

LA PERLE ET LE RUBIS: INCARNATIONS DE L'IMAGINAL DANS LE QUATRIÈME CONTE DES *SEPT* *PORTRAITS* DE NEZÂMI

Irena KRISTEVA

Sofia University St. Kliment Ohridski
E-mail: krustevagr@uni-sofia.bg

THE PEARL AND THE RUBY:
INCARNATIONS OF IMAGINAL IN THE FOURTH STORY OF *HAFT PEYKAR* BY NEZÂMI

Abstract: The article is based on the hypothesis that the poetic intensity of Nezâmi's *Haft Peykar* stems from the entanglement of the Imaginary, the Symbolic and the Real. Our goal is to prove that this romantic epic unveils beauty through its reflection. Thus, first we pose on the structural and thematic implications of the Imaginal. Then, we seek to elucidate the symbolic meaning of the legend told by the Slavonic princess. Finally, we try to demonstrate that beauty is epiphanized through metaphorical images with symbolic value. One is the gemological metaphor, in particular that of the two par excellence gems of beauty: the pearl and the ruby. Another is the vegetable metaphor, in particular that of the two par excellence plants of beauty: the rose and the cypress.
Keywords: *Haft Peykar*, Imaginal, Imaginary, Nezâmi, Real, Sensible, Symbolic.

Citation suggestion: Kristeva, Irena. "La perle et le rubis: Incarnations de l'imaginal dans le quatrième conte des *Sept Portraits* de Nezâmi." *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 92-98.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.06-07.11>



La tradition littéraire persane reconnaît Nizâm al-Dîn Abû Mu'ammad Ilyâs ibn Yûsuf ibn Zakî ibn Mu'ayyid (1138/1141-1209), dit Nezâmi, comme le maître absolu de l'épopée romanesque. Le *magnum opus* du poète médiéval, *Pandj Gandj* (*Les Cinq Trésors* ou *Les Cinq Joyaux*), est considéré comme l'un des sommets de la littérature classique persane. La pentalogie comprend *Le Trésor des mystères* (1165), *Khosrow et Chirine* (1180), *Leïli et Madjnoun* (1188), *Les Sept Portraits* (1191 ou 1197) et *Le Livre d'Alexandre* (1198).

Fondé sur d'anciens mythes sassanides, le quatrième poème de l'ensemble, *Haft Peykar* (*Les Sept Portraits* ou *Les Sept Beautés*, ou *Les Sept Figures*, ou *Les Sept Icônes*), narre l'« expérience intérieure » du roi Bahrâm V, surnommé Bahrâm Gûr¹. Le titre souligne le caractère métaphorique et symbolique de l'ouvrage. Dans la littérature persane médiévale, le mot *peykar* assume plusieurs connotations, à savoir corps, figure ; astre, planète, étoile ; portrait, image, beauté. Le chiffre sept occupe, pour sa part, une place importante dans les croyances et les pratiques de l'Islam : c'est le nombre des paroles contenues dans la profession de la foi (la *Shahada*) ; celui des versets de la

sourate d'ouverture du Coran ; celui des cieux dans l'ascension de Mahomet (le *Miraj*) ; celui des tours (le *Tawaf*) autour de la *Ka'bah* ; celui des allers-retours (le *Sai*) entre les collines Safâ et Marwah pendant le *Hajj*.

L'intensité poétique des *Sept Portraits* découle de l'intrication de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Elle se fait ressentir aux niveaux de la narration et de l'expression, du rythme et des images. Elle transparait dans la tension entre le bien et le mal, le charnel et le spirituel, le paradisiaque et l'inférieur. Elle se condense dans le paradigme du feu qui se manifeste par la luminosité, la véhémence et l'ardeur ; l'embrasement du désir et l'incandescence de l'amour ; les flammes de la passion et l'expansion de la jouissance. Or, si les ténèbres s'associent aux souffrances du corps et de l'âme, les lumières resplendent dans les couleurs de la beauté : le blanc et le rouge.

Nous allons nous arrêter, d'abord, sur les implications de l'imaginal dans l'épopée romanesque de Nezâmi. Nous chercherons à élucider, ensuite, la signification symbolique de la légende racontée par la princesse du dôme rouge. Nous tenterons de démontrer, enfin, que la beauté s'y épiphanise



à travers les images métaphoriques à valeur symbolique, notamment la métaphore gemmologique, en particulier celle des deux gemmes par excellence de la beauté : la perle et le rubis ; et la métaphore végétale, en particulier celle des deux plantes par excellence de la beauté : la rose et le cyprès.

Répercussions structurelles et thématiques de l'imaginal

L'« effraction du sensible par l'imaginal, cette confusion éblouissante de l'imaginal et du sensible »² réside au fond des *Sept Portraits*. Subissant l'influence de son contemporain Sohrawardi³, Nezâmi y tient compte du fait que les désirs non satisfaits des justes sont comblés dans le monde imaginal, « un monde où se retrouve toute la richesse et la variété du monde sensible, mais à l'état subtil, un monde de Formes et Images subsistantes, autonomes, qui est le seuil du Malakût »⁴. Son univers imaginal s'avère un « monde réel, un bouquet de signes où le temps du récit se convertit en espace visionnaire et charnel. [...] À l'inverse, le monde sensible se métamorphose continûment en formes „en suspens“ »⁵.

