

L'image poétique et sa résonance dans un onirisme plastique

Thèse présentée par **Sima JAHANGIRIAN**

Soutenue le **18 décembre 2024**

pour obtenir le grade de **Docteur de l'université de Strasbourg**

Spécialité : **Arts Visuels**

Thèse dirigée par :

Monsieur Erik Pesenti Rossi, professeur des universités, Université de Strasbourg

Rapporteurs :

Monsieur Jean-Marc LACHAUD, professeur des universités émérite, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Monsieur Jean-François BASSEREAU, professeur des universités, École Nationale Supérieure des Mines de Saint-Étienne

Examineur :

Monsieur Philippe RAGEL, professeur des universités, Université de Toulouse-Jean Jaurès

Remerciements

J'exprime avant tout ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, le professeur Erik Pesenti Rossi, dont le soutien a été décisif dans l'aboutissement du présent travail. Son humanité et son ouverture d'esprit m'ont permis de préserver mon élan et mon authenticité dans l'élaboration de ce projet. J'éprouve par ailleurs une grande gratitude pour ses vastes connaissances dans le domaine du cinéma et pour sa générosité à partager son savoir et son temps.

Mes remerciements chaleureux vont également au directeur de l'École doctorale des Humanités, le professeur Xavier Hascher, pour son soutien précieux.

Je tiens à remercier tout particulièrement Germain Roesz pour son appui inébranlable, qui a jalonné mon parcours artistique en France et m'a ouvert la voie à des expériences uniques.

Je remercie Erik Laniol de m'avoir fait découvrir Gaston Bachelard, une référence majeure dans mon travail depuis mon master recherche en arts plastiques.

Mes remerciements chaleureux vont aussi à la Galerie Latuvu, à Sabine Friederichs et à Herman van Synghel pour leur soutien fidèle ces dernières années. Ma gratitude va également à Francis Waydelich pour son indéfectible accompagnement au long cours.

Je remercie de tout cœur mes parents : mon père, qui a éveillé en moi les premières étincelles d'une sensibilité artistique, et ma mère, dont le soutien constant m'a été précieux durant toutes ces années loin de chez eux. Une grande partie des œuvres que j'ai lues en langue maternelle et des auteurs que j'ai découverts provient de leur généreuse bibliothèque à la maison. Un grand merci également à ma tante Shamsi Fazeli Asl, ainsi qu'à tous mes chers amis pour leur présence à mes côtés jusqu'à la fin de ce long voyage.

En dernier lieu, je tiens à exprimer ma reconnaissance aux membres du jury de ma soutenance. Au professeur Jean-Marc Lachaud, pour la justesse de son regard sur l'essence de mon travail et ses mots porteurs. Au professeur Jean-François Bassereau, pour sa lecture exigeante et ses observations complémentaires. Et au professeur Philippe Ragel, pour la richesse de ses savoirs sur le médium cinématographique, et sa sensibilité au contexte socioculturel iranien. J'ai été réciproquement sensible à son enthousiasme vis-à-vis des autres médiums en arts visuels et interdisciplinaires, comme il l'a été à mon approche.

Résumé en français : Dans le cadre de ma thèse en arts visuels, j’approfondis les liens entre mes problématiques de recherche et ma pratique artistique, en traversant la notion d’individuation comme une alchimie vécue. Mon approche s’inspire des concepts développés par Gaston Bachelard, en particulier de « l’imagination matérielle » des quatre éléments – l’air, l’eau, la terre et le feu – ainsi que des thèmes du rêve, de la rêverie et de l’espace. J’explore plus spécifiquement l’onirisme lié à l’élément de l’eau par le prisme poétique du film *Hamoun* (1990) de Dariush Mehrjui. Ce long-métrage constitue un support pour articuler des réflexions philosophiques, psychanalytiques, historiques, littéraires et artistiques, qui imprègnent l’ensemble de mon travail. La présente thèse s’attache à faire résonner l’imagination matérielle en tant que moteur essentiel du processus créatif, notamment dans le champ des arts plastiques.

Mots clés : Processus d’individuation, Imagination matérielle, Image poétique, Résonance, Dimension onirique, Espace plastique, Gaston Bachelard, *Hamoun* de Dariush Mehrjui, *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hédâyat.

Résumé en anglais : As part of my doctoral thesis in visual arts, I explore the connections between my research hypothesis and my artistic practice by engaging with the notion of (Jungian) individuation as a lived process of transforming the abstract. My approach draws on concepts developed by Gaston Bachelard, particularly his notion of “material imagination” in relation to the four elements – air, water, earth, and fire – as well as the themes of dreaming, reverie, and space. More specifically, I investigate the oneiric dimension of the water element through the poetic lens of *Hamoun* (1990) by Dariush Mehrjui. This feature film serves as a framework for articulating philosophical, psychoanalytic, historical, literary, and artistic reflections that permeate my artistic work. This dissertation seeks to stimulate the resonance of “material imagination” as a vital driving force in the creative process, particularly within the field of visual arts.

Keywords : Process of individuation, Material imagination, Poetic image, Resonance, Oneiric dimension, Visual space, Gaston Bachelard, *Hamoun* by Dariush Mehrjui, *The Blind Owl* by Sâdegh Hédâyat.

D'autres mots clés : Rêve, Rêverie, Conduites imaginaires, Métamorphose psychique, Archétypes de quatre éléments alchimiques : air, eau, terre, feu, Élément transitoire, Matérialité composée, Atmosphère, Temps, Durée, Histoire, Contexte, Environnement natal, Réminiscence, Flash-back, Séquence, Plan, Spectateur, Autrui, Détachement, Angoisse, Mélancolie, Existence, Auto-connaissance, Miroir, Mystère, Étrangeté, Instant poétique, Surréalisme, Dessin, Photo, Collage, Peinture, Trait, Tache, Texture, Pigments naturels, Bleu lapis-lazuli.

Sommaire

| | |
|---|------------|
| Remerciements ----- | 2 |
| Résumés et mots clés ----- | 3 |
| Introduction ----- | 7 |
| Partie I : | |
| Rêve, rêverie et poétique des images rémanentes dans <i>Hamoun</i>, œuvre cinématographique de Dariush Mehrjui ----- | 18 |
| Séquence-Chapitre I : Matérialité d'un paysage rêvé----- | 19 |
| Séquence-Chapitre II : Images émergentes entre rêve et l'éveil----- | 28 |
| Séquence-Chapitre III : Peinture et sensualité matérielle----- | 37 |
| Séquence-Chapitre IV : <i>La Chouette aveugle</i> , espace dérobé vers l'imaginaire----- | 46 |
| Séquence-Chapitre V : Mémoire fragmentée ; flash-backs et réminiscences----- | 55 |
| Séquence-Chapitre VI : Mise en série de l'image par la tache de lavis----- | 64 |
| Séquence-Chapitre VII : « Le temps était de nouveau couvert. »----- | 77 |
| Séquence-Chapitre VIII : Jardin persan et les quatre éléments----- | 86 |
| Séquence-Chapitre IX : Archétypes insolites d'un rêve----- | 95 |
| Séquence-Chapitre X : Rêverie sur ou sous « réel »----- | 107 |
| Séquence-Chapitre XI : Figures d'amour et détachement----- | 117 |

| | |
|--|------------|
| Séquence-Chapitre XII : <i>Arbre rouge</i> ----- | 127 |
| Séquence-Chapitre XIII : « Dans l'inquiétude de ce midi incandescent ! »----- | 138 |
| Séquence-Chapitre XIV : Poétique du sang----- | 145 |
| Séquence-Chapitre XV : « Parmi la canaille au visage avide »----- | 156 |
| Séquence-Chapitre XVI : Obscurité, matière épaisse et fluide----- | 163 |
| Séquence-Chapitre XVII : Anéantir son œuvre----- | 174 |
| Séquence-Chapitre XVIII : Mort remise à mer----- | 180 |
| Séquence-Chapitre XIX : « Le vent nous apportera. »----- | 187 |
| Séquence-Chapitre XX : Résurrection----- | 197 |
| Partie II : | |
| Évolution de ma démarche artistique à travers un onirisme matériel ----- | 202 |
| Chapitre I : Un récit----- | 203 |
| Chapitre II : De la ligne à la tache de peinture et au collage : de l'imaginaire aérien à celui de l'eau et de la terre----- | 213 |
| Chapitre III : Livre d'artiste et bleu lapis-lazuli----- | 236 |
| Chapitre IV : Pigments organique, alchimie d'un onirisme plastique----- | 250 |
| Conclusion ----- | 262 |
| Bibliographie ----- | 269 |
| Annexes ----- | 278 |

