

Nasrollah POURJAVADY

Origines historiques du développement de l'*Imago Dei* dans la poésie mystique persane*

«Une nuit, j'arracherai le voile de ta face, et tu deviendras le soleil de la ka'ba, la lune de l'église».

(Forūghī Bastāmi)

Il y a quelques années, alors que j'entrai pour la première fois dans une église arménienne à Ispahan, je fus étonné à la vue des peintures qui ornaient les murs. La représentation picturale d'une doctrine religieuse, de l'histoire sacrée et, par dessus tout, de la divinité, était étrangère à l'esprit du jeune musulman que j'étais, à tel point que je n'ai jamais oublié ma première expérience dans une église. Je suppose que tout Chrétien, habitué à voir les brillantes fresques sur les murs des églises ou des cathédrales de l'Orthodoxie orientale et de l'Eglise catholique romaine, doit être tout aussi surpris quand il entre pour la première fois dans une

* Texte d'une communication prononcée à l'occasion de «The First International Symposium on Orthodoxy and Islam», Athènes, décembre 1990.

mosquée ordinaire et qu'il observe la simplicité et l'absence de toute sorte de peinture sur les murs. Celle-ci reflète une différence majeure dans les mentalités religieuses musulmane et chrétienne. L'islam orthodoxe, à l'encontre du christianisme, s'est opposé à l'utilisation de la représentation picturale pour exposer son histoire ou sa doctrine religieuse. Le principe fondamental de la foi musulmane étant l'unité transcendante de Dieu, la représentation de la divinité sous une forme humaine n'est en aucun cas autorisée. Ce qui pour les chrétiens est symbole pictural de la vérité divine est signe d'idolâtrie pour les musulmans, et ainsi on ne voit dans les mosquées aucune représentation picturale, ni même celle des saints et des prophètes, parmi lesquels Mohammad^(s).

La théologie orthodoxe musulmane va plus loin en condamnant toute peinture ou statue représentant des créatures vivantes, êtres humains ou animaux. Les belles miniatures persanes que l'on trouve dans les ouvrages littéraires ou historiques, ainsi que la présence d'êtres vivants sur les céramiques et l'orfèvrerie de la civilisation musulmane vont généralement contre cette loi, l'art religieux à proprement parler ne représentant pas de telles figures¹. Cette interdiction théologique, qui apparaît très tôt dans l'histoire de l'islam, fut codifiée par les traditionnistes (*ahl-e ḥadīth*) qui s'inspiraient des traditions du Prophète. En islam orthodoxe, la Loi religieuse (*sharī'a*) dérive de deux sources: d'une part le Coran, et d'autre part le hadith et la *sunna*, le hadith étant un dire du Prophète, et la *sunna* l'imitation de son comportement. Ces deux sources participent pour les musulmans orthodoxes de la Révélation divine, et le hadith et la *sunna* jouent un rôle aussi important que le Coran dans l'expression de la foi musulmane. En fait, les dires du Prophète, très détaillés dans la plupart des cas, ont contribué à l'interprétation du sens du Coran.

L'objection religieuse à l'égard de l'art pictural en général, et à la représentation d'êtres vivants en particulier, doit donc logiquement provenir d'une de ces deux sources. Malgré le désir de quelques théologiens qui voudraient justifier cette interdiction

1. Voir A. Papadopoulo, *Islam and Muslim Art*, Trad. Robert E. Wolfe, Thames and Hudson, London, 1980, pp. 48-49.

par la Parole divine, le Coran ne dit rien d'explicite à ce sujet. Le seul verset qui s'en rapproche est le suivant:

«Ô vous qui croyez!
Le vin, le jeu de hasard, les pierres dressées
et les flèches divinatoires
sont une abomination et une œuvre du Démon.
Evitez-les...»².

Ce verset, bien qu'il soit souvent utilisé comme un argument contre la représentation picturale, concerne surtout les idoles. Ce qui est interdit, c'est l'idolâtrie, et non pas la peinture ni la représentation figurative. Les théologiens eurent besoin d'une justification beaucoup plus édifiante. Ils ne la trouvèrent pas dans le Coran, et consultèrent donc une autre source, c'est-à-dire le hadith. Trouver un dire du Prophète allant dans le sens des théologiens ne fut pas difficile. En fait, plusieurs hadiths furent trouvés qui condamnent clairement la représentation picturale, particulièrement celle de formes vivantes. Par exemple, selon l'un de ces hadiths, le Prophète aurait condamné tous les peintres en disant: «les peintres seront les plus sévèrement punis au jour du Jugement dernier»³. Pourquoi cet art est-il condamné, et pourquoi Dieu envoie-t-il les peintres en enfer? La réponse est donnée par ce même hadith. Le jour du Jugement dernier, avant que les peintres ne soient envoyés en enfer, il leur sera demandé de donner vie à leurs créations artistiques. Dieu, en créant l'être vivant, crée en premier lieu le corps, puis lui insuffle la vie de Son propre esprit. Le peintre a imité l'acte du créateur et s'est ainsi assimilé à Dieu. Mais, n'étant pas un vrai créateur, il a laissé sa création dans un état imparfait. Pour montrer l'énormité de cette prétention, Dieu ordonne au peintre de parfaire son œuvre; incapable d'insuffler la vie à la forme qu'il a créée, le peintre se condamne lui-même.