Le monde imaginal serait le « huitième climat » qui existe au-delà des sept climats du monde sensible, recensés par Ptolémée⁶. Il ne s'agit pas d'un monde utopique, mais d'un monde affranchi des contraintes du monde terrestre ; un monde ontologiquement réel en tant que monde du sensible et de l'intelligible, qui demande la faculté de la perception ou de l'intuition ; un monde dans lequel la réalité spirituelle est réfléchiée par des images vivantes saisies par l'imagination, qui permettent d'aller au-delà de la perception symbolique et de ressentir la réalité dynamique et éternelle des êtres spirituels ; un monde de l'activité pure de l'âme⁷. On y parvient, en se recueillant en soi, à l'aide des représentations du mythe, de la fantaisie et du rêve.

« Quant à la fonction du *mundus imaginalis* et des Formes *imaginables*, elle est définie par leur situation médiane et médiatrice entre le monde intelligible et le monde sensible. D'une part, elle immatériatise les Formes sensibles, d'autre part elle „imagine“ les Formes intelligibles auxquelles elle donne figure et dimension. Le monde imaginal symbolise d'une part avec les Formes sensibles, d'autre part avec les Formes intelligibles »⁸.

Il se situe entre le monde humain sensible et le monde divin intelligible, entre le monde empirique et le monde de la compréhension abstraite. Très apprécié par les mystiques et les poètes, le monde imaginal, dans lequel « l'esprit s'incarne et le corps se spiritualise »⁹, est habité par le spirituel et le corporel. L'accès y est médiatisé par l'ange, un être subtil capable d'emmener l'âme dans son pays originaire, qui ne surgit pas d'un inconscient négatif, mais d'un suprarationnel positif.

Chez Nezâmi, les « deux gestes – *Tâ'wîl* de l'âme, *Tâ'wîl* du texte – sont conjoints : plus radicalement, l'un suppose et engage toujours-déjà l'autre »¹⁰. La structure des *Sept Portraits* est conditionnée par la dialectique de l'imaginaire et de l'imaginal. L'expérience intérieure de Bahrâm Gûr se poursuit en quatre étapes : l'épopée cynégétique (pp. 55-64) ; l'épopée

héroïque (pp. 70-120) ; l'épopée amoureuse (pp. 120-294) et l'épopée mystique (pp. 302-333). L'épopée amoureuse, la partie la plus volumineuse, se trouve au cœur du *masnavi*¹¹ composé de 5136 distiques à deux hémistiches hendécasyllabes et rédigé dans le *khafif*¹². Elle se développe à travers le conflit perpétuel de quelques binômes antithétiques : la lumière et l'obscurité, le paradis et l'enfer, le sensible et l'intelligible. Elle se focalise sur la recherche de l'amour dont le mouvement ascendant va du profane au sacré. Le poème de Nezâmi peut d'ailleurs être considéré comme un voyage initiatique dans l'outre-monde.

Le roi des Sassanides¹³, en quête de l'amour, se rend successivement dans les palais des sept beautés qui représentent les sept climats des sept régions du monde, placées sous le signe de sept planètes. Les couleurs des vêtements et des dômes correspondent aux sept jours de la semaine. Chaque nuit passée auprès d'une princesse révèle un aspect de l'amour par le biais de la légende que celle-ci raconte :

« Chaque dôme est donc le symbole de l'intérieur de Bahrâm et chaque princesse de l'une de ses animas. Bahrâm [...] porte des vêtements de la même couleur que celle du dôme pour annoncer son alliance avec cette partie de son anima. Ces princesses ressemblent donc à des miroirs parlants qui racontent différentes histoires et à travers elles Bahrâm communique avec son intérieur ou son inconscient »¹⁴.

Chaque légende est articulée autour d'un concept clé : humeur, vertu ou morale. Le deuil du désir insatisfait réside au centre de la première histoire, placée sous le signe de Saturne, racontée par la princesse de l'Inde, la dame du samedi, vêtue de noir, au dôme noir. L'importance de la vérité s'impose du récit de la princesse de Byzance, la dame du dimanche, vêtue de jaune, sous le signe du Soleil, qui reçoit Bahrâm V au dôme jaune. L'humilité et l'illumination ressortent du conte de la princesse de Chorasmie, la dame du lundi, vêtue de vert, sous le signe de la Lune, au dôme vert. La beauté épiphanique et le savoir sont au cœur de l'histoire narrée par la princesse de Slavonie, la dame du mardi, vêtue de rouge, sous le signe de Mars, au dôme rouge. La légende relatée par la princesse du Maghreb, la dame du mercredi, vêtue de turquoise, sous le signe de Mercure, au dôme turquoise se focalise sur le faux-semblant. Le récit de la princesse de Chine, la dame du jeudi, vêtue de la couleur de santal, sous le signe de Jupiter, au dôme de santal, se concentre sur le combat entre le bien et le mal. La maîtrise totale de soi se détache du conte de la princesse de Perse, la dame du vendredi, vêtue de blanc, sous le signe de Vénus, au dôme blanc. Bref, au « cours de la semaine initiatique des Sept Contes, chacune des Sept Couleurs représente une étape dans la transfiguration de l'âme du roi, comme s'il montait, de récit en récit, à travers les Sept Sphères jusqu'à la Porte du Ciel »¹⁵. Ainsi, l'âme de Bahrâm s'élève au fur et à mesure de la progression narrative, « comme allégée et spiritualisée, lumineuse, libérée de toute pesanteur [...] par contraste avec la lourdeur opaque, l'épaisseur du sensible »¹⁶. Les sept couleurs symbolisent les sept phases du processus d'individuation du roi des Sassanides, les sept stations de son voyage spirituel, les sept étapes de la remontée de son âme : le noir – « l'âme

charnelle » ; le jaune – « l'âme qui se blâme » ; le vert – « l'âme inspirée » ; le rouge – « l'âme apaisée » ; le turquoise – « l'âme satisfaite par Dieu » ; le santal – « l'âme qui satisfait Dieu » ; le blanc – « l'âme pure et parfaite »¹⁷.

