</sup> mais aussi dans la littérature, le nu est souvent associé à l'eau, au bain. On se souvient de la fameuse scène de *Shīrīn* au bain, si souvent représentée, et si magistralement dépeinte par Neẓāmī. Ce passage de *Khosrow et Shīrīn* est une référence obligée pour toute allusion ultérieure à une scène de bain.

Elle est un modèle d'une si rare perfection et d'une telle célébrité que nul ne se risquerait à reprendre ce thème. Or Jāmī relève le défi et, là encore, il innove. Ce qu'il va peindre, de façon à la fois tendre et chaste, c'est un jeune homme au bain, et non point dans une source (lieu vu comme un "œil", enclos dans un cercle) mais dans un grand fleuve, si long que l'on n'en voit et n'en connaît pas la source, le Nīl.

Les deux moments où Yūsuf se trouve nu, dans ce roman, sont en rapport avec l'eau et l'obscurité, ce qui amène des images de soleil levant jaillissant de l'ombre de la mort. Le premier moment se joue dans l'obscurité et l'eau saumâtre du puits. Le deuxième est une grande scène,<sup>33</sup> au sens théâtral et

31. Ch. 33, B., 84; J., 642, b. 11-14.

32. Voir à ce sujet l'excellent travail de Nadia ALI, qui, je l'espère sera bientôt publié: *Le nu dans les peintures de manuscrits persans du XIII au XVII<sup>e</sup> siècle*. Maîtrise d'Histoire de l'Art soutenue sous la direction d'Yves Porter, Université d'Aix-en-Provence, 1997-98, 153 pages, auxquelles s'ajoutent 72 illustrations, bibliographie et annexes. Ce travail de synthèse sur le nu dans la peinture persane n'a pas d'équivalent jusqu'à présent, à ma connaissance, et il est très utile tant pour les historiens de l'art que pour les littéraires.

33. Elle se trouve aux ch. 35 et 36. ch. 35: le bain de Yūsuf, puis son apparition hors du palanquin. B., 88-91; J., 645-646. Ch. 36: son apparition à Zoleykhā qui arrive elle aussi en palanquin. B., 91-92; J., 646-647.

poétique, un jaillissement de lumière en trois temps: d'abord le bain proprement dit, dans le Nīl,<sup>34</sup> puis l'apparition de Yūsof hors du palanquin, puis, aussitôt, sa première apparition aux yeux de Zoleykhā qui ne le connaît encore que de l'avoir vu en rêve. C'est un morceau de bravoure, comme on dit, mais ce n'est pas que cela: Jāmī peint cette scène de façon cinématographique, sobre et puissante, contrastée, avec un minimum de couleurs, et dans un "ralenti" qui donne à chaque mouvement une présence suspendue.

Tout l'art de Jāmī est de décomposer le mouvement et de peindre avec précision chaque étape si infime soit-elle.

Malek, le caravanier qui a trouvé Yūsof dans le puits le possède maintenant comme esclave. Il l'amène à la cour du roi d'Égypte qui, alerté par la réputation de beauté du jeune homme, veut absolument le voir. Sur le chemin, avant d'arriver, il propose à Yūsof de descendre du palanquin où il voyage et d'aller se baigner dans le Nīl pour se laver de la poussière du voyage. Yūsof ne se fait pas prier, il se hâte vers la rive du Nīl. Les étapes de ce dénudement/dévoilement sont saisies en mouvement par Jāmī, avec quelques "arrêts sur image" et, chaque fois, l'observation des effets de lumière que provoque l'apparition progressive du corps nu de Joseph.

D'abord, «il sort sa main de dessous sa chemise et cache son jasmin dans un voile bleu» (*saman-rā parde-ye nīlūfarī*), ce que je comprends ainsi: par dessous sa chemise, il se ceint les reins d'un pagne bleu.<sup>35</sup>

---

34. Il faut se rappeler que l'adjectif *nīl* désigne un bleu foncé. S'immerger dans le Nīl est aussi une façon de plonger dans une couleur sombre.

35. Pour toute l'interprétation de cette page (J., 654), qui comporte plusieurs passages difficiles, je suis redevable, et reconnaissante, au Professeur Javād Ḥadīdī, qui a eu la bonté de la traduire avec moi, *beyt* après *beyt*, et de m'expliquer plusieurs métaphores dont je ne pouvais, seule, comprendre le sens. Ce n'est qu'après cette traduction en commun que j'ai pu, enfin, lire le texte dans son entier et comprendre tout le processus que Jāmī met en scène. Comme me le faisait observer le Professeur Ḥadīdī, Yūsof procède simplement, communément, et c'est seulement l'art de Jāmī qui donne à chaque geste une présence poétique.