Insuffler la vie à un corps reste une prérogative divine, seul Dieu est un véritable créateur. Cependant, le Coran relate que Jésus, qui n'est pour les musulmans qu'un prophète, a réalisé cet acte divin en créant un oiseau vivant à partir d'argile. Le

2. Coran, V/90, traduction Denise Masson.

3. Voir Thomas Arnold, *Paintings in Islam*, New-York, 1965, p. 5.

Prophète de l'islam, ou les traditionnistes qui ont fabriqué le hadith cité précédemment, se réfère à ce passage coranique pour justifier la damnation des peintres. Traditionnellement, pour expliquer cet acte exceptionnel du Christ, Moḥammad cite le verset coranique suivant:

«Ô Jésus, fils de Marie!
Rappelle-toi mes bienfaits à ton égard
et à l'égard de ta mère... Tu créas, de terre, une forme d'oiseau-avec
ma permission -.
Tu souffles en elle, et elle est: oiseau
- avec ma permission-» (Coran V, 110)⁴.

Ainsi Jésus, selon la Parole divine, a insufflé la vie à la forme qu'il a créée. De la même façon, comme l'explique Thomas Arnold «la création de formes par le peintre n'est justifiée que s'il possède un pouvoir miraculeux du type de celui que Dieu a donné à son prophète inspiré, Jésus, le verbe de Dieu»⁵.

Il existe d'autres traditions dans lesquelles les peintres et leurs œuvres sont sévèrement condamnés. On raconte que le Prophète a maudit le peintre, ou encore qu'il a dit: «Les anges n'entrent pas dans une maison dans laquelle se trouve une peinture ou un chien»⁶. Que ces propos aient été véritablement tenus par le Prophète ou qu'ils aient été placés dans sa bouche par des auteurs ultérieurs, il est certain que les effets de cette condamnation ont traversé toute l'histoire de l'art musulman. Pourtant, étrangement, il existe quelques narrations qui montrent que Moḥammad n'a pas toujours condamné la représentation de formes vivantes. Ainsi, on raconte que le Prophète, alors qu'il entra chez lui, vit un rideau qu'Ā'īša avait suspendu à la porte et sur lequel figuraient des représentations d'êtres vivants. Le Prophète le lui fit remarquer, mais demeura silencieux quand son épouse recouvrit des coussins de ce même rideau. On raconte ailleurs, qu'après la défaite des Mecquois, le Prophète pénétra dans la Ka'ba et ordonna que toutes les images qui s'y trouvaient fussent détruites, à l'exception de celles représentant Marie et son fils

4. Coran, V/110, trad. Denise Masson.

5. T. Arnold, p. 5.

6. *Op. cit.*, p. 6.

Jésus.

«Il mit sa main sur une représentation de Marie tenant Jésus sur ses genoux et dit: effacez toutes ces images à l'exception de celles que mes mains recouvrent»⁷.

Ces deux témoignages montrent clairement que la sunna prophétique, c'est-à-dire le comportement du Prophète en tant que modèle, ne s'oppose pas à la représentation de formes vivantes.

En d'autres termes, la sunna du Prophète s'éloigne des dires qui lui sont attribués. Mais il semble que les théologiens aient négligé la sunna et se soient simplement attachés aux hadiths concernant la peinture et l'art figuratif. Ceci nous amène à mettre en doute cette condamnation de l'art pictural fondée sur ces traditions. Il est fort probable que les musulmans orthodoxes, qui n'aimaient pas les images et la représentation de formes vivantes, aient essayé de trouver le fondement de leur aversion dans une référence religieuse faisant autorité. La question est maintenant la suivante: quelle est la raison de cette aversion? Pourquoi les théologiens orthodoxes condamnent-ils la peinture et plus particulièrement la représentation de formes vivantes?

Si la raison de cette condamnation ne s'appuyait pas originellement sur l'autorité de la Révélation, elle a dû être fondée sur une base sociale, des circonstances historiques ou des caractéristiques ethniques. Certains historiens pensent que l'antagonisme musulman vis-à-vis de l'art figuratif fut en rapport avec l'iconoclasme byzantin qui débuta au 2^e/8^e siècle. L'iconoclasme byzantin officiel, inauguré par l'empereur Léo III en 726 (108h) fut un programme de grande envergure pour détruire toutes les images du Christ. La condamnation des images par les musulmans apparaissant après cette date, certains savants ont établi un lien entre ces deux mouvements. L'un deux, Ugo MONNERT de VILLARD, suggère que l'apparition des hadiths cités précédemment fut la conséquence de contacts étroits entre musulmans et chrétiens de cette période. Comme l'écrit Alexander PAPADOPOULO «Ugo Monnert de Villard considère les nombreux hadiths concernant la proscription de la représentation d'êtres

7. *Op. cit.*, p. 7.