S'il est évident que le poème vise à faire évader de la réalité, Nezâmi cherche néanmoins d'en faire sortir au moyen de l'imagination. Sa force imaginative n'est ni fantastique ni utopique. Situé à la frontière du réel et de l'imaginaire, son monde imaginal n'est pas le fruit du désir d'accéder au « pays de la jouissance pleine »¹⁸ : il ne s'agit pas du paradis divin, mais d'un lieu onirique. La perception de l'affinité de l'imaginaire et de l'onirique est renforcée par l'institution de trois possibilités de ravissement par le rêve, le désir, la mort.

Signification symbolique du conte de la princesse du dôme rouge

L'épopée romanesque *Les Sept Portraits* éblouit par l'invincible passion d'introduire dans un univers merveilleux à l'intersection du réel et de l'imaginaire, du nommé et de l'innommable, du visible et de l'invisible. En entraînant dans l'outre-monde, elle enlève dans l'imaginal. Ce rapt s'avère le symptôme de la sublimation.

Le caractère conflictuel de la sublimation occupe une place considérable dans la réflexion psychanalytique qui insiste sur le conflit entre les pulsions du moi et les pulsions libidinales centrées sur la fonction de l'imaginaire. Jacques Lacan souligne le rapport entre la sublimation et l'idéalisation, en précisant que Sigmund Freud les disposait au niveau de la relation d'objet : la première sur le plan de l'idéal du moi, la seconde sur le plan du moi idéal :

« Le propre de l'image, c'est l'investissement par la libido. [...] Quel est mon désir ? Quelle est ma position dans la structuration imaginaire ? Cette position n'est concevable que pour autant qu'un guide se trouve au-delà de l'imaginaire, au niveau du plan symbolique, de l'échange légal qui ne peut s'incarner que de l'échange verbal entre les êtres humains. [...] *L'Ich-Ideal*, l'idéal du moi, c'est l'autre en tant que parlant, l'autre en tant qu'il a avec moi une relation symbolique, sublimée... »¹⁹

Face au principe de la réalité, la sublimation entretient un rapport avec le désir. Lacan situe, après Freud, la relation du sublime et de la sublimation au sein de la distinction du symbolique et de l'imaginaire. La valeur qu'il attribue à la sublimation justifie sa décision de lui consacrer la deuxième partie de son Séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*, où il soutient que, sur le plan de la sublimation, l'objet ne doit pas être séparé des constructions imaginaires. Ainsi, aussi bien la sublimation artistique que la sublimation mystique impliquent la jouissance qui se dégage du rapport à l'Autre²⁰.

Le monde symbolique de la parole détermine la situation du sujet en fonction de la place qu'il y occupe. La situation du sujet, qui insère un troisième élément dans le rapport de l'imaginaire et du réel, à savoir le symbolique, est cruciale pour la représentation du monde²¹. Le langage permet le

passage de l'imaginaire au symbolique qui le domine grâce à la primauté accordée au signifiant. Lacan pose, d'une part, la jouissance en marge de l'ordre symbolique, du côté du réel : si Freud avait postulé, dans « Pour introduire le Narcissisme »²², que pour jouir on a besoin de l'Autre énigmatique, il déclare à son tour que pour jouir on a besoin d'une perte²³. Il oriente, d'autre part, le désir vers la lutte pour la reconnaissance de l'objet : la chose n'est pas voulue en soi, mais uniquement en tant que désirée par un Autre, voire par bien d'autres. Quant au passage du symbolique au réel, il présume la « transmutation de l'être et de l'esprit »²⁴. Le symbole relie le proche et le lointain, le présent et l'absent, l'immanent et le transcendant. Il renvoie toujours à quelque chose hors de lui-même, permet la connexion avec une autre réalité.

Le quatrième portrait réside au milieu de l'épopée amoureuse. Il est structuré en quatre parties : une brève ouverture (26 vers) ; le récit de la légende (576 vers) ; la morale (10 vers) ; la conclusion (6 vers). Bahrâm Gûr se rend au dôme rouge au « cœur de la semaine » (p. 199), le mardi, le jour de Mars. Le héros de l'histoire racontée par la princesse de Slavonie veut conquérir la Dame de la forteresse et échapper au sort de tous les prétendants qui l'ont précédé, à savoir la mort par décapitation. Il démontre une capacité exceptionnelle de briser les talismans, de résoudre les énigmes, de déchiffrer les signes. En répondant