Introduction

« Le véritable destin d'un grand artiste est un *destin de travail*. Vient dans sa vie une heure où le travail domine et conduit la destinée. Les malheurs et les doutes peuvent longtemps le tourmenter. L'artiste peut plier sous les coups du sort. Il peut perdre des années à une préparation obscure. Mais la volonté d'œuvre ne s'éteint pas quand une fois elle a trouvé son vrai foyer. Alors commence le destin de travail. Le travail ardent et créateur traverse la vie de l'artiste et donne à cette vie des vertus de ligne droite. Tout va vers le but dans une œuvre qui grandit. Chaque jour, cet étrange tissu de patience et d'enthousiasme devient plus serré dans la vie de travail qui fait d'un artiste un maître. »¹

1 Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 43. [textes écrits entre 1942 et 1962, 1^{re} éd. 1970]

Tous les *italiques* dans les citations sont issus du texte original.



Sima Jahangirian, *Mehrab*, techniques mixtes, 70 x 50 cm, 2019.

En début d'introduction, je tiens à exprimer ma perspective par rapport aux aspirations de mon unité de recherche, Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistique, rattachée à l'École doctorale des humanités de l'Université de Strasbourg. En vue de ma thèse de doctorat en arts visuels, j'ai opté pour une approche qui implique que l'artiste-chercheur ancre ses problématiques dans sa propre pratique artistique. Ayant généralement acquis des connaissances théoriques après avoir réalisé des expériences pratiques, le présent travail expose ma vision sur ce que nous pouvons identifier dans la psychanalyse analytique comme étant *le processus d'individuation*. J'ai rédigé cette thèse en tant qu'artiste plasticien(ne), qui fait évoluer son art tout en évoluant dans son art : une recherche caractéristique de sa propre pierre philosophale. Ma question centrale se focalise sur l'évolution du contenu psychique, traversant l'adjectif onirique, le rêve et la rêverie, au sein du tissu plastique d'une œuvre d'art. Dans ce sens, en ce qui concerne des symboles dans le domaine de l'inconscient, je m'intéresse à leur développement tant au niveau individuel que collectif. Alors que le contenu de l'inconscient individuel revêt une tonalité affective, celui de *l'inconscient collectif* abrite des *archétypes*, c'est-à-dire des tendances psychiques qui se métamorphosent d'une forme à l'autre au fil du temps.² Chaque époque traite le contenu de ces registres d'une façon neuve, et c'est ainsi que l'imagination vit son caractère actif. Les archétypes prennent surtout vie à travers les arts et les mythologies, se manifestant de manières variables à travers les cultures. Plus les couches de l'inconscient sont profondes et obscures, plus elles perdent leur individualité, jusqu'à ce qu'elles se fondent dans une forme universelle et substantielle. Et au fond de tout plasticien, je pense, subsiste une part de cet appel initial : l'appel de la matière.

C'est selon le même principe que Gaston Bachelard (1884-1962) élabore la notion de « l'imagination matérielle ». Philosophe hors du commun, il se donne pour vocation de rendre la « rêverie poétique » et la connaissance scientifique complémentaires. Il écrit dans son essai *La psychanalyse du feu* (1938) : « Nous avons montré comment la géométrie et l'algèbre apportèrent peu à peu leurs formes et leurs principes abstraits pour canaliser l'expérience dans une voie scientifique. C'est maintenant l'axe inverse – non plus l'axe de l'objectivation, mais l'axe de la subjectivité – que nous voudrions explorer pour donner un exemple des doubles perspectives qu'on pourrait attacher à tous les problèmes posés par la connaissance d'une réalité particulière, même bien définie. »³ Il propose par la suite de marquer les

2 Termes empruntés à Carl Gustav Jung (1875-1961). Il est cependant important de préciser que ses notions sont ici considérées comme des pistes d'ouverture interdisciplinaires plutôt que comme des concepts définis.

3 Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2002, p. 14. [1^{re} éd. 1938]

différentes conduites de l'imagination par le signe alchimique des quatre éléments fondamentaux de la nature : l'air, l'eau, la terre et le feu. Connu pour ses contributions en épistémologie, il a dans cet essai l'intention de mener une psychanalyse de la connaissance objective du feu : « Il s'agit en effet de trouver l'action des valeurs inconscientes à la base même de la connaissance empirique et scientifique. Il nous faut donc montrer la lumière réciproque qui va sans cesse des connaissances objectives et sociales aux connaissances subjectives et personnelles, et vice versa. Il faut montrer dans l'expérience scientifique les traces de l'expérience enfantine. »⁴ Toutefois, dès son ouvrage *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (1942), il développe une approche orientée vers la phénoménologie. Son herméneutique se fonde sur deux concepts principaux : *l'imagination matérielle*, qui est d'abord intrinsèquement lié à notre existence organique, gagnant en complexité selon nos expériences, et *l'imagination formelle*, qui a pour fonction de déformer, puis de reformer ces registres premiers. Comme il le dit : « La rêverie la plus mobile, la plus métamorphosante, la plus entièrement livrée aux formes, garde quand même un lest, une densité, une lenteur, une germination. »⁵

Pour Gaston Bachelard, il existe des œuvres qui émergent ces deux forces de manière indissociable. Telle une plante, une *image poétique* est simultanément constituée de substance et de forme, et la transformation de la matière en forme doit se réaliser de l'intérieur vers l'extérieur. C'est pourquoi, dans son vocabulaire, la forme n'est pas perçue comme un équivalent, mais comme un composant de l'image. Si une image est juste issue de jeux formels, elle manque de vie, car elle manque de substance, elle manque l'âme de la substance. Une image qui peut reproduire sa vitalité sur d'autres âmes sensibles est immanquablement enracinée dans cette cause : l'alchimie des éléments matériels circule dans les veines de l'imagination et vitalise l'œuvre selon ses caractères propres. C'est ainsi que la loi des quatre éléments avait autrefois inspiré les philosophies traditionnelles et les cosmologies antiques : « Elles ont associé à leurs principes formels un des quatre éléments fondamentaux qui sont ainsi devenus des marques de *tempéraments philosophiques*. »⁶ Le chiffre quatre a toujours été significatif pour l'Homme : les quatre points cardinaux, les quatre saisons, les quatre goûts, les quatre sensations, et les quatre états de la substance. Depuis l'Antiquité, dans l'art et l'architecture, on constate la trace des poétiques aux quatre bases. Avicenne (980-1037), le savant et célèbre médecin du Moyen Âge, pratiquait, à l'instar de bon nombre de ses prédéces-

4 *Ibid.*, p. 27.

5 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 2019, p. 8. [I^{re} éd. 1942]

6 *Ibid.*, p. 10.

seurs grecs et perses, en se basant sur la théorie des quatre tempéraments : les bilieux (caractère du feu, sec et chaud, lié à l'été), les mélancoliques (caractère de la terre, sec et froid, lié à l'automne), les pituiteux (caractère de l'eau, humide et froid, lié à l'hiver), et les sanguins (caractère de l'air, humide et chaud, lié au printemps).⁷

Pour développer ces concepts dans le domaine de l'inconscient, Gaston Bachelard explore le rêve et la rêverie, en mettant en avant la distinction entre les deux phénomènes : « la rêverie est une instance psychique qu'on confond trop souvent avec le rêve. Mais quand il s'agit d'une rêverie poétique, d'une rêverie qui jouit non seulement d'elle-même, mais qui prépare pour d'autres âmes des jouissances poétiques, on sait bien qu'on n'est plus sur la pente des somnolences. »⁸ Selon lui, la rêverie poétique stimule l'imagination comme un éclair ou un parfum, l'invitant à un voyage. Une vraie poésie peut donc nous enivrer par son ardeur : « un beau poème est [...] un aliment nervin. »⁹ Le peintre est tout autant impliqué que le poète : il existe des œuvres qui nous insufflent leur souffle, qui nous emportent dans leur flux, qui éveillent quelque chose en nous, ou qui allument une flamme dans notre âme. Et c'est ainsi que l'expression artistique aurait une puissance alchimique dans sa forme. Mon intuition de l'œuvre de Gaston Bachelard s'articule autour des notions traitées dans ces ouvrages : *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (1942), *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *La terre et les rêveries du repos* (1946), *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), *La poétique de l'espace* (1957), *La poétique de la rêverie* (1960) et *Le droit de rêver* (textes écrits entre 1942 et 1962).