vivants comme un développement naturel de l'atmosphère particulière, de l'exigence philosophique et du raffinement théologique introduits par ces chrétiens convertis sincèrement à l'islam, et qui furent souvent des prosélytes passionnés accoutumés à l'esprit analytique de la théologie grecque»⁸. Bien que de nombreux thèmes théologiques de l'islam aient apparu au 2^e/8^e siècle à l'occasion de la rencontre des Musulmans avec d'autres religions, en particulier le christianisme, d'autres savants s'opposent à l'existence de toute sorte d'influence en ce qui concerne la proscription de l'image en islam. Leur argument essentiel repose sur le fait que l'iconoclasme byzantin a seulement interdit les images du Christ et de Dieu, «et ce, particulièrement dans les lieux de prières»⁹, alors que les théologiens musulmans ont condamné toutes représentations d'êtres vivants, sans aucune restriction. C'est la raison pour laquelle Terry Allen a préféré «ne pas nommer iconoclasme le phénomène musulman... mais aniconisme = non usage de l'image»¹⁰.

La distinction entre l'iconoclasme chrétien et la proscription de l'image en islam est un fait historique indiscutable, mais elle n'est pas suffisante pour rejeter l'idée qu'il y a un rapport entre ces deux mouvements. La différence pourrait être expliquée par le fait que le christianisme et l'islam sont deux religions distinctes qui utilisent leur propre système théologique, et que quand une question théologique chrétienne pénètre en islam, comme la question des attributs ou de la nature de Dieu, elle prend la couleur et les caractéristiques de la théologie musulmane. L'iconoclasme chrétien concernait directement l'utilisation de l'image de Dieu en tant qu'objet de culte¹¹. En islam nous avons

8. A. Papadopoulo, *Islam and Muslim Art*, p. 48.

9. *Ibid.*

10. Terry Allen, *Five Essays on Islamic Art*, Sebastopol, Solipsist Press, 1988, p. 20.

11. L'objection des iconoclastes aux images du Christ fut un développement tardif dans la théologie byzantine. Au début la politique iconoclaste de Léo III concernait l'image en tant qu'objet de culte. Il justifia son iconoclasme en interdisant d'adorer ce qui était réalisé par la main de l'homme. La dimension christologique de l'iconoclasme n'apparut que plus tard au Concile de Hiera (voir Virgil Canda, «Iconoclasm» in *The Encyclopedia of Religion*, Ed. M. Eliade, vol. 7, London, 1987, p. 1).

affaire à la même chose. Le principe de l'unité transcendante de Dieu (*tawhīd*) interdisait d'établir une quelconque ressemblance à Dieu ou de Le représenter sous la forme d'une image susceptible d'être adorée. Mais si le conflit provoqué par l'icône dans l'Empire byzantin fut, comme on l'a suggéré, "un combat politique"¹², ce combat n'exista pas dans la société musulmane. En outre, l'iconoclasme byzantin fut le résultat d'une controverse sur une question théologique d'importance: les icônes apparurent après la doctrine de l'incarnation au sein du christianisme. L'image du Christ était celle du verbe de Dieu fait chair. "Dieu lui-même a envoyé Sa propre image ontologique dans le monde, image qu'en retour il était possible et permis de représenter"¹³. Cette doctrine était totalement étrangère à la théologie musulmane. N'ayant aucune raison de débattre au sujet d'une image faite à la ressemblance de Dieu, on ne fit aucune icône sacrée. Mais la proscription de l'image des iconoclastes, en tant qu'idolâtrie, a influencé les théologiens musulmans et, du 2^e au 8^e siècles, on ne peut nier la possibilité qu'ils aient eu des raisons de partager les mêmes sentiments que les iconoclastes chrétiens. Bien qu'ils n'eussent pas d'icônes à interdire, ils avaient leurs propres raisons de s'opposer à la représentation d'images, cet acte ressemblant à l'acte créateur divin.

Nous avons vu que les théologiens musulmans n'ont pu justifier leur interdiction par le Coran, mais la Bible hébraïque contient des passages qui condamnent catégoriquement l'image: «Tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre» (Exode 20, 4 – Deut. 5, 8). Ces versets ont très bien pu être connus des musulmans du 1^{er}/7^e siècle, bien que rien ne prouve que ceux qui leur ont succédé y aient prêté une quelconque attention. A partir du 2^e/8^e siècle les théologiens musulmans ont exprimé les mêmes idées, et ce, exactement après que la controverse au sujet des icônes ait pénétré en islam par l'intermédiaire de chrétiens

12. Jaroslav Pelikan, *Imago Dei*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 7.

13. *Op. cit.*, p. 99.

convertis. Il est donc possible que les théologiens musulmans, encouragés par les iconoclastes byzantins, aient formulé leur objection vis-à-vis de l'image avec l'aide de la Bible et de la tradition juive.

Nous avons vu que la nature de l'iconoclasme byzantin différait de la condamnation musulmane de la représentation de l'image. Il nous faut maintenant ajouter que les développements ultérieurs de ces deux mouvements s'avèrent différents aussi. Après la mort de l'Empereur Léo III en 780, sa veuve, Irenee, restaura temporairement le culte des icônes. Mais les iconoclastes l'emportèrent à nouveau pendant les règnes de Léo V, Michael II (820-29) et Théophile (829-42). La crise prit fin après la mort de ce dernier quand, en 843, l'Impératrice régente Théodora convoqua un concile à Constantinople. Ce fut considéré comme le «triomphe de l'orthodoxie» par les églises orthodoxes orientales¹⁴.