« [...] à un signe par un signe, il ajuste un symbole à un symbole et parvient ainsi à nommer le désir de la princesse, celui-là même qui faisait barrage et interdit. L'impossibilité de l'union, convertie en interdit et en menace de mort, dont la femme est le sujet, s'évanouit par la vertu d'un langage codé que le champion vertueux sait déchiffrer. Il s'avère que la question de l'acte sexuel, celle de l'impossible et de l'interdit, est bien au centre du roman, nouée à celle de la quête de l'épiphanie ».²⁵

Le brave jeune homme épris de la princesse arrive à surmonter admirablement les pièges des trois premières épreuves. Alors, aux quatre conditions préalables s'ajoutent les quatre énigmes de la quatrième épreuve à laquelle la Dame de la forteresse décide de le soumettre avant de consentir à l'épouser. Les questions sont posées à travers des objets, essentiellement des perles, échangés avec le prince, et les réponses sont conditionnées par la compréhension du jeu symbolique mené par la princesse. Les perles représentent les signifiants des signifiés que le prétendant est censé deviner²⁶.

La Dame de la forteresse retire donc deux petites perles de ses oreilles et demande à une servante de les remettre au jeune homme. Il observe les deux perles et ajoute trois perles de la même valeur. La princesse examine les cinq perles, les réduit en poudre et mélange la poudre avec du sucre. Le prince dissout le mélange dans un verre de lait. La princesse boit le lait, fait une pâte du dépôt et la pèse : le poids est égal à celui des cinq perles. Elle donne alors une bague au prétendant qui la met à son doigt et lui offre à son tour une perle magnifique. La princesse détache une perle aussi belle de son collier et rend les deux perles au jeune homme qui constate que les perles sont identiques. Il ajoute une petite bille de verre bleue.



Elle accroche les deux perles blanches à ses oreilles et met la bille bleue à son doigt (pp. 213–215).

À ce point la Dame de la forteresse dit à son père de préparer les noces avec son prétendant, en reconnaissant qu'il la surpasse en savoir et en sagesse. Elle satisfait la curiosité de l'assistance, en révélant la signification symbolique du jeu des perles :

« Elle dit : „En premier, quand j'entrepris de parler à couvert, je détachai les perles de mes oreilles.

Par ces deux perles limpides je signifiais :

„La vie ne dure que deux jours ; cueille-là !“

Lui, aux deux perles, quand ajouta trois autres disait :

„Serait-elle de cinq jours, elle passerait vite.“

Quand j'ajoutai le sucre aux perles,

puis sucre et perle ensemble broyai,

je disais : „Cette vie, souillée par la convoitise, est telle sucre et perles ensemble pilés.

Qui pourrait, fut-ce en usant de sortilège

ou par alchimie, l'un de l'autre séparer ?“

Quand il versa du lait sur le mélange

afin que l'un se fixât et l'autre fondit,

il répondait : „Le sucre, qui aux perles est mélangé, par une seule goutte de lait est séparé.“

Quand je bus le sucre à sa coupe,

je m'avouai enfant à la mamelle en face de lui.

Et quand je lui envoyai cet anneau,

je donnai mon consentement à l'épouser.

Lui, par cette perle, disait à mots couverts :

„Tel ce joyau, tu ne me trouveras pas d'égal.“

Moi, en ajoutant une perle à la sienne,

je signifiais que j'étais son égale.

Quand il examina les deux perles, il vit

qu'il n'en était pas au monde une troisième.

Il se procura une bille de verre bleue et,

contre le mauvais œil, la joignit aux perles fines.

Quand je me parai de la perle de verre,

je me rangeais sous le sceau de son acquiescement. »

(pp. 215–216)

Les deux perles échangées en premier lieu signifient la fugacité de la vie. Les trois perles ajoutées par le jeune homme indiquent que peu importe si la vie dure trois ou cinq jours : elle est toujours éphémère. La question suivante indique que la volupté (le sucre) est liée à la vie (les perles). En buvant le lait où le jeune homme a dissout la poudre des perles, la princesse se subordonne à lui. En lui donnant la bague, elle accepte de l'épouser. La perle très précieuse que le prince lui offre alors signifie qu'elle ne trouverait jamais un autre mari de la même valeur. La perle identique ajoutée par la princesse désigne celle-ci à la fois comme sa compagne et son égale. La bille bleue sert purement et simplement à protéger leur amour du mauvais œil²⁷.

Le jeu d'échange entre la Dame de la forteresse et son prétendant témoigne à la fois de la confrontation de deux êtres très intelligents et de leur communication non verbale intense. Il véhicule en outre une forte charge érotique. Le plaisir et la jouissance agissent ensemble et réalisent « la jonction du

symbolique et de l'imaginaire dans la constitution du réel »²⁸. Ils se déploient tous les deux entre le réel et l'imaginaire, le terre à terre et le merveilleux, l'objectif et le subjectif.

L'univers imaginal de Nezâmi ne se limite pas toutefois au monde symbolique : il est « une région peuplée de corps dont la matière est la forme adéquate aux projections du désir de l'âme. Incorporation de la finalité de chaque désir, le corps imaginal est la présence de la jouissance »²⁹. L'union des archétypes de l'*animus* (le masculin) et de l'*anima* (le féminin) permet au moi de rejoindre l'harmonie totale³⁰. Cette fusion se manifeste pleinement dans l'archétype de la lumière. La rhétorique de l'imagination vive de Nezâmi donne « accès à un monde vivant en soi et pour soi : le monde imaginal. Ce monde est l'analogie de la terre de lumière du néoplatonisme, le monde de l'Âme, situé entre le monde sensible et le monde intelligible »³¹. L'imaginal se laisse percevoir donc comme l'instance de l'instauration de la subjectivité dans l'enchevêtrement du corporel, de l'affectif et du sublime.