Comme convenu, dans le premier livre de la série mentionnée, le philosophe tente de rationaliser les images du feu, tandis que dans l'ouvrage suivant, il adopte une approche phénoménologique. Cette dernière implique tout d'abord une suspension de toute préconception qui permet au méditatif de vivre pleinement le phénomène qu'il expérimente. Puis, dans une étape ultérieure de l'expérience, il en dégage une structure pour aller au-delà de l'expérience personnelle. Néanmoins, chez Gaston Bachelard, la distinction est marquée par son accentuation de l'imagination plutôt que de la perception comme fondement. L'image est donc méditée en privilégiant le rêve et la rêverie par rapport à la sensation. Dans sa vision, l'inconscient influence l'image poétique et sa méditation, sans pour autant les déterminer de manière définitive. Elle privilégie une production novatrice, et bien que son contexte soit préparatoire, elle

7 En Inde, l'Ayurveda et la médecine chinoise reposent sur cinq éléments comme base naturelle.

8 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, préfacé par Gilles Hiéronimus, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, p. 12. [I^{re} éd. 1957]

9 *Idem*, *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2007, p. 9. [I^{re} éd. 1943]

le transcende par l'instant de la rêverie. D'autre part, la relation entre l'image et l'inconscient ne peut pas être expliquée simplement par la causalité des effets psychologiques, puisque ces derniers ne suffisent pas à revendiquer une imagination motrice : « Certes on peut, dans des recherches psychologiques, [...] donner une attention aux méthodes psychanalytiques pour déterminer la personnalité d'un poète, on peut trouver ainsi une mesure des pressions – surtout de l'oppression – qu'un poète a dû subir dans le cours de sa vie, mais l'acte poétique, l'image soudaine, la flambée de l'être dans l'imagination, échappent à de telles enquêtes. »¹⁰ Alors, l'âme, considérée comme le pôle réceptif, et l'esprit, comme le pôle intellectuel, co-opèrent « en leurs diverses nuances, pour suivre surtout l'évolution des images poétiques depuis la rêverie jusqu'à l'exécution. »¹¹ Il développe donc ses idées à travers une sélection de supports littéraires et plastiques, lui permettant de concrétiser des concepts abstraits.

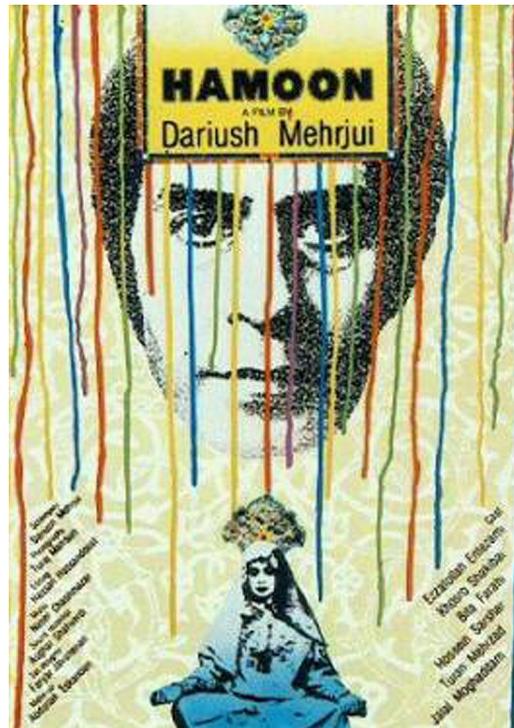
Ma recherche, orientée dès le départ vers la découverte des sources de mes intuitions en matière d'art, m'a menée aux réflexions de Gaston Bachelard comme point d'appui. Pour réfléchir aux ouvrages référencés, je m'inspire surtout de la notion de l'imagination matérielle et la topologie de ses formes, en lien avec ma propre approche en arts. Partant de mes origines, celles-ci s'inscrivent dans un contexte vaste et complexe, marqué par des millénaires d'entrecroisements culturels. Je tiens à citer ici l'introduction de *L'eau et les rêves*, qui s'ouvre sur une réflexion onirique de l'eau à travers les ruisseaux de l'environnement natal de l'auteur : « le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale. »¹² À travers ces notions, j'ai perçu une cohérence sous-jacente dans mon contexte, ce qui m'a convaincue d'une affinité entre l'œuvre de Gaston Bachelard et l'esprit iranien : une âme, un mystère, une essence qui circule. Et au sein de mes sources en arts visuels, une œuvre cinématographique, m'ayant profondément marquée dans ma jeunesse, m'est devenue un point de convergence, unifiant mes diverses références. Elle m'a offert un support poétique pour l'élaboration de ma thèse qui reposait sur quatre fondements essentiels : l'alchimie des quatre éléments, l'onirisme, la résonance et l'espace plastique. Surtout qu'au cinéma, le visuel communique de manière synesthésique avec les autres sens et leurs

10 *La poétique de l'espace*, p. 29.

11 *Ibid.*, p. 33. Ainsi, pour G. Bachelard, *l'image* parvient à reproduire un retentissement dans l'âme et des résonances dans l'esprit. : « Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. [...] La multiplicité des résonances sort alors de l'unité d'être du retentissement. » (p. 35.) Cependant, compte tenu de la subjectivité inhérente à ces définitions, j'emploie dans ce travail les termes « retentissement » et « résonance » selon leurs sens communs.

12 *L'eau et les rêves*, p. 15.

symboliques, intensifiant l'émergence du spectateur dans une dimension onirique. Étant consciente que, pour m'immerger pleinement dans les différents aspects du film, il est indispensable d'en reconnaître les archétypes ainsi que les constantes références à une histoire collective, je l'ai revisité pour la énième fois. En le revoyant, j'ai réalisé que la plupart des thèmes et des arguments que j'avais déjà abordés dans mes premiers schémas de thèse y sont aussi pleinement présents. L'œuvre évoquée est un long-métrage du cinéaste-auteur, Dariush Mehrjui (1939-2023), sorti en 1990 : *Hamoun*.



Affiche du film réalisé par Ebrahim Haghghi.

Je suis née le 10 février 1985, la veille du sixième anniversaire de la Révolution de 1979. Les années 1980 iraniennes ont débuté avec la guerre Iran-Irak, marquées simultanément par d'importants changements radicaux à l'intérieur du pays. En somme, tous les enjeux sociaux-politiques de l'Iran d'aujourd'hui ont été engendrés dans la même première décennie post-révolutionnaire. Au cœur de cette période où j'ai traversé une partie de mon enfance, je retrouve toujours le berceau d'une portion significative de mon vocabulaire visuel. À l'époque, la télévision d'État, avec ses deux chaînes, demeurait le principal distributeur d'images très influent.¹³ Dans le même temps, le cinéma du pays a fait preuve d'une certaine originalité grâce à quelques réalisateurs ayant entamé leur parcours avant la Révolution.¹⁴

13 À l'instar des programmes journaliers avec des dessins animés japonais qui ont marqué la mémoire collective de toute une génération.

14 Je tiens à mentionner les cinéastes comme Bahrâm Beyzai (né en 1938), Nâsser Taghvaei (né en 1941) et Ali Hâtami (1944-1996).