En islam, le problème de l'interdiction de la représentation picturale connut un processus différent. Tout d'abord cette interdiction ne devint jamais une question politique. Ce fut dès le début une question théologique, et cela le resta au cours des siècles suivants. Les théologiens musulmans orthodoxes ont toujours exécré la représentation anthropomorphique, pensant que l'image, particulièrement celle représentant l'être humain, conduirait le croyant à l'idolâtrie. A la différence des chrétiens orthodoxes, ils n'ont jamais abandonné leur doctrine originale contre la représentation de formes humaines. Cette fidélité à leurs sentiments religieux appelle une autre explication. Mais il nous faut d'abord indiquer que cette interdiction n'a jamais été observée par tous les musulmans. Dans plusieurs parties du monde musulman, différents arts se sont développés, certains utilisant la représentation d'êtres vivants, notamment de l'homme. Les artistes persans ont peint de nombreuses images de héros légendaires appartenant à leur histoire pré-islamique. Une tradition de livres illustrés, commençant au 5^e/11^e siècle, atteignit sa perfection après l'invasion de la Perse par les Mongols. Les figures humaines étaient aussi représentées dans la poterie et

14. Voir «Iconoclasme» in *The Encyclopedia of Religion*, vol. 7, p. 2.

dans le travail des métaux. Dans le monde arabophone, cependant, la production artistique ne connut jamais une telle perfection.

«The Arabic speaking world produced illustrated manuscripts too, but with only a few exceptions. Arabic manuscripts are continuation of the late Antique genre of scientific or luxury books and are not artistic products directly connected with literature or contemporary life. By comparison with Persian illustrations the pictures in Arabic books are not artistic successes, and they do not stand comparison as art with other form of art in the Arabic speaking part of the Islamic World»¹⁵.

En ce qui concerne la représentation d'êtres vivants, les peintures réalisées dans le monde arabe restent bien inférieures à celles faites par les Persans. Il semble que l'interdiction fut respectée chez les Arabes et non pas chez les Persans et les Indiens. C'est ce fait qui a conduit quelques historiens de l'art musulman à attribuer l'absence d'images à une tendance ethnique particulière aux Arabes dont l'origine remonte à la période pré-islamique. Ainsi, l'exécration vis-à-vis de l'image, et plus particulièrement de la représentation d'êtres humains, fut une continuation de cette tradition arabe¹⁶. Non seulement les Arabes musulmans, mais aussi les Arabes chrétiens partagèrent ce sentiment et suivirent cette tradition dans leur art religieux. Les monophysites en Syrie et en Haute Mésopotamie, écrit Terry Allen, «considéraient comme détestable la représentation d'entités religieuses»¹⁷, et n'utilisaient pas l'art figuratif dans la décoration de leurs églises. Cette aversion des Arabes pour l'art pictural, héritage ethnique à l'origine, acquit un caractère religieux dans la période islamique. Ce sont les traditionnistes (*ahl al-hadith*) qui furent les principaux responsables de cette tendance. La figure la plus influente parmi les premiers d'entre eux fut Ahmad Ibn Hanbal (m. 241/855), dont l'attitude arbitraire en faveur de la langue et de la culture arabes s'est transmise à toutes les générations qui l'ont suivi, sans exclure les Persans. Ibn Hanbal et ses successeurs firent de la religion un prétexte à la

15. T. Allen, pp. 23-24.

16. *Op. cit.*, p. 22.

17. *Ibid.*

supériorité de la culture arabe. Ils se considéraient comme les purs disciples du hadith et de la sunna, mais un grand nombre des dires qu'ils attribuaient au Prophète n'étaient que de vieilles traditions arabes.

En Iran, l'arabisation de la culture fut effective au cours des 3^e et 4^e siècles (9^e et 10^e s.). Elle fut l'œuvre des savants religieux, particulièrement des traditionnistes qui suivirent Aḥmad Ibn Ḥanbal. Même les ḥanbalites persans, notamment ceux d'Ispahan, furent en faveur du goût et de la langue arabes. La réaction à cette arabisation apparut dans les cours persanes des Samanides (874-999), des Bouyides (923-1055) et des Ghaznavides (977-1186), qui furent des centres de culture persane. Alors que les théologiens et les traditionnistes propageaient activement la langue et la culture arabes, la plupart des princes et des rois, aussi bien que leurs ministres, patronnaient des poètes et des artistes persans¹⁸. Ainsi, malgré la pression des théologiens, l'emploi de langues non-arabes et, en dépit de leur aversion pour la représentation de formes humaines, la poésie et la peinture figurative se développèrent en Iran dans des cercles limités. La rédaction du *Šāhnāmeḥ* de Ferdowsi à la fin du 4^e/10^e annonce en fait le début d'une nouvelle ère dans la civilisation et la culture irano-musulmane.