Représentation métaphorique de la beauté épiphanique

Liée à la connaissance et à la fonction imaginative, la théorie du monde imaginal considère l'imagination comme dynamique et active. La métaphore y joue un rôle spécifique : en traduisant l'imaginal en images, elle déclenche la fonction symbolique de ces images du monde archétypal. L'imagination active facilite la création d'images sublimes, en réalisant la transmutation des états spirituels en des événements visuels qui les symbolisent³². Supérieure à la perception sensorielle, la perception imaginale permet de dépasser les représentations symboliques archétypales. C'est notamment le suprarationnel qui permet d'atteindre la réalité transcendante.

« La poésie persane est essentiellement symbolique »³³. Ce trait distinctif se traduit par l'usage abondant de tropes, à commencer par la métaphore qui réside « au cœur de la poésie persane »³⁴. Le XII^e siècle est réputé comme étant l'époque du langage métaphorique recherché³⁵. Nezâmi y contribue largement par ses métaphores opulentes, souvent énigmatiques, voire hermétiques. Poète érudit et raffiné, connaissant en profondeur les figures de style de la poésie classique persane, il fouille cet héritage lyrique avec une extraordinaire créativité. Sa rhétorique de l'imagination vive recourt à plusieurs types de métaphores à valeur symbolique : gemmologique, végétale, animale, etc. Arrêtons-nous sur les métaphores les plus fréquemment utilisées dans le quatrième portrait, en essayant de clarifier leur fonction dans la recreation du monde imaginal.

Les métaphores gemmologiques représentent aussi bien des images corporelles pures et simples (« la couronne d'ambre » désigne la chevelure, p. 104) que des images sophistiquées (« Chaque perle intacte percevait une perle » signifie « Chaque vierge lançait un mot d'esprit », p. 150). Les plus courantes parmi elles sont celles de la perle et du rubis. L'interprétation des perles comme des objets métaphoriques est renforcée par le fait que, dans la poésie classique persane, la perle assume un éventail de connotations : la parole et en particulier la

parole poétique ; la larme et la pluie ; une jeune fille vierge ou unique³⁶. Chez Nezâmi, la perle indique la parole : « La très gracieuse [...] répandit ces perles » (p. 199) ; l'image peinte : « telle la nacre elle sécrétait des perles » (p. 203) ; la belle jeune femme de haut lignage : « le diamant l'emporta sur la perle » (p. 217) ; le visage : « cette perle au cou de l'alligator » (p. 206). Le sens figuré du rubis a été à son tour amplement exploité par les poètes médiévaux persans, pour ne citer que Ferdowsi, Nezâmi et Hâfêz. Comme objet métaphorique, le rubis peut symboliser selon le contexte de son emploi : le lever ou le coucher du soleil ; le vin, le sang, les larmes ; les lèvres, le visage, les yeux. Dans le quatrième portrait, il connote tant le roi Bahrâm que le conte de la princesse de Slavonie : « à la mine de rubis elle confia ces rubis » (p. 200).

En ce qui concerne l'érotisme de la métaphore gemmologique, « toute perle qui peut être percée » (p. 200) fait allusion à la perte de la virginité d'une jeune fille candide, tandis que « de la perle il fit céder le cachet » (p. 217) implique la résistance féminine vaincue. Ainsi, « percer la perle » peut signifier aussi bien « composer un poème » que « dépuceler une vierge ». On peut y ajouter quelques métaphores représentatives de la rivalité sexuelle : « le diamant l'emporta sur la perle » (p. 217) ; « en ajoutant une perle à la sienne, je signifiais que j'étais son égale » (p. 206).

« Dans le monde imaginal, les réalités intelligibles [...] se corporalisent. C'est bien ici à une telle incorporation de l'intelligible que nous assistons, quand la beauté d'outre-monde s'épiphane dans les courbes imaginales dont les légendes sont tissées : corps de houris, lèvres de roses, tailles de cyprès, ces métaphores canoniques ne sont pas des allégories précieuses. Elles nous transportent en un monde réel, accessible par l'imagination, un monde de matière lucide, éloigné des fadeurs du monde prosaïque. »³⁷

Cette corporisation est traduite, entre autres, par la métaphore et la comparaison végétales : « joues de rose et taille de cyprès » (p. 200) ; « le narcisse langoureux » (p. 200) ; « la jonquille délicate » (p. 200) ; « taille élancée, tel le cyprès » (p. 200) ; « l'éclat de ce bourgeon » (p. 212) ; « il fit asseoir la rose et le cyprès » (p. 217). Le narcisse désigne l'œil : « l'amour en ses deux narcisses ivres » (p. 217) ; la rose – le beau visage de la jeune fille : « la rose pourpre » (p. 218) ; le cyprès – le corps svelte : « taille de cyprès », « taille élancée, tel le cyprès » (p. 200) ; les grenades – les joues, les dattes – les lèvres : « tantôt il mordait des grenades, tantôt des dattes » (p. 217) ; le lis – le doigt fin et délicat : « un doigt de lis » (p. 208).