Néanmoins, *Hamoun* de Dariush Mehrjui a pour moi une résonance plus intime en tant qu'œuvre cinématographique. Lorsque je l'ai vu au cinéma pour la première fois à cinq ans, bien que je n'ai pas saisi grand-chose, certaines scènes m'ont marquée à jamais. Cette première rencontre avec le film m'ayant profondément traumatisée, j'ai eu l'occasion de le redécouvrir à vingt ans, envahie d'émotions, comme si j'avais revu certaines scènes peu de temps auparavant. Mon second visionnage a donc débuté avec une légère antipathie, teintée d'anxiété, comme celle d'une personne s'appêtant à plonger dans un cauchemar lointain, bien que les scènes qui m'avaient autrefois troublée soient restées intensément présentes en moi. Désormais, il a été l'un des films que je regarde souvent.

Initialement intitulé « 24 heures de la vie de Hamid Hamoun : Sommeil et Veille », le film retrace le jour où le sujet, un intellectuel dans la quarantaine, doit se rendre au tribunal pour répondre à la demande de divorce de sa femme, Mahshid, une artiste-peintre. Cependant, la situation semble révéler d'autres crises et défis existentiels pour les deux personnages. Commenant par un rêve, on est emmené aux nombreux flash-backs, en traversant les différents épisodes de sa vie jusqu'à ce même jour. Le long-métrage est fréquemment qualifié d'œuvre d'auteur, dont influence s'étend dans tous ses aspects ; un logos poétique qui, malgré son emprise, demeure singulier. La puissance des images est tonifiée par le montage, amplifiant les éléments visuels à travers le rythme ainsi que leurs corps sonores.¹⁵ De nombreux spectateurs, issus de différentes générations, s'y identifient, ayant l'impression d'avoir même contribué à sa réalisation ou partagé son vécu. Je cite ici un critique du cinéma :

« À l'époque, nous faisons la queue pour voir un film. Certains arrivaient dès 4 heures du matin pour être les premiers dans la file au cinéma Azadi. Nous, par exemple, sommes arrivés deux heures plus tard. Cela semble presque légendaire aujourd'hui, mais le film ne passait qu'à 15h30 ! [...] Et le jour où *Hamoun* a été projeté, il pleuvait, une pluie très forte. [...] Je connais certaines personnes qui connaissaient *Hamoun* par cœur, mot pour mot. J'avais même un ami qui non seulement mémorisait les dialogues, mais reproduisait aussi les bruits du film lorsqu'il le racontait. On plaisantait même en disant : " À ce moment du film, il y a un morceau de musique ", et il continuait. »¹⁶

15 Avant la révolution et au début des années 1970, D. Mehrjui avait déjà marqué la nouvelle vague du cinéma iranien avec *La Vache* en 1969.

16 Majid Eslâmi (né en 1963), entretien intégré dans le documentaire *Dariush Mehrjui : Quarante ans de carrière*, réalisé par Mani Haghighi entre 2006 et 2011.

La quiddité des phénomènes comme le rêve, l'angoisse, l'amour, le détachement, le doute et la foi, constitue le noyau du film. Le long-métrage commence par un rêve-cauchemar et se clôt avec un autre, entre lesquels le drame se forme au bord de la veille et du sommeil. De plus, les rêveries et parfois même les illusions du sujet, imprègnent l'ensemble de l'œuvre d'une atmosphère mélancolique. Le réalisateur, lui-même auteur du scénario, dit s'être inspiré du roman *La Chouette aveugle* (1936) de Sâdegh Hédâyat (1903-1951), écrivain dont certaines œuvres sont perçues comme de l'autofiction.¹⁷ Je cite ici un entretien de Dariush Mehrjui en 1971, où il répond à une question concernant son ressenti et son exigence vis-à-vis d'une œuvre cinématographique :

« On peut examiner ce problème sous différents points de vue. Mais il y a toujours un élément à considérer, et c'est la dimension de " l'auto-connaissance " dans la question. Face à cet ensemble confus, complexe et empreint de mystères qu'est l'existence, nous sommes souvent étonnés et désorientés, cherchant toujours à nous comprendre à travers le prisme de " l'autrui ", ou à travers les manifestations existentielles de l'autre. Ceux qui me sont proches, c'est-à-dire par le biais de l'objet d'art qu'ils ont lancée à l'extérieur, ont partagé avec moi un ensemble de leurs caractéristiques essentielles, avec tous leurs mystères et leur étrangeté. Et je m'y suis intéressé car j'ai ressenti que ces mouvements, ces dessins, ces formes, ces humains m'étaient familiers. Cela signifie que l'œuvre elle-même est devenue un miroir où je peux me refléter. Ainsi, je me suis retrouvé dans une relation " face à face " avec mon être, me voyant, redécouvrant à nouveau [...]. Alors, cette œuvre m'est proche, [...] parce qu'elle porte des fragments du " moi " qui me sont inconnus. »¹⁸

Malgré l'abondance des réflexions autour de *Hamoun*, on l'a rarement abordé autrement qu'à travers ses aspects dramatiques, cinématographiques, sociologiques, psychologiques ou philosophiques. Pour ma part, je l'appréhende du point de vue d'une plasticienne,

Intitulé à l'origine « کارنامه چهل ساله داریوش مهرجویی », ce documentaire inclut des interviews avec D. Mehrjui, ses collaborateurs et des critiques. Publié sur plusieurs plateformes, il a été autorisé par le réalisateur après l'assassinat de D. Mehrjui et son épouse, Vahideh Mohammadifar (1969-2023), le 14 octobre 2023. Un livre du même titre avait déjà été publié, contenant les discussions de M. Haghghi avec lui.

17 En 1965, à la fin de ses études de philosophie à l'Université de Californie à Los Angeles, il avait rédigé un mémoire sur ce roman.

18 Nâsser Zérâ'ati, *Ensemble des articles pour la présentation et la critique des œuvres de Dariush Mehrjui* (مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار داریوش مهرجویی), « Entretien avec Jamshid Akrami », publié dans *Revue de Film* en 1971, Téhéran, 1996, p. 44.

qui perçoit avant tout une fête d'images et s'interroge sur la source de leur pouvoir émouvant. Et la notion de l'imagination matérielle de Gaston Bachelard a été essentielle dans l'élaboration de ma question. En retour, c'est par le biais de *Hamoun* que j'ai pu réunir tous les domaines de recherche que j'avais explorés pendant plusieurs années. Étant un véritable support poétique, cette œuvre intègre un contexte riche pour concevoir mes autres références plastiques, psychanalytiques, philosophiques, historiques et littéraires. Je revendique le problème de la résonance à travers le film comme une unité, mais aussi à travers ses plans agissant comme des fragments interconnectés. Mon regard s'inspire en particulier des aspects que j'associe à *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*.

La première partie de la présente thèse se compose de vingt séquences-chapitres.¹⁹ Dans un premier temps, je dépeins les plans de chaque séquence et effectue la traduction des monologues et des dialogues.²⁰ Les scènes clés sont accompagnées de captures d'écran, permettant une lecture autonome, même pour un public qui n'a pas encore vu le film. La mise en page des séquences est structurée de manière à évoquer un espace à la fois narratif et cinématographique : les descriptions, alignées avec les captures d'écran, apparaissent comme des négatifs de photographies manuelles. Ensuite, à travers le chapitre qui suit chaque séquence, j'adopte une approche plus subjective en tant que spectateur. J'explore les ouvrages des penseurs, écrivains et poètes, ainsi que les œuvres plastiques, principalement la peinture, toutes ces références résonnant dans le contexte contemporain, parfois au travers des siècles.²¹ La deuxième partie, consacrée à mon travail artistique, adopte une approche rétrospective, allant du dessin à l'intégration de la tache et du collage en peinture. En revisitant les références mentionnées et les aspects universels du surréalisme, j'affine ma démarche pour mieux comprendre leur influence sur ma perception artistique et mes œuvres. En somme, ce projet de création-thèse explore l'image poétique, portée par la résonance de l'imagination matérielle dans la mémoire collective et dans l'espace plastique. Dans mon approche, le support visuel devient un espace où l'imaginaire matériel se métamorphose en formes, à l'image des mises en scène filmiques qui donnent corps à des espaces oniriquement vécus. En d'autres termes, dans les deux volets de cette thèse, le visuel et le plastique forment le socle d'une exploration de la résonance entre temps dynamique et temps onirique.