Le développement de la poésie et de la peinture persanes, au cours des 4^e et 5^e siècles, fut un phénomène de cour, non religieux, profane¹⁹. La peinture fut d'abord utilisée pour la décoration des constructions publiques, tels les bains et les cours. Les peintres représentaient librement des animaux ou des êtres humains dans leurs œuvres. L'exemple le plus connu reste celui des scènes érotiques des appartements privés de Mas'ūd, prince

18. Les cours persanes n'ont pas seulement patronné des poètes et des artistes, mais elles ont aussi encouragé des philosophes et des savants à rédiger leurs œuvres en persan. La composition du *Dāniš-Nāmeḥ-ye 'Alā'ī* d'Ibn Sinā est un très bon exemple. Ibn Sinā rédigea ce livre à Ispahan après 414/1023 pour le souverain deylamite 'Alā al-Dawlah.

19. Ce fut aussi le cas de la musique. Attachée à la vie de la cour, la musique fut condamnée par les religieux, notamment les traditionnistes et les spécialistes de la loi religieuse. C'est grâce aux soufis que cet art acquit un statut religieux après le 4^e/10^e siècle, exactement comme la poésie.

ghaznavide à Hérat²⁰. Dans l'ensemble l'art figuratif de cette période était la plupart du temps profane. Dans les siècles suivants, la peinture en Iran, particulièrement dans les illustrations de livres, acquit une couleur religieuse. Parallèlement aux représentations des héros légendaires de la tradition iranienne, les livres s'ornèrent de peintures d'anges et de prophètes, le *mī'rāj* (ascension nocturne) de Moḥammad étant un thème privilégié des artistes persans. Pourtant ces illustrations, qui n'étaient déjà plus profanes, n'étaient pas des icônes sacrées. Bien que quelques historiens de l'art musulman aient débattu de la question du développement de l'art figuratif musulman – spécialement des belles miniatures qui apparurent après l'invasion mongole – sous le titre générique d'iconographie musulmane, ces images n'étaient pas des icônes sacrées comme celles du christianisme et ne furent jamais des objets de culte.

L'iconographie se développa dans l'art musulman, particulièrement et initialement chez les Iraniens, non pas dans l'art pictural et la statuaire, mais dans un autre domaine artistique, à savoir la poésie. La poésie persane, comme nous l'avons dit, s'est développée sous le patronage de princes iraniens au milieu des sentiments nationalistes arabes du 4^e/10^e siècle. Elle fut dans une large mesure panégyrique, mais, en même temps, un de ses thèmes privilégiés était l'amour. En exprimant sa loyauté à son protecteur, le poète utilisait le langage des amoureux et composait ses vers dans le langage de l'amant pour sa bien-aimée. Comme l'explique en détail Julie Meisami, «il y avait un parallélisme entre les relations de l'amant et de l'aimé et celles du poète et de son protecteur»²¹. En d'autres termes il ne s'agissait pas d'un amour spirituel, caractéristique de la relation du mystique avec son Dieu. Ainsi la poésie persane, dans un premier stade (jusqu'à environ le 5^e/11^e siècle) fut profane. Cette poésie évolua progressivement vers une spiritualité profonde pendant la période seljukide (1037-1300) au Xorāsān. Ce développement

20. Voir Abu'l-Faḏl Beyhaqī, *Tārīx-e Mas'ūdī*, Méched, Ed. A. Fayyāz, 1350/1971, pp. 121-4.

21. Julie S. Meisami, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton, 1987, p. 27; voir aussi J. T. P. De Bruign, «The Religious use of Persian Poetry», in *Studies on Islam*, Amsterdam, 1974, p. 68.

débute au 5^e/11^e siècle, se prolongea pendant les 3 siècles suivants et atteignit son sommet dans les poèmes de Hāfez (m. 792/1389). Le thème principal de cette poésie, l'amour, fut utilisé par les poètes (souvent des soufis ou influencés par le soufisme) pour décrire leur expérience mystique. Au cours de cette transition, un nouveau sens fut affecté au concept d'amour. La voie mystique était considérée comme la voie de l'amour sur laquelle l'adepte, en tant qu'amoureux, recherchait la proximité et éventuellement l'union avec Dieu, le Bien-Aimé. Les poètes soufis, qui utilisèrent dans un premier temps le terme coranique *maḥabbah* pour articuler leur idée de l'amour, se servirent de plus en plus du mot '*išq*. Ces deux mots, bien que tous deux traduits par "amour", possèdent une connotation et des usages différents. *Maḥabbah* a un sens plus général; il signifie à la fois l'amour divin et l'amour profane, c'est-à-dire l'amour d'un homme pour un autre être humain, en particulier une femme. Quand les soufis se tournèrent vers la poésie et commencèrent à dire des poèmes amoureux, ils utilisèrent surtout le mot '*išq* dont le sens, initialement profane, acquit une connotation sacrée. Ils développèrent ainsi un nouveau langage symbolique en s'appropriant la tradition de l'amour poétique profane, avec tout son stock d'images qui devinrent les symboles des concepts et des idées mystiques. Le symbole le plus important fut celui du/de la Bien Aimé/e (*ma'sūq*). Dans la poésie amoureuse profane le/la bien-aimé/e était naturellement un être humain, une femme ou un homme. Le poète, en tant qu'amant, louait sa/son bien-aimé/e en décrivant son beau visage et sa fière allure. Le mystique suivit le même chemin en décrivant son Bien-Aimé, mais cette fois l'objet de son amour, qui était aussi représenté sous une forme humaine, était une manifestation de Dieu. La Divinité était "incarnée" et prenait la forme d'un homme dans la nouvelle tendance qui se développait dans la poésie persane.