En tout cas, qu'il s'agisse de métaphore gemmologique ou végétale, la sobriété entrecoupe les images créées par Nezâmi. La dissolution de la force sémantique dans son poème est obtenue par des rajouts, y compris par l'accumulation de métaphores. Ce symbolisme métaphorique contribue à la constitution du monde imaginal en concordance avec celui des couleurs. « La mystique musulmane médiévale projetait ainsi sur la mappemonde terrestre, et en réalité sur le Cosmos entier, toute une fantasmagorie de symboles et de couleurs »³⁸.

La quête de l'épiphanie réside au cœur de l'histoire racontée par la princesse de Slavonie, vêtue de rouge, au dôme rouge. Mais le rouge est aussi la couleur de Bahrâm V dont le nom signifie en persan Mars, la planète rouge. Le roi des Sassanides est désigné tour à tour comme « rouge sur rouge » (p. 199), « le Roi aux Habits Rouges » (p. 217), « rubis » (p. 217). Le rouge est la couleur du feu, et donc de la passion : « en éclat du feu » (p. 199) ; du sang, et donc de la violence : « En signe du sang versé et de l'oppression / de la sphère injuste, il vêtit robe rouge » (p. 209), « Il allait plonger dans un océan de sang » (p. 209), « il eut vêtue de sang » (p. 210) ; de la colère : « sa vêtue, tel son œil, serait de sang injectée » (p. 209) ; de la bonne mine : « cette pomme rouge au goût de miel » (p. 199), « Le visage de Bahrâm, à ces roses épandues / éclairait, tel le vin vermeil et généreux » (p. 218) ; du bon augure : « vêtements rouges il prit » (p. 217) ; de l'aube : « Au matin, quand la sphère d'azur / fit miroiter sur le roc l'éclat du rubis » (p. 213) ; des paroles : « l'air était empli du parfum des roses rouges » (p. 218) ; de l'éclat du beau visage : « la rose pourpre » (p. 218). Le rouge est nuancé. Il peut être vermeil : « le vin vermeil et généreux » (p. 218) ; pourpre : « aux joues pourprées » (p. 199), « la rose pourpre » (p. 218) ; incarnat : « l'incarnat du teint est source de cet éclat » (p. 218). Il peut être désigné par des pierres précieuses : en premier lieu, le rubis, mais aussi la cornaline : « de la cornaline, répandit ces perles » (p. 199), ou l'escarboucle : « escarboucle d'égale intensité » (p. 215). Toutes ces connotations se superposent dans la morale du quatrième portrait :

« Le rouge est un ornement magnifique ;
du rouge, le rubis tire sa valeur.
L'or, dont l'autre nom est sulfure rouge,
n'a de plus bel atour que vermeil.
Le sang, qui est étroitement lié au cœur,
est rouge à cette énergie vitale qu'il contient.
De quiconque possède quelque beauté,
l'incarnat du teint est source de cet éclat.
La rose pourpre ne serait pas reine au jardin,
si elle n'était à point de rouge parée. » (pp. 217–218)

Loin d'être confiné dans le mysticisme islamique, le monde imaginal représente une idée archétypale commune aux religions et aux traditions spirituelles. Il ne s'agit pas d'un monde de l'imaginaire, du fictif, de l'irréel. Ni illusion ni phénomène psychique, il se révèle pour autant à l'imagination active qui incite les récepteurs sensoriels de la psyché. Le monde imaginal de Nezâmi est peuplé de « formes paradisiaques » et de « formes démoniaques »³⁹ qui se contaminent et se transforment les unes dans les autres.

« Quand Mâhân, pétrifié, sans voix,
vit une femme en dragon changée –
cuisses d'argent à présent sabots de verrat,
yeux de génisse, à présent queue de vache... » (p. 243)

Le tourbillon d'anges, de démons, de succubes, de talismans, de péris, de houris fascine malgré son irréalité et son invraisemblance apparentes. L'agressivité assujettissante de l'imaginaire rend



palpable sa puissance envahissante. Le monde imaginal, qui fait irruption dans le monde sensible, est un monde d'images métaphysiques, un monde de créatures surnaturelles, réfléchi par les sens et exprimé symboliquement par les récits visionnaires. Ainsi, dans « l'univers imaginal, l'imaginaire trompeur forge ses armes. Dans l'imaginaire, la forme authentique d'outre-monde se modifie en simple voile d'illusion »⁴⁰.

Or, si ce voile d'illusion, « est la métaphore la plus communément en usage pour exprimer le rapport de l'homme avec tout ce qui le captive, cela n'est sans doute pas sans raison, mais tient assurément au sentiment qu'il a d'une certaine illusion fondamentale dans tous les rapports tissés de son désir »⁴¹. Le voile dirige le jeu de la séduction dans le poème de Nezâmi. Son côté énigmatique renforce sa position clé d'objet symbolique. Le « voile, le rideau devant quelque chose, est encore ce qui permet le mieux d'imaginer la situation fondamentale de l'amour. [...] Sur le voile se peint l'absence. [...] Le rideau, c'est, si l'on peut dire, l'idole de l'absence »⁴². Et si le voilement exerce incontestablement un attrait irrésistible, le dévoilement déclenche décidément une charge érotique.