19 Les vingt séquences ont été sélectionnées en fonction de leur cohérence narrative, définie par un sujet, une unité spatiale et une unité temporelle.

20 En dernier lieu, tout est comparé au scénario : Dariush Mehrjui, *scénario de Hamoun* (فیلمنامه هامون), Téhéran, Zamaneh, 1992. Toute divergence majeure entre mon visionnage et le texte est expliquée en note de bas de page.

21 Sauf mention contraire, les traductions sont de moi.

À Dariush Mehrjui

Partie I :

Rêve, rêverie et poésie des images rémanentes dans *Hamoun*, œuvre cinématographique de Dariush Mehrjui

« Je suis parti au désert. L'amour avait plu et imprégné le sol. Comme les pas s'enfonçant en terre humide, les miens s'enfonçaient dans l'amour. »²²

22 Farîd ol-dîn, *Le Mémorial des Saints* (تذكرة الاولياء), fin du XIII^e siècle ou début du XIV^e siècle.

Attâr (vers 1145-1221), figure emblématique de l'union entre le soufisme et la poésie persane, retrace dans cet ouvrage la généalogie de soixante-douze soufis qui l'ont précédé. Le passage cité rend hommage à Bâyezid Bastâmi, soufi ayant vécu entre la fin du VIII^e et le début du IX^e siècle.

Séquence-Chapitre I

Matérialité d'un paysage rêvé

« c'est toi, rêveur, qui es la grâce évolutive. »²³

23 *L'air et les songes*, p. 29.

Le générique du film s'affiche dans le noir, accompagné d'un prélude au violon (01:39).²⁴

Le plan s'ouvre sur l'image d'un homme s'avançant vers nous, avec la mer en arrière et des arbres dénudés dans un paysage hivernal en premier plan. Habillé d'une chemise bleue, d'une veste grise et d'un pantalon blanc, il raconte en voix off, empreinte d'un ton sombre, le début d'un rêve : « Je rêve que je suis au bord de la mer, en cheminant parmi des connaissances et des inconnus... ». (01:47)



Un individu en tenue blanche à l'indienne, avance d'un pas somnambulique au milieu des arbres.²⁵ Les bouts de son turban, flottant au gré de la brise, enveloppent son cou et dépassent ses bras pliés devant. Deux autres figures qui apparaissent dans le plan sont aussi habillées en blanc : un homme en costume, qui boite tout en échangeant avec une femme vêtue d'une longue robe et tenant un parapluie somptueux. (01:53)



L'atmosphère semble humide et le thème musical en toile de fond commence à l'imprégner de magie, d'inquiétude et de suspense. Un homme élancé, vêtu en blanc de soie,

24 Prélude de Johann Sebastian Bach, une variation du *Violon Concerto in E Major BWV 1042 Adagio*. Les temps indiqués entre parenthèses correspondent à la fin des scènes décrites.

25 Dans le scénario, il est décrit en habit de l'Iran du X^e siècle.

chemine en déclamant un livre dans une langue étrange. Trois nains en costumes colorés du XVI^e siècle l'entourent en riant et en imitant ses gestes de manière exagérée, en contraste avec son attitude sophistiquée. (02:02)



Le blanc demeure la couleur prédominante dans les habits des autres participants : certains sont en tenues médicales, d'autres en costumes plus excentriques. Certains avancent en silence, d'autres en discutant. Quelques femmes en tchador marchent ensemble. Celle qui est en tête porte un tchador noir et une cagoule blanche, couvrant sa mâchoire, ses mains entrelacées, rappelant l'apparence d'une abbesse ou une mère supérieure. (02:10)



Une grande troupe de femmes et de jeunes filles, soit en habits de noces, ou en robes bigarrées de nomades, fait son entrée. La plus distinguée d'entre elles, parée d'une volumineuse voile de mariée, se glisse devant le sujet en sautillant. Quant à lui, il la fixe avec un regard empreint d'amertume et d'étonnement. (02:31)



Vue en plan général, tous les participants se dirigent vers une colline de sable où un énorme écran est installé au sommet. La mariée continue espièglement à courir en zigzag, le long de sa robe s'étirant sur le sol.²⁶ Finalement, tout le monde s'arrête au pied de l'écran dans une attente solennelle et silencieuse pour la projection. Après quelques instants, un décompte s'affiche sur l'écran, suivi de plans rapprochés semblables à ceux d'un caméraman en action. Cela se poursuit jusqu'à ce qu'un gros plan unique dévoile la mariée sous sa dentelle, rayonnant de joie telle une star du cinéma. (03:24)



Puis, vue d'en haut, l'image révèle la fin du défilé entre la zone boisée et la colline aride. Cette fois, l'homme récitant le livre se tient devant, entre la mariée et le sujet, comme s'il lisait le doux pacte d'un futur couple. C'est alors que tout le monde remarque soudainement le grand écran dans lequel trois nains aident un satyre cornu, vêtu d'un aba sombre, à traverser de l'autre côté de la colline ! Tout le monde observe la scène avec étonnement. L'instant suivant, il apparaît hors du cadre, et ses sabots de chèvre noirs s'enfoncent dans le sable. (03:50)



Lunettes sur le nez, il serre la main de ses ongles acérés et appelle d'une voix glaciale : « Viens ! N'oublie pas ton personnage ! Il faut que tu l'interprètes bien ! Viens... ».

26 Jusqu'à cette scène, on entend une vague empreinte de la voix de l'homme déclamant des vers en italien, dont la traduction en français est : « Ô beaux yeux gracieux, mes chers yeux, Rayons vivants du ciel serein et clair... Si cruels envers mon amour, Comme ils sont impitoyables... » L'auteur du poème est anonyme.

Le sujet tourne son regard inquiet vers la mariée, à qui le satyre s'adresse. Elle avance comme sous l'emprise de l'hypnose. Les nains l'entourent et elle sourit avec enchantement. Au milieu de la pente, elle prend la main du satyre, et en quelques pas, ils s'éclipsent. (04:41)



Les spectateurs n'expriment que de la stupeur, tandis que le sujet, les yeux ronds et la bouche ouverte, se met à les suivre. Arrivé au seuil, il se retrouve au bord d'un abîme vertigineux, recouvert de neige, prêt à chuter. Dans un plan d'ensemble, il les repère au loin près de la mer : le couple chemine ensemble, tandis que les nains tiennent la traîne de la robe de mariée tout en dansant. Le vent se fait sentir à travers l'ampleur des vagues au loin, et le mouvement de ses cheveux noirs de près. (05:3)



Ébranlé, il redescend, se retrouvant piégé parmi des spectateurs qui l'attendent en un grand demi-cercle. Les hommes et les femmes, tout le monde se met à rire de lui, le huant et le taquinant brutalement. En arrière-plan sonore, on entend encore l'écho des sabots du satyre à son entrée. Il essaie de se frayer un chemin, mais en retrait, un grand sauvage, vêtu en peau de bête et portant une massue en bois sur son épaule droite, lui fait face. (05:30)



Avec un œil mutilé et des bleus au visage, l'homme sauvage semble être là pour porter le coup incontournable. En repoussant violemment le sujet avec la paume de sa main sur son torse, il essaie de le faire basculer. À chaque coup, on entend l'écho de sa respiration, et finalement, il tombe par terre. Le sauvage frustré tente trois fois de viser son crâne avec sa massue primitive, mais le sujet esquive et il ne parvient pas à l'atteindre. (05:47)



La foule continue à l'encourager cruellement. L'homme élançé, tenant son livre dans sa main gauche, pointe du doigt la victime et déclare : « Ne faites pas de bruit ! Laissez-les mener leur duel ! » Le sauvage soulève une dalle noire au-dessus de sa tête, prêt à l'abattre sur lui avec toute sa force. Le sujet pose les mains devant lui en geste de défense et pousse un cri guttural ! (05:57)