Puis il ôte de sa tête sa calotte dorée, ce qui fait apparaître «le corbeau noir de sa chevelure».

Il commence à enlever sa chemise (*pīrhan*) en la passant par dessus sa tête: dans ce geste, il cache sa tête qui est alors *comme la lune à son couchant*; son épaule et sa poitrine apparaissent, *comme la clarté de l'aurore au matin*.

Drapé dans son pagne bleu (*qabā-ye nīlgūn*), prestement, il va vers la rive du Nīl: un cri s'élève depuis la voûte céleste pour célébrer la chance qu'a le Nīl sur le point de baiser les pieds de Yūsuf, le soleil manifeste son désir de plonger dans le Nīl pour s'inviter à cette rencontre fortunée. . .

Yūsuf s'éloigne de la rive, s'avance dans le Nīl, «*čo mah dar borj-e ābī sākht manzel*», comme la lune établit sa demeure dans le mois de *borj-e ābī*:

Cette expression, incompréhensible pour moi malgré toutes mes tentatives, ne s'est éclairée que grâce à la bonté du Professeur Javād Ḥadīdī qui s'est donné la peine de faire la recherche nécessaire et de me communiquer sa connaissance des traditions les plus anciennes de l'Iran; c'est son interprétation que je cite ici: «*Borj-e ābī*, dans le calendrier iranien d'autrefois (et même aujourd'hui dans le calendrier astrologique) est, entre autres, l'équivalent du mois de *tīr* actuel (21 juin-21 juillet), le mois dont les jours sont les plus longs. En ce mois, le ciel en Iran est très pur, sans nuages. Les nuits sont d'une beauté extraordinaire. Le ciel est très serein, la lune très proche de la terre, sa face très brillante et sa sphère plus grande que d'habitude. A la pleine lune donc, ces nuits sont enchanteresses. La métaphore de Jāmī nous montre Yūsuf entrant dans le Nīl comme la pleine lune, brillante, entre dans le ciel d'une nuit d'été».

La beauté de cette explication vient de ce qu'elle relie la métaphore à quelque chose de vécu, et c'est exactement ce que fait aussi Jāmī: si on regarde ces métaphores comme des conventions poétiques, on passe à côté de la substance vive du texte, on perd la capacité de ressentir ce que Jāmī veut créer, ce frisson qui parcourt tout l'univers depuis le corps humain

jusqu'à la voûte céleste, aux astres, aux anges... , comme on l'a vu tout à l'heure en sens inverse, lors de la "descente" de la beauté dans le manifesté.

Le "merveilleux" d'aujourd'hui, dira-t-on, ne va plus dans ce sens! Et pourtant, tandis que je rédige ces lignes, précisément, j'entends, à la radio, un savant, Yves Coppens, spécialiste de paléontologie humaine,<sup>36</sup> qui disait à des enfants de regarder leur main, de regarder leur peau. Pourquoi? Tout simplement parce que, avec un microscope extrêmement puissant, on peut voir que les atomes de notre peau sont semblables aux atomes des étoiles.

Yūsuf est donc entré dans le fleuve. A présent, il plonge dans le Nīl, il nage:

«Quand son corps nu (*'oryān*) dans l'eau s'immergea,  
par ce corps, la vie pénétra dans l'eau courante...»

L'eau courante, symbole de la vie, est vivifiée par la vie, plus lumineuse que la sienne, du corps nu de Yūsuf.

A ce moment-là, Yūsuf dénoue ses cheveux, il «ouvre les chaînes (les boucles) de sa chevelure» et tantôt il s'asperge la tête, tantôt il se lave le corps.

Il revient au rivage, demande une chemise,<sup>37</sup> revêt une tunique blanche, puis un brocart de soie tissé d'or, coiffe une couronne d'or, ceint un baudrier incrusté, laisse flotter autour de son visage deux longues boucles qui parfument l'air de l'Égypte.

Cette parure sensuelle, bien qu'assez simple encore, contraste avec l'innocence et la chasteté de Yūsuf.

---

36. Entre autres livres, *Le genou de Lucy. L'histoire de l'Homme et l'histoire de son histoire*. Paris, Odile Jacob, 1999.