Cette inclination mystique se manifesta dans toutes les formes poétiques, mais la forme la plus caractéristique de la poésie amoureuse en persan fut le *ghazal* (ode lyrique). Avec le développement du *ghazal*, les soufis fondèrent une théologie mystique qui fut en fait le fondement métaphysique de leur poésie. Les thèmes centraux de cette métaphysique étaient

l'Amour et la Beauté. Le Bien-Aimé, manifestation formelle de la Beauté, se révèle sous une apparence humaine, et l'amant contemple cette beauté, notamment à travers les traits du visage: les yeux, les sourcils, la joue, les lèvres, etc... Toutes ces images possèdent un sens symbolique. Le cœur du poète soufi est le miroir sur lequel se reflète l'image du Bien-Aimé et son imagination est l'écran, la page sur laquelle cette image est révélée. Cela nous ramène à notre sujet initial, à savoir la question de l'iconographie dans l'art musulman.

L'image de la Divinité, représentée sous une forme humaine dans la poésie persane, peut très bien être considérée comme une icône, une icône sacrée, et cette poésie comme un art iconographique. Celui-ci, bien sûr, n'est pas pictural mais plutôt une iconographie verbale. L'image du Bien-Aimé divin dans la poésie mystique persane n'est pas, habituellement, celle d'une personnalité historique particulière. Mais bien souvent l'image de l'homme se révèle sous la forme du Prophète Moḥammad, quelquefois pour les soufis chi'ites, sous la forme de 'Alī Ibn Abī Ṭāleb, ou encore, notamment chez les mystiques sunnites, sous la forme de divers prophètes, comme Xizr, ou même Jésus.

La nature de l'*imago dei* dans la poésie soufie persane est un sujet qui doit être abordé sous des aspects variés, particulièrement du point de vue théologique et métaphysique. En fait ce thème recoupe plusieurs autres thèmes théologiques comme la vision béatifique, le Pacte primordial (*mīthāq*), la transcendance (*tan-zīh*) et l'anthropomorphisme (*tašbīh*). Il nous faudra considérer ces thèmes, ainsi que d'autres, pour pouvoir comprendre ce qu'est cette iconographie verbale qui s'est développée dans la poésie persane. La question la plus importante est celle de la *visio beatifica* (*ru'yat*), à l'origine un point théologique à partir duquel l'idée d'*imago dei* s'est développée dans le soufisme²². J'ai traité

22. L'idée de l'*imago dei* est étroitement liée à celle du Pacte primordial (*mīthāq*). Selon le Coran (VII/172), l'homme fit un pacte avec Dieu dans la pré-existence. Là, Dieu s'est manifesté sous la forme ou l'image (*ṣūra*) d'un homme. Celle-ci, appelée *Nāsūt* par quelques musulmans, notamment les chi'ites extrémistes, apparaissait sous la forme «d'un jeune homme imberbe aux cheveux bouclés». Ḥallāj, le martyr soufi, croyait que le *nāsūt* était représenté →

de ce thème dans une série d'articles en persan²³. Ici, avant de conclure cet article, je voudrais faire quelques remarques sur un concept particulier, à savoir l'idée de l'Imagination et du Monde Imaginal dans le mysticisme musulman et la théosophie iranienne. Ces remarques, je l'espère, aideront à comprendre pourquoi l'iconographie musulmane s'est développée dans la poésie mystique, originellement parmi les Iraniens. L'interdiction théologique vis-à-vis de la représentation picturale de formes humaines explique ce phénomène; mais cette interdiction, bien qu'effective tout au long de la civilisation musulmane, ne justifie pas à elle seule la naissance et le développement de l'iconographie verbale de la poésie persane. Ce fut bel et bien la réponse à une demande esthétique et spirituelle, légitimée par une idée philosophique ou théologique. Quelle fut cette idée?

Nous avons attribué l'interdiction musulmane de l'art figuratif à une caractéristique ethnique des Arabes, continuation d'une tradition culturelle pré-islamique. On peut attribuer de la même façon la création d'icônes dans la poésie mystique persane à un trait particulier du peuple iranien. Les mystiques iraniens qui ont composé un type particulier de poésie amoureuse et ont représenté la Divinité sous une forme humaine, le firent parce que cela correspondait à leur expérience épiphanique du Bien-Aimé divin. L'expérience elle-même était fondée sur une ontologie fondamentale que les mystiques partageaient avec les philosophes iraniens. C'est à la lumière de cette ontologie que l'on peut expliquer l'expérience épiphanique des poètes mystiques, et en même temps leur iconographie verbale. Celle-ci est une expérience suprasensorielle qui prend place sur un plan ontologique particulier, ce qu'habituellement les théosophes musulmans et les mystiques nomment le Monde de l'Imagination ('Ālam-e Xiyāl). Ici, le mot "imagination" possède un sens différent de celui qui est normalement compris par les langues européennes modernes. L'Imagination, pour les mystiques musulmans, est un pouvoir par lequel les images sont expérimentées dans un monde supérieur, suprasensible. Le Monde

← par Jésus le jour du Jugement dernier (voir Massignon, *La Passion d'al-Hallāj*).