Le plan se fond au noir avec un bruit d'écrasement, suivi d'un cri, comme un sursaut de cauchemar. (06:00)

Le noir du titrage s'estompe, révélant un homme solitaire qui s'avance vers nous au milieu du cadre, avec l'horizon de la mer aux tonalités grises en toile de fond, et les arbres nus et ténus devant. On est toujours dans la résonance du violon qui se fond avec le bruit des vagues. Depuis ce premier plan tout est humide, même la voix off de l'homme, d'un ton morne, subtilement empreinte de larmes. Son premier aperçu se situe au bord de la mer, et c'est dans le même paysage qu'il voit le satyre et la mariée disparaître. Surgissant de la mer, le

sujet paraît avoir tout abandonné, mais peu à peu, le passé semble le poursuivre dans son rêve. L'autre côté de la mer demeure donc submergé dans le sombre. Des effets sonores viennent enrichir le thème musical au piano, intensifiant l'étrangeté et l'angoisse du visuel. La teinte globale de la séquence semble unifiée par une couleur sous-jacente. Un espace-temps bleu-gris se déploie, à l'instar d'une série de peintures à l'huile de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), *Le coup de vent*. La toile montrée ci-dessous semble imprégnée d'une teinture synthétique en sous-couche, lui conférant un climat mélancolique. Le ciel mouvementé revêt une ondulation marine et tous les éléments se mêlent et s'assombrissent : la terre est trempée et le vent habille de poussière, à l'orée d'une perspective apocalyptique. Une tempête commence à s'ourdir sous la peau de l'atmosphère, de la même manière que les références matérielles renouent le fil conducteur des différentes séquences de *Hamoun*. D'emblée, le doux chant des vagues au début du film porte naturellement l'indice d'une présence aérienne. Comme le dit Gaston Bachelard : « la matière est l'inconscient de la forme. »²⁷ Cette cohérence est également perceptible dans le corps sonore, où le bruit de fond, riche et subtil, englobe un brouillard de discussions, des éclats de rire, entre autres. Le rythme se révèle visuellement et auditivement, comme par exemple la voix off murmurant le début d'un rêve, d'un texte, d'un événement, ou d'un poème. Ces intervalles sonores peuvent aussi être créés à travers le vent soufflant ou tourbillonnant, le clapotis de l'eau s'écoulant ou éclaboussant, le grincement ou le claquement d'une porte, le bris d'un verre ou le bruit d'objets tombant, ainsi que le son des pas ou des talons résonnant comme les battements du cœur.



Jean-Baptiste Camille Corot, *Le coup de vent*, huile sur toile, 47,4 × 58,9 cm, 1865. Musée des Beaux-Arts de Reims.

27 *L'eau et les rêves*, p. 63.

Les images qui se succèdent, qu'elles soient rêvées ou imaginées, partagent une unité intrinsèque : « Dès que les images s'offrent en série, elles désignent une matière première, un élément fondamental. »²⁸ L'onirisme de l'eau et son caractère réflecteur créent, dans le rêve du sujet, un vaste miroir brisé, démultipliant son image fragmentée. Ces images se répercutent sous d'autres formes dans sa vie diurne et revêtent leurs propres symboles. Elles visualisent non seulement son inconscient en profondeur, mais aussi la vision de ce qui est en train de se concrétiser dans la réalité. Réciproquement, le reflet du monde extérieur fait remonter en lui des sources internes et constitue ainsi le tissu narratif du film. Pour Gaston Bachelard, notre « être onirique » est unique et le contenu du sommeil continue dans la vie diurne, tout comme la vie imaginaire résonne dans la réalité qui nous entoure : « une conviction formée dans la vie nocturne, dans la vie inconsciente étonnamment homogène du rêve, cherche des confirmations dans la vie du plein jour. »²⁹ *Hamoun*, plongeant son spectateur à la lisière du réel et de l'irréel, imprègne d'un hologramme surréaliste. Ce langage, déjà apprécié dans la littérature persane grâce à *La chouette aveugle*, n'avait pas encore connu un tel impact dans le cinéma intellectuel iranien, caractérisé par un réalisme noir. Il est aussi intéressant de remarquer que la traduction d'un court roman de Gabriel García Márquez (1927-2014), connu pour son courant littéraire le « réalisme magique », avait été publiée la même année que celle de la sortie de *Hamoun* en salles de cinéma. Le début de *Chronique d'une mort annoncée* est aussi marqué par un rêve, une image puissante et évocatrice résumée en un bref paragraphe :

« Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures et demie du matin pour attendre le bateau sur lequel l'évêque arrivait. Il avait rêvé qu'il traversait un bois de figuiers géants sur lequel tombait une pluie fine, il fut heureux un instant dans ce rêve et, à son réveil, il se sentit couvert de chiures d'oiseaux. »³⁰

On dirait que cette première séquence se déroule à l'aube, alors que le temps semble suspendu et que la lumière du jour endort. Toutefois, le blanc des habits s'étend comme l'arrivée d'un nouveau jour douteux, avant que la dalle noire ne s'abatte sur le crâne du personnage. Dans la langue persane, le vocable pour désigner le crépuscule est constitué du mot « sépid », signifiant le blanc, auquel est ajouté un préfixe pour former « sépideh ». Ainsi, l'élan de la lumière est équivalent au blanc. À l'image de la robe de mariée, il incarne un nouveau

28 *L'air et les songes*, p. 13.

29 *Ibid.*, p. 39.

30 Gabriel García Márquez, traduit par Claude Couffon, *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, Le Livre de poche, 1987, p. 9. [1^{er} éd. 1981]

départ, voire l'innocence. Cependant, cette couleur sans couleur, amplement présente dans les vêtements des participants, ne semble pas avoir une signification claire. En toutes circonstances, on a l'impression que les tenues de la plupart des participants sont façonnées avec la même étoffe. De la même manière qu'un drap blanc évoque un déguisements de fantôme, la couleur habille toute la séquence de sa froideur. Dans l'intervalle, l'arrivée du troupeau de jeunes femmes injecte une liqueur de fraîcheur au défilé, comme une force de réveil.³¹ Plus que les belles robes bariolées, c'est le blanc féérique des dentelles et des robes de mariée qui capte l'attention. Sinon, la seule référence directe à la blancheur dans le paysage est la neige, l'élément inattendu que le sujet visionne après avoir gravi la colline. Là, pris de vertige au bord du ravin, il voit la neige dispersée sur la terre. Cette neige glacée, dépourvue de toute douceur et légèreté de son essence originelle, est devenue froide et rude.

Le blanc, comme signe de neutralité, a été historiquement adopté comme drapeau de paix et de fin des hostilités. Mais il peut aussi susciter, voire provoquer, des sensations contradictoires, comme le sacré et l'intégrité face au vide ou à l'éventualité d'une nouvelle identité. Parmi mes références culturelles, dans les pratiques rituelles zoroastriennes, le port intégral de vêtements blancs par les prêtres et les participants symbolise la pureté et le triomphe de la Lumière sur les Ténèbres. Dans l'hindouisme, il est porté par les membres de la famille en deuil pendant les périodes appropriées, exprimant ainsi le chagrin et le respect envers le défunt. Dans la tradition musulmane, c'est la couleur des habits lors des pèlerinages à La Mecque comme symbole de la continence et de l'égalité. En outre, le blanc demeure la couleur du linceul, évoquant toujours le cadavre et la mort au seuil de l'autre monde. En raison de son association avec les domaines médicaux, notamment à travers l'uniforme des médecins, des infirmières et des pharmacologues, il suggère simultanément la maladie et la guérison, le malaise et le bien-être, et l'espérance face au doute et l'incertitude. Même en dehors de toutes les connotations, le blanc évoque la propreté dans nos expériences quotidiennes. Néanmoins, pour mon esprit plasticien, il évoque avant tout la feuille de papier, un support non traité, une page non écrite, et une toile non réalisée. D'un point de vue plus personnel, le blanc de la feuille suscite en moi une certaine irritation. Je préfère les papiers aux tons subtilement chauds, sinon je travaille à nuancer le fond.