37. Le mot "chemise"/*pīrāhan*, apparaît par trois fois, comme dans l'épisode du puits, et s'y ajoutent (une fois chacun) *pardeh*/voile, *dāman*/pan (de robe), *qabā*/vêtement long, *jelbāb*/tunique. Après quoi, les matières précieuses de la parure... , soie, brocart, or.

## La scène du palanquin

Yūsof remonte dans le palanquin, jusqu'aux abords du palais. Là, le roi a fait dresser un trône et rassembler de nombreux esclaves parmi les plus beaux qui, silencieux, attendent l'apparition de Yūsof.

«Le palanquin s'arrêta devant le trône et devint le point de mire de tous les regards.

Ce jour-là, par hasard, une sombre nuée cachait l'astre du jour. Malik dit à Yūsof: "O ornement des cœurs, sors du palanquin, marche vers le trône. Tu es le soleil levant, ouvre le voile, inonde le monde de ta lumière".

Quand Yūsof descendit du palanquin, comme le soleil il darda ses rayons sur les yeux des hommes. L'on pensa d'abord que cet éclat venait du soleil, mais celui-ci était encore caché par le nuage: c'est du visage de Yūsof que venait cette éclatante lumière.

Stupéfaits, ceux qui regardaient battirent des mains, de toutes parts ils s'écrièrent: "O Dieu! Quel est donc cet astre fortuné dont la splendeur fait honte à la lune et au soleil?"

Les idoles<sup>38</sup> d'Égypte restèrent tête baissée et lurent sur la tablette de Yūsof la formule de leur déchéance. . . »

C'est donc une apparition qui ouvre le "voile" de la nuée, qui dissipe l'obscurité. Du visage de Yūsof émane une lumière divine, rayonne la divine Beauté.

Cette scène, toutefois, n'est pas terminée: un autre dévoilement se prépare encore.

Zoleykhā qui, n'ayant vu Yūsof qu'en rêve et en vision, l'aime éperdument et le cherche partout sans savoir qui il est ni où il est, va passer au moment où tous sont en effervescence. Dans son palanquin, elle revient de la campagne où elle a passé quelques jours dans la mélancolie et l'énervement, rongée par ses pensées et son désir pour Yūsof. Le tumulte l'intrigue, elle en demande la cause. On lui répond qu'on expose un esclave à la lumineuse beauté.

«Zoleykhā souleva le rideau (*dāman*)<sup>39</sup> du palanquin: à peine

38. C'est à dire les beautés. Ce passage se trouve encore au ch. 35, B., 90; J., 646, b. 5-16.

39. Curieusement, ce n'est pas *pardeh*/voile, qui est ici mais *dāman*, qui désigne le pan d'un vêtement.

le vit-elle qu'elle le reconnut. Malgré elle, un cri s'éleva de son cœur et, dans ce cri, elle s'évanouit (*bīkhod oftād*).<sup>40</sup>

On s'empresse de la ramener chez elle, elle revient à elle, sa nourrice l'interroge... Zoleykhā lui révèle que cet esclave est l'être pour qui elle se consume d'amour depuis son enfance:

«Il est la *qiblah* de mon âme, je lui ai fait sacrifice de ma vie, il est mon bien-aimé.

C'est son visage charmant que j'ai vu en songe, c'est lui qui a ravi la quiétude à mon âme éperdue. C'est par lui que mon corps est en proie à la fièvre, que mon cœur est embrasé, que mes yeux sont noyés de larmes. C'est la passion pour lui qui m'a fait venir en ce pays, qui m'a bannie de ma patrie et de mon foyer. Il est la cause de mon égarement, l'artisan de la peine dont tu m'as vue la proie tant d'années, de mon désenchantement devant toutes les joies du monde.

Tout cela provenait du désir de son visage, de l'ardent désir pour sa taille séduisante).<sup>41</sup>

Un voile vient donc de se lever pour Zoleykhā. Le dévoilement de l'aimé apporte l'espoir dans son cœur éperdu. Mais ce n'est qu'une étape. Suivront beaucoup d'autres voiles, les voiles de l'illusion qui consiste à se consumer d'amour et de désir pour une beauté plus qu'humaine, sans voir que «*cette radieuse image venue du monde de la lumière*» est une invitation à outrepasser les apparences, à déchirer le voile.

Le dévoilement du corps révèle un corps de lumière. L'apparition de l'aimé déchire le voile de l'obscurité, rend la lumière au monde et l'espoir au cœur. Mais il faudra bien d'autres déchirements pour que se lève la lumière de vérité qui révélera à Zoleykhā que l'objet de son amour dévotionnel est, en réalité, la source d'où émane toute beauté et tout amour, un Dieu qui n'est pas une idole.