23. Voir *Nashr-i Dānish*, vol. 9, n^o6, vol. 10, n^{os} 1,2,3,4,5.

de l'Imagination (ou, comme le nomme Henry Corbin, *mundus imaginalis*) est un monde réel pour les mystiques, en fait plus réel que le monde phénoménal des expériences sensorielles. Le Monde de l'Imagination, ou Monde imaginal, est au delà du monde phénoménal, et en-deçà d'un 3^e monde appelé Monde de l'Intellect ('*ālam-e aql*). Il est un monde intermédiaire dans lequel le mystique qui a transcendé le monde physique, peut avoir la vision d'Images à travers un organe particulier appelé Imagination. C'est exactement à ce plan ontologique que la poésie mystique authentique se réfère. Le poète soufi utilise le langage ordinaire, des mots désignant des objets physiques et des événements mondains, mais ce langage prend une autre signification, et ces mots appartiennent à un autre monde, le Monde de l'Imagination. Il existe une relation intrinsèque entre ces deux sens: les réalités du Monde Imaginal correspondent à des choses et à des événements du monde phénoménal, et ainsi les poètes utilisent des concepts matériels pour exprimer des réalités d'ordre imaginal.

La poésie soufie authentique est l'expression de l'expérience spirituelle originale du poète. Son imagination l'a transporté dans le monde suprasensible des images et les réalités qu'il décrit sont le fruit d'expériences véritables. En d'autres termes, quand il parle de l'Image du Bien-Aimé divin et loue Sa beauté, il a effectivement vu cette Image grâce à son pouvoir d'Imagination. Cependant, tous les poètes soufis persans, particulièrement ceux des périodes tardives, n'ont pas atteint ce degré. Les images de la plupart des poèmes ont répété certains stéréotypes bien connus qui ont été développés dans la poésie persane amoureuse.

L'attitude des soufis qui entendent la poésie mystique amoureuse est semblable à celle des chrétiens à l'égard des icônes. De la même façon que la méditation chrétienne sur les icônes était un acte d'adoration de la Déesse, en méditant sur l'image du Bien-Aimé le soufi cherche à adorer le Bien-Aimé lui-même. Aḥmad Ghazzālī (m. 520/1126), auteur du premier ouvrage en persan sur la métaphysique de l'amour mystique, considère le poème amoureux comme un moyen de consolation. L'amant cherche l'union avec le Bien-Aimé, mais quand «la main de son aspiration ne peut atteindre la Robe de l'union (de son

Bien-Aimé)», pour se consoler, il compose alors des vers contenant des images qui ressemblent à l'image du Bien-Aimé²⁴. Ceci nous rappelle l'argument avancé par les théologiens chrétiens qui considéraient les images et les icônes comme «des moyens par lesquels nous accédons, de la manière la plus profonde possible, à la contemplation divine»²⁵. La poésie soufie persane, particulièrement celle dans laquelle le poète recrée l'image du Bien-Aimé, a même fonctionné quelquefois en islam comme un art liturgique. Seule la poésie reçut ce statut qui fut refusé à l'art pictural. Les soufis ont chanté des poèmes d'amour dans leurs réunions rituelles, adorant le Bien-Aimé divin à travers les images représentées par les poètes. Le chant, dans de nombreux ordres soufis, était accompagné par des instruments de musique. Cette tradition, en tant qu'art liturgique, débuta à l'époque où les soufis utilisèrent effectivement le langage et les images de la poésie amoureuse profane. A l'origine, les maîtres soufis autorisèrent les chanteurs à psalmodier le Coran. Mais, peu à peu, ils substituèrent de la poésie aux versets coraniques. L'utilisation de la poésie au cours du rituel soufi du *samā'* (litt: audition) s'est perpétuée au cours des siècles. Aujourd'hui encore les poèmes mystiques persans dans lesquels le Bien-Aimé est représenté sous la forme d'un homme, sont chantés par des chanteurs religieux (*qawwāl*) dans les *khānegāh-s*,, mais on les entend aussi à la radio et à la télévision, chantés par des chanteurs professionnels.