31 G. Bachelard dit dans *L'eau et les rêves* : « la fraîcheur est péjorative dans le règne des images de l'air. Un vent frais, déjà, jette un froid. Il refroidit un enthousiasme. Chaque adjectif a ainsi son substantif privilégié que l'imagination matérielle retient bien vite. [...] L'eau est, à certains égards, la fraîcheur substantifiée. [...] Quand on a trouvé la racine substantielle de la qualité poétique, [...] toutes les métaphores bien enracinées se développent d'elles-mêmes. Les valeurs sensuelles – et non plus les sensations – étant attachées à des substances donnent des *correspondances* qui ne trompent pas. » (p. 43)

Séquence-Chapitre II

Images émergentes entre rêve et l'éveil

« Dès que je l'eus perdue et qu'une muraille de pierre, une digue humide, sans lucarne, pesante comme le plomb se fut érigée entre nous, je compris que ma vie était vaine et sans but. Elle avait laissé sans réponse la caresse des mes regards ; Elle n'avait pas non plus partagé la profonde volupté que j'avais ressentie à sa vue, mais c'était qu'Elle ne m'avait pas aperçu. Un seul regard d'Elle eût suffi à me donner la solution de tous les problèmes de la philosophie et de toutes les énigmes de la théologie. Un seul regard d'Elle, et tous les mystères se fussent dissipés. »³²

32 Sadeq Hedayat, *La Chouette aveugle*, traduit par Roger Lescot, Paris, José Corti, 1953, pp. 38-39.

L'édition originale de 1936, publiée à Bombay, a été traduite et est parue pour la première fois en 1952 dans *La Revue du Caire*.

Le noir de la dalle s'évanouit avec le cri, laissant place à un pommeau de douche, accompagné du son de l'eau coulant avec force. L'espace revêt la teinte bleu claire des carreaux. On ne voit que le visage du sujet et ses cheveux lisses. Un cri bref et spontané, semblable à un court sanglot, retentit au contact de l'eau. Une fois l'eau coupée, il se masse les yeux et sort de la douche. (06:18)



L'eau continue de résonner, ses pieds se posant sur des mosaïques rectangulaires d'un bleu foncé. Portant un peignoir blanc, il se tient devant le miroir avec une légère buée, se regardant dans les yeux avec dégoût : « Eh ! Qu'est-ce qui t'arrive ? On dirait qu'il est perdu ! Ho ! » S'essuyant la tête à la va-vite avec une petite serviette blanche, il enchaîne : « Individu répugnant ! » (06:41)

Dans le plan suivant, il entre pieds nus dans la salle d'un appartement vide, un verre de thé à la main. La pose du verre sur le parquet résonne fortement. Quelques assiettes et des couverts, des boîtes de conserve de chili aux haricots rouges et de thon entamées, un cendrier, le recueil *Le Mémorial des Saints* d'Attâr et quelques autres livres créent un coin à côté d'un matelas, une chaise, et une lampe. Il allume une cigarette. (07:02)



Sur le balcon où il se rend, une table basse, chargée de livres et de papiers, l'attend. En mettant ses lunettes, il retire un livre, *L'histoire des prophètes dans " Les Odes Mystiques de Rûmî "*. On voit simultanément sa main gauche posée sur un exemplaire de *Fear and Trembling*³³ avec le portrait dessiné d'un homme sur la couverture.³⁴ Sur la pile des feuilles, un titre écrit à la main apparaît de façon visible : « *Amour et Foi chez Abraham, Thèse de doctorat de Hamid Hamoun en sciences humaines* ». Il souffle sur la feuille pour enlever la poussière. (07:15)



En feuilletant son manuscrit rempli d'esquisses,³⁵ il se met à lire, tenant la cigarette entre les doigts : « L'être humain se sépare de ce qu'il aime profondément. Au sommet du désir, il ne veut plus. » Il corrige un mot et continue : « Il ressent de l'affection tout en désirant s'abandonner à la haine. Il a l'espoir, mais il espère ne pas l'avoir. » En arrivant à ce stade, le vent commence à souffler en arrière-plan. Il pose un instant les mains sur la table pour tenir les feuilles : « Il se souvient sans cesse, mais il souhaite oublier. » La perspective s'élargit pour révéler, par-delà des barrières, un paysage urbain aux pentes de la montagne. Un claquement se fait entendre et le vent devient violent. Les feuilles s'envolent et il se précipite à droite et à gauche pour les rattraper, tout en se plaignant de sa poisse. Un grand livre à son côté, le mot « Mind » étant repérable dans le titre, a ses pages qui tournent. Le verre de thé tombe et se brise en morceaux, de nombreux journaux et papiers sont emportés par le vent. (08:10)

33 Exemplaire déjà vu dans la séquence du rêve, avec le portrait d'un homme sur la couverture.

34 Dans le scénario, *Le Dictionnaire de la Bible* est aussi mentionné parmi les livres.

35 Le nom de Mircea Eliade (1907-1986), mythologue et historien des religions, apparaît vite.



Alors que Hamoun court pour aller ramasser les feuilles éparpillées dans la rue, veillant à ne pas marcher sur des éclats de verre, un homme d'un certain âge entre dans l'appartement : « Où vas-tu ?! On ne va pas comme ça dans la rue ! [...] » On apprend que cet homme boiteux, déjà aperçu au début du rêve, l'a hébergé ici. Après avoir taquiné Hamoun sur l'état négligé de l'appartement, et sur son apparence perturbée, il dit : « Aujourd'hui à midi on a rendez-vous à la Cour. J'espère que tu n'as pas oublié !... Il faut que tu laisses tomber tous tes "non" et que tu fasses divorcer cette femme-là ! » Hamoun répond : « Tu te fais des illusions ! » L'homme adopte un ton à la fois empathique, moqueur et autoritaire, déployant tout un numéro pour le convaincre : « Si je suis ton avocat, je te dis qu'il n'y a plus de solution ! [...] » Hamoun, désespéré, tenant deux feuilles ramassées, se parle comme à lui-même : « Ça veut dire que je dois la laisser partir si facilement ?! » L'avocat lui inflige de petites claques et tente de l'intimider : « Tu dois te taire devant la Cour pour éviter de leur fournir des excuses ! » (09:24)



Confronté à l'attitude réticente de Hamoun face à ses conseils, il évoque : « Ta tête est pleine de paille, ou quoi ?! On dirait que tu as vraiment pétié un câble ! » Hamoun, avec un calme apparent, lui sert un verre de coca et répond : « Évidemment ces charivaris que Mahshid et son clan ont lancés t'ont aussi impacté, non ?! Ils t'ont

aussi manipulé ? Sois franc, combien tu vas gagner ?! » L'avocat réagit en faisant un scandale, mais Hamoun présente immédiatement ses excuses. Ils retrouvent leur calme et prennent place sur le socle mural devant les fenêtres. L'avocat persiste dans sa position, cette fois en dévoilant les documents en sa possession : « Mahshid a réuni toutes les conditions permettant à la femme de déposer une demande de divorce devant le tribunal : « [...] , le mari ne couvre pas les dépenses de la vie, Mahshid démontre ici que [...] tu infliges des injustices à elle et à l'enfant, tu as créé un environnement domestique rempli de tension, [...] tu les as frappés à plusieurs reprises, ils ne sont pas en sécurité chez eux, et une fois tu as tenté de jeter ta femme du toit ! » Hamoun, de plus en plus impatient à chaque mention, les refuse avec beaucoup d'émotion : « C'est un mensonge ! Elle voulait se suicider, et moi, je l'ai sauvée ! J'ai des témoins ! » L'avocat répond à voix haute : « Alors c'est pour ça qu'elle a posté un policier devant la maison ! » Hamoun crie : « Non ! c'est pour prendre possession de la maison et me mettre dehors ! » L'avocat continue : « Selon l'agent de police, la gendarmerie, l'affirmation des témoins et même du médecin légiste à propos des blessures causées par l'agression physique, ainsi que le docteur psychanalyste Samâvâti, Hamid est un cas hautement psychotique, il est fou ! Non seulement au niveau psychique, il est aussi malade au niveau physique ! » L'expression faciale et les cheveux ébouriffés de Hamoun lui donnent l'apparence de quelqu'un ayant subi un choc électrique : « On va à la Cour ! Je suis malade ?! Moi ?! Au niveau physique ?! » (12:05)