La chemise de Yūsof, qu'elle déchirera dans la scène fameuse où il échappe à son étreinte, est un symbole sans cesse repris par Jāmī sous diverses métaphores. Cette insistance sur la déchirure de ce vêtement si près du corps montre à

40. Ch. 36, B., 91; J., 647, b. 7-8.

41. *Ibidem*, B., 92; J., 647, b. 15-21.

quel point le corps intervient dans la déchirure de l'âme, dans la déchirure qui s'interpose entre l'humain et le divin. Elle montre aussi que l'aspiration la plus profonde de l'être humain est de déchirer le voile qui le sépare de l'Aimé, que l'union ardemment désirée est une hiérogamie.

C'est Zoleykhā, désormais, qui va être l'objet de toute notre attention: c'est en elle que se déroulera ce processus de dévoilement et par elle que s'accomplira la hiérogamie. Car elle s'accomplira.

L'une des plus belles inventions de Jāmī, c'est d'avoir développé l'histoire de Yūsof et Zoleykhā: celle-ci, après de terribles tribulations, réduite à la plus extrême détresse, pauvre, décrépie, aveugle, totalement consumée et, toutefois persévérant dans l'amour, prendra soudain conscience que son amour était de l'idolâtrie, elle "brisera son idole". C'est alors que le désir de son cœur pourra s'accomplir: Yūsof ressuscitera sa jeunesse et sa beauté, il l'épousera.

L'amour de Zoleykhā se communique à Yūsof. Car Yūsof est la beauté incarnée, mais Zoleykhā est l'amour. Elle lui apprend ce que c'est que d'aimer, elle devient son maître en amour.

A son tour, Yūsof, brûle pour elle de l'ardent désir des corps. A son tour, il la poursuit une nuit, et il déchire sa chemise. Désormais, ils sont sur un pied d'égalité, et Zoleykhā ne manque pas de le faire observer, en ces termes, à Yūsof.<sup>42</sup>

Le brûlant désir de Yūsof, qui sollicite sans cesse Zoleykhā, lui offre un tableau de ce qu'elle fut autrefois, elle en a honte.

«Enfin, grâce à lui, le rideau se fendit<sup>43</sup> devant Zoleykhā, et un rayon du soleil de la vérité (*khōrshād-e ḥaqīqat*) la frappa avec un tel éclat que Yūsof s'y perdit comme un atome».<sup>44</sup>

42. Ch. 68, B., 198-200; J., 728-730. Pour l'observation que Zoleykhā fait du parallélisme entre eux, sur le plan de la 'faute' (*gonāh-e man*), et du 'pied d'égalité' où ils sont désormais: J., 729, b. 17-18.

43. *Pardeh beshēkāft*: le voile se fend comme un bourgeon qui éclate (*shēkāftan* est si proche de *shēkoftan*!)

44. J., 629, b.10: *čēnān khōrshād bar vey oshitolom kard/ke Yūsof-rā*

Car après que bien des obstacles eurent fondu dans le creuset de l'amour métaphorique,<sup>45</sup> le dernier disparut devant ses yeux une fois que se leva l'astre de la vérité. Son attraction s'empara de tout son être, et elle oublia tout ce qu'elle avait cru indispensable.<sup>46</sup>

Yūsof, ému par la profondeur et la sincérité de sa dévotion envers la divine source de la beauté et de l'amour, lui fait construire un pavillon doré où elle peut aller prier. C'est un second parallèle que fait Jāmī pour établir l'équilibre entre Yūsof et Zoleykhā: le pavillon qu'autrefois Zoleykhā fit construire pour y entraîner Yūsof et le faire céder par des images séductrices peintes sur toutes les parois, trouve son pendant mais métamorphosé, dans ce palais de prière.

Yūsof prend tendrement Zoleykhā par la main, s'assoit à côté d'elle dans ce temple, offre sa reconnaissance à Zoleykhā puis à Dieu car Il a accompli en elle son œuvre de résurrection et d'union.

---

*dar ū čun zarreh gom kard.*

45. '*eshq-e majāzī*, c'est l'amour humain avec ses illusions et sa volonté de saisie: cet amour-là n'est qu'une métaphore du véritable amour, lequel reconnaît sa véritable source et son véritable but.

46. Ch. 68, toujours. B., 199; J., 629 b. 10-13.