J'ai eu la chance de participer à plusieurs séances de *samā'* en Iran, et je terminerai cet article en citant un poème d'amour typique que j'ai entendu plus d'une fois dans les réunions soufies. Le poème est l'œuvre du célèbre poète soufi d'Hamadān, Faxr al-Dīn 'Irāqī (m. 688/1289). Dans l'expérience épiphannique du poète, le Bien-Aimé divin se manifeste sous la forme de l'échanson, le *Sāqī*:

از پرده برون آمد، ساقی قدحی در دست
هم پرده ما بدرید، هم توبه ما بشکست
بنمود رخ زیبا گشتیم همه شیدا
چون هیچ نماند از ما، آمد بر ما بنشست

24. Voir A. Ghazzālī, *Sawānih*, Trad. N. Pourjavady, London, 1986, p. 16.

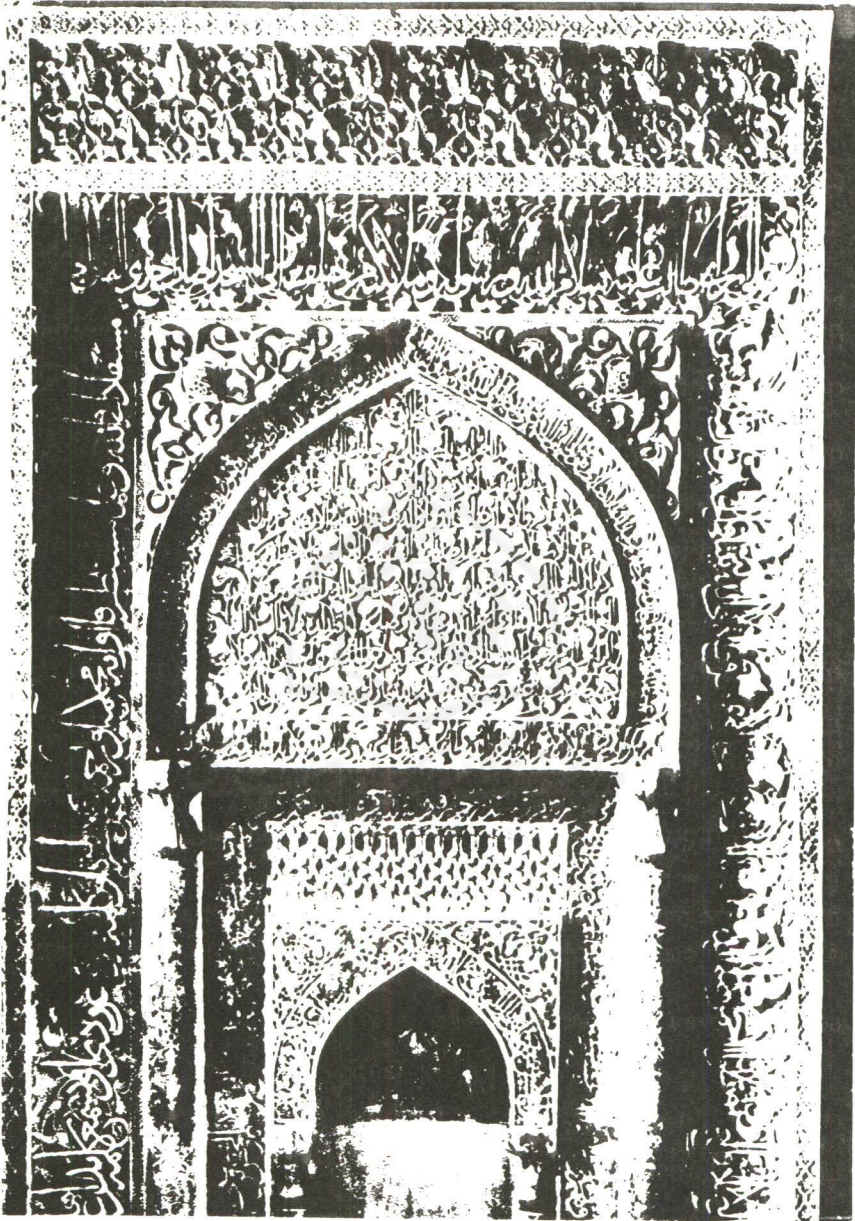
25. Virgil Candea, «Icons», in *The Encyclopedia of Religion*, vol. 7, p. 68.

جان دل ز جهان برداشت و اندر سر زلفش بست
 وز جام می لعلش، گشتیم همه سر مست
 غرقه زند از حیرت، در هر چه بیابد دست
 آزاد شد از عالم و زهستی خود وارست

زلفش گرهی بگشاد، بند از دل ما برخاست
 در دام سر زلفش، ماندیم همه حیران
 از دست بشد چون دل، در طرهٔ او زد چنگ
 چون سلسلهٔ زلفش بند دل حیران شد

La coupe à la main, écartant le rideau,
 L'échanson parut,
 Déchira mes voiles, brisa mon repentir,
 De son visage montra l'éclat,
 Et, assuré que de moi il ne restait plus rien,
 Il vint s'asseoir à mes côtés.
 Il libéra mon cœur de ce monde
 En déployant sa chevelure, où
 Aussitôt il l'enchaîna.
 Pris au piège, terrassé,
 Ivre du vin qu'il m'offrait,
 Tel un noyé en perdition,
 Mon cœur saisit les boucles de ses cheveux.
 C'est dans ce piège, qu'étonné,
 De ce bas-monde, il fut sauvé.

Trad. de l'anglais par Jacques SELVA



Le *mihrāb* d'Uldjāyū à la mosquée Djāme' d'Isphahn, construit en 1310, exemple parfait d'une ornementation d'un lieu saint en Islam (pour plus de détails voir: Hosseyn Halimi, «Le *mihrāb* d'Uldjāyū Khodābande et le nombre d'or», *Luqmān*, II, 2, 1986, pp. 53-70).