Conclusion

Le dévoilement et le revoilement du corps imaginal renforcent la fascination exercée par l'épopée romanesque de Nezâmi. Somme toute, le poème se présente comme un miroir réfléchissant la beauté qu'on ne peut pas regarder en face. Par conséquent, la beauté y est dévoilée à travers son reflet. Le réel y est donc manifesté à travers son image réfléchie : le portrait. L'épiphanie transforme les choses et les formes du monde en matière spirituelle. Elle bouleverse les sens, pénètre au plus profond de l'âme, dévoile une autre dimension de la réalité.

L'imaginaire et l'imaginal s'entrelacent dans *Les Sept Portraits* : « Entre imaginal et imaginaire, entre corps de gloire et de peur, ombres et violences d'au-delà, la virtuosité de Nezâmi nous enchante, avant de nous priver de notre plaisir dans la mélancolie, cet autre plaisir, prélude à l'ascèse »⁴³. Le roman se conclut par l'aboutissement de l'expérience imaginaire à l'état angélique et de l'auto-connaissance à la sagesse. Cette théophanie « suprême » symbolise « l'union de l'Intelligence et de l'Âme »⁴⁴. L'imagination active du poète « est toujours mise au service de l'effet esthétique [...]. Le résultat est une œuvre d'une rare perfection, souvent imitée, mais jamais égalée »⁴⁵.

Notes:

1. Bahram V (406–438) règne de 420 à 438. *Gûr* signifie onagre, un âne sauvage répandu en Asie.
2. Christian Jambet, « Postface », in Nezâmi, *Les Sept Portraits* (Paris: Fayard, 2000), trad. Isabelle de Gastines, 348.
3. Le philosophe et le mystique persan Sohrawardi (1155–1191) est le fondateur de la philosophie de l'illumination (*ishrâq*).
4. Henri Corbin, *Histoire de la philosophie islamique* (Paris: Gallimard, 1986), 297. Malakût est « le monde des images intérieures, celles qui circonscrivent les événements importants, en leur donnant forme et sens. Sans Malakût, l'univers sensible et tangible n'aurait aucun sens » – Antoine Courban, « Martyr(e) Témoin de vie ou témoin de mort ? », *Topique* 4, no. 113 (2010): 66.
5. Jambet, « Postface », 342; 348. Selon la tradition mystique musulmane, l'imaginaire est irréel, alors que l'imaginal est réel.
6. Claude Ptolémée (90–168) divise le monde en sept zones climatiques qui exerceraient une influence sur leurs habitants.
7. Henri Corbin, « Prélude à la deuxième édition. Pour une charte de l'imaginal », in *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite* (Paris: Buchet-Chastel, 1979), 7–19.
8. *Ibid.*, 10.
9. Henri Corbin, « *Mundus imaginis* ou l'imaginaire et l'imaginal », *Cahiers internationaux de symbolisme*, no. 6 (1964): 15.
10. Anthony Morel, « Sur l'actualité phénoménologique d'Henry Corbin. Un paradigme persan ? », *Annales de Phénoménologie – Nouvelle Série*, no. 18 (2019): 104. L'objectif du *Tâ'wîl* (l'explication du non-explicite en conformité avec l'explicite) est de remonter à l'origine et à la compréhension symbolique de l'existant, à la transmutation du visible en symboles, à l'intuition de l'essence dans une image. Bref, à une théophanie orientée à la fois vers l'existence angélique et le sensible à travers le monde imaginal.
11. Le *masnavi* désigne aussi bien un poème composé de distiques en vers à rime plate qu'un genre poétique lyrique.
12. Le *khaffif* est un mètre poétique léger.
13. La Dynastie des Sassanides a gouverné la Perse du IIIe au VIIe siècle.
14. Nedâ Firouzâbâdi, « Le *Haft Peykar* de Nezâmi à la lumière d'une lecture psychanalytique », *La Revue de Téhéran. Mensuel iranien consacré à la culture et aux traditions iraniennes en langue française*, no. 85 (2012), <http://www.teheran.ir/spip.php?article1664#gsc.tab=0>.
15. Michael Barry, « Présentation du conte de la princesse du Maghreb sous le pavillon turquoise », *Horizons Maghrébins*, no. 42 (2000): 89.
16. Morel, « Sur l'actualité phénoménologique d'Henry Corbin. Un paradigme persan ? », 107.
17. Barry, « Présentation du conte de la princesse du Maghreb sous le pavillon turquoise », 89.
18. Christian Jambet, *L'acte d'être* (Paris: Fayard, 2002), 314.
19. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud* (Paris: Le Seuil, 1975), 162; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre* (Paris: Le Seuil, 2006), 214.
20. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (Paris: Le Seuil, 1986), 105–194.
21. Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, 95.