L'avocat se lève et s'adresse à Hamoun : « Tu es comme ton père, tu es mineur ! T'as besoin d'un parrain ! » Avant de partir, il revient près de lui : « Laisse cette femme avide d'aventure aller à l'enfer ! Jusqu'à quand tu veux rester son esclave ?!... », et il claque brutalement la porte derrière lui. Hamoun reste immobile. (12:34)

Pensif, il prend un seau rempli de mousse de savon pour mouiller le sol et passer le balai. Tout en plongeant dans ses souvenirs, sa voix off se demande pourquoi il ressent constamment de l'intimidation en présence d'expressions d'autorité : « D'où provient cette faille ; de ma mère, de mon père, de ma patrie, ou de Mahshid ?! Ah Mahshid... Tout a commencé ce matin, là lorsque nous avons emménagé dans le nouvel appart que ce gars, Azimi, ce fameux arnaqueur, nous avait finalement dupés... » (13:05)

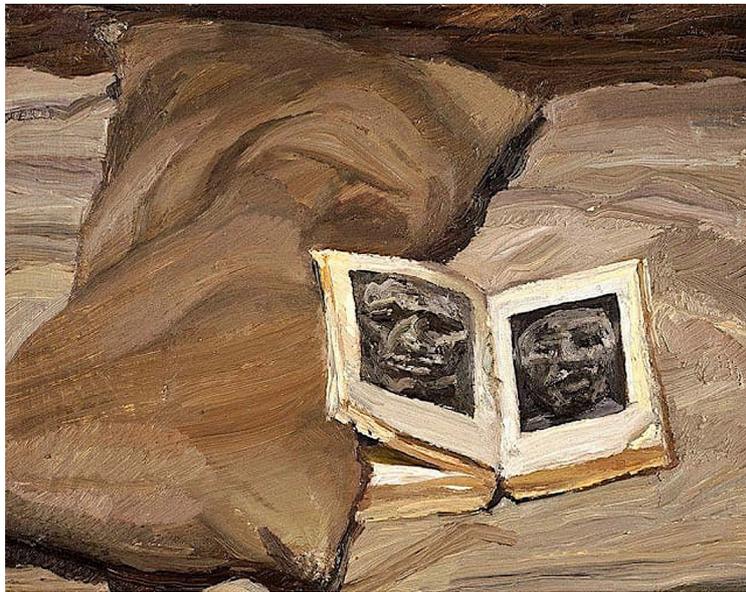


Ainsi, l'image du balai trempé d'eau nous entraîne dans un flash-back.

La scène s'ouvre sur un jet d'eau jaillissant de la douche, tombant sur la tête du sujet, dissipant le vestige de son sommeil délirant. La puissance matérielle de l'eau ébranle simultanément la vue et l'ouïe, comme elle purifie le personnage de toute influence néfaste. Le rêve à la mer grise se transforme en un autre aspect de sa matière ; l'eau mélancolique qui avait entraîné un rêve sombre, change de caractère et devient limpide. Tel un remède, elle semble capable de guérir. Une expérience ordinaire dans la salle de bain prend des valeurs

symboliques et transforme la scène en une métaphore du renouveau. À l’instar d’un baptême dans un temple en toute simplicité, l’eau suscite l’espoir que le cauchemar soit passé. Tout comme son peignoir blanc rappelle les caftans dans son rêve. La salle de bain, parée des carreaux bleus, résonne tel un sanctuaire où sort l’âme apaisante de la fontaine. Pour Gaston Bachelard, le « miroir » révèle aussi un caractère élémentaire de l’eau, qui, immobile ou en léger mouvement, fut le miroir primitif de l’homme. Dans le film, dès que le protagoniste se tient face au miroir, une présence incertaine revient sur le devant de la scène, même si le sarcasme dans ses monologues nuance encore le ton. Alors, l’humour et l’amertume ne se bornent pas au langage surréel de son rêve, mais se manifestent aussi dans sa manière de voir la réalité.

Dans la scène suivante, la présence « liquide » se transfigure en un grand verre de thé. Les inserts des livres s’intègrent dans divers plans et prennent un espace « matériel », à côté d’un décapsuleur, des boîtes de conserve de chili et de thon entamées, un cendrier et un paquet de cigarette. La poussière et l’image du *Mémorial des Saints* partiellement coincé sous le matelas, me renvoient à une toile de Lucian Freud (1922-2011), que l’on voit ci-dessous.



Lucian Freud, *Nature morte avec un livre*, peinture à l’huile, 1992.

Cette peinture à l’huile incarne l’expression authentique d’une rêverie matérielle, renforcée par sa texture et sa palette de tonalités brunes. Il semble que l’imagination ait contribué à façonner sa mélancolie dans une terre mouillée. Moins consistante que la pâte, la boue provient également de la combinaison de deux éléments, l’eau et la terre.³⁶ C’est l’imaginaire dans sa forme la plus primitive, comme c’est la psyché du peintre qui prit corps dans une fusion élé-

³⁶ Un chapitre de *La terre et les rêveries de la volonté* traite de la boue. Ce qui m’a frappée à la relecture, c’est ironiquement sa toute première citation : « ... La boue n’est pas un oreiller. » (Raymond Queneau, *Nouvelle Revue Française*, déc. 1936), comme écho à l’ambivalence psychanalytique de la matière dans la toile citée.

mentaire. L'œuvre évoque simultanément des sentiments d'angoisse et de désir, de repos et d'énergie. Les plis de l'oreiller, de la nappe et des feuilles du livre montrant deux portraits, suscitent une sensation de la matérialité « plastique ».

Dans la suite de la scène, Hamoun reprend son travail en saisissant une pile de feuilles posée à côté de quelques livres. Dans son rêve, au moment où la foule est rassemblée au pied de l'écran sur la colline, des plans rapprochés montrent le livre que l'homme élançé tient en main : *Crainte et Tremblement*, l'essai atypique du philosophe danois, Soren Kierkegaard (1813-1855), avec son portrait dessiné sur la couverture. On le retrouve dès cette deuxième séquence sur la table basse dans le balcon. On pourrait même penser que la séquence du rêve, se déroulant au crépuscule, évoque le début identique des quatre chapitres du premier segment du livre, intitulé « Atmosphère ». La phrase similaire qui s'ouvre est « C'était au crépuscule du matin. » : « C'était au crépuscule du matin. Abraham se leva, fit seller les ânes, laissa sa tente et prit Isaac avec lui. De la fenêtre, Sarah les regarda descendre la vallée jusqu'à ce qu'elle les perdît de vue. Ils marchèrent trois jours en silence. Au matin du quatrième jour, Abraham ne proféra point une parole mais, levant les yeux, vit dans le lointain le mont de Moriah. »³⁷ Ainsi, Soren Kierkegaard développe un court extrait biblique traitant du sacrifice auquel Abraham est convoqué : que se passe-t-il pendant ces quatre jours entre l'appel divin et le sacrifice d'Isaac ?! Le philosophe imagine quatre variantes du moment où se déroule le sacrifice, comme s'il s'agissait d'une lecture suspense entre les lignes d'une histoire dont la fin reste à découvrir. Il se penche de la sorte sur l'angoisse existentielle qu'Abraham et Isaac éprouvent durant cette période, jusqu'à la cime : le seuil de la foi. En s'appuyant sur cette histoire et ses interprétations, il en arrive à des aphorismes faisant en réalité référence à la rupture de son propre récit d'amour.³⁸

Le long-métrage fait constamment référence à l'univers de Soren Kierkegaard depuis le début. Les questions centrales de ce philosophe iconoclaste, axé sur les conflits internes de l'individu, portent sur l'angoisse existentielle et l'authenticité individuelle face aux attentes des diverses institutions sociales : une sorte d'exhortation à embrasser la singularité d'une vie authentique plutôt que de se conformer aux