22. Sigmund Freud, « Pour introduire le Narcissisme », in *La vie sexuelle* (Paris: PUF, 1969), trad. Jean Laplanche, 94–95.
23. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse* (Paris: Le Seuil, 1991), 143; Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre*, 21.
24. Corbin, « *Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginal », 14.
25. Jambet, « Postface », 357.
26. Paola Orsatti, *Materials for a History of the Persian Narrative Tradition. Two Characters: Farhād and Turandot* (Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2019), 86.
27. Ibid., 86–87.
28. Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*, 88.
29. Jambet, *L'acte d'être*, 319.
30. Carl Gustav Jung et al., *L'homme et ses symboles* (Paris: Robert Laffont, 2002), 177; Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient* (Paris: Gallimard, 1964), trad. Roland Cahen, 182.
31. Jambet, « Postface », 346–347.
32. Corbin, « *Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginal », 14–15.
33. Ali-Asghar Seyed-Gohrab, *Metaphor and Imagery in Persian Poetry* (Leiden-Boston: Brill, 2011), 1.
34. Ibid., 4.
35. Jerome Clinton, "Esthetics by Implication: What Metaphors of Craft tell us about the 'Unity' of the Persian Qasida", *Edebiya 't*, IV, no. 1 (1979): 76.
36. Orsatti, *Materials for a History of the Persian Narrative Tradition. Two Characters: Farhād and Turandot*, 89–90.
37. Jambet, « Postface », 347.
38. Barry, « Présentation du conte de la princesse du Maghreb sous le pavillon turquoise », 83.
39. Jambet, « Postface », 347.
40. Ibid., 348.
41. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet* (Paris: Le Seuil, 1994), 155.
42. Ibid.
43. Jambet, « Postface », 348.
44. Ibid., 349.
45. Zabih Safâ, *Anthologie de la poésie persane (XIe–XXe siècle)* (Paris: Gallimard, 2003), 154.

Bibliography:

- Barry, Michael. "Présentation du conte de la princesse du Maghreb sous le pavillon turquoise" [Presentation of the Tale of the Maghreb Princess under the Turquoise Pavilion]. *Horizons Maghrébins*, no. 42 (2000): 83–89.
- Clinton, Jerome. "Esthetics by Implication: What Metaphors of Craft tell us about the 'Unity' of the Persian Qasida." *Edebiya 't*, IV, no. 1 (1979): 73–96.
- Corbin, Henri. "Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal" [Mundus imaginalis or the Imaginary and the Imaginal]. *Cahiers internationaux de symbolisme*, no. 6 (1964): 3–26.
- Corbin, Henri. "Prélude à la deuxième édition. Pour une charte de l'imaginal" [Prelude to the Second Edition. For a Charter of the Imaginal]. In *Corps spirituel et terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite* [Spiritual Body and Celestial Earth. From Mazdean Iran to Shiite Iran], 7–19. Paris: Buchet-Chastel, 1979.
- Corbin, Henri. *Histoire de la philosophie islamique* [History of Islamic Philosophy]. Paris: Gallimard, 1986.
- Courban, Antoine. "Martyr(e) Témoin de vie ou témoin de mort ?" [Martyr Witness of Life or witness of death]. *Topique* 4, no. 113 (2010): 57–71.
- Firouzâbâdi, Nedâ. "Le *Haft Peykar* de Nezâmi à la lumière d'une lecture psychanalytique" [The *Haft .Peykar* of Nezâmi in the Light of a Psychoanalytical Reading]. *La Revue de Téhéran. Mensuel iranien consacré à la culture et aux traditions iraniennes en langue française*, no. 85 (2012). <http://www.teheran.ir/spip.php?article1664#gsc.tab=0>.
- Freud, Sigmund. "Pour introduire le Narcissisme" [To Introduce Narcissism]. In *La vie sexuelle* [The .Sex Life], translated by Jean Laplanche, 81–105. Paris: PUF, 1969.
- Jambet, Christian. "Postface" [Afterword]. In Nezâmi, *Les Sept Portraits* [Haft Peykar], translated by Isabelle de Gastines, 341–60. Paris: Fayard, 2000.
- Jambet, Christian. *L'acte d'être* [The Act of Being]. Paris: Fayard, 2002.
- Jung, Carl Gustav. *Dialectique du moi et de l'inconscient* [The Dialectic of the Ego and the .Unconscious], translated by Roland Cahen. Paris: Gallimard, 1964.
- Jung, Carl Gustav et al. *L'homme et ses symboles* [Man and His Symbols]. Paris: Robert Laffont, 2002.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud* [The Seminar of Jacques Lacan: .Freud's Papers on Technique (Book I)]. Paris: Le Seuil, 1975.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* [The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis (Book VII)]. Paris: Le Seuil, 1986.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse* [The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis (Book XVII)]. Paris: Le Seuil, 1991.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. [The Seminar of Jacques Lacan: The Object .Relation (Book IV)]. Paris: Le Seuil, 1994.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre* [The Seminar of Jacques Lacan: From .an Other to the other (Book XVI)]. Paris: Le Seuil, 2006.
- Morel, Anthony. "Sur l'actualité phénoménologique d'Henry Corbin. Un paradigme persan?" [On the .Phenomenological Actuality of Henry Corbin. A Persian Paradigm?]. *Annales de Phénoménologie – Nouvelle Série*, no. 18 (2019): 95–128.
- Nezâmi. *Les Sept Portraits* [Haft Peykar]. Paris: Fayard, 2000.
- Orsatti, Paola. *Materials for a History of the Persian Narrative Tradition. Two Characters: Farhād and Turandot*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2019.
- Seyed-Gohrab, Ali-Asghar. *Metaphor and Imagery in Persian Poetry*. Leiden-Boston: Brill, 2011.
- Safâ, Zabih. *Anthologie de la poésie persane (XIe–XXe siècle)* [Anthology of Persian poetry (11th–20th century)]. Paris: Gallimard, 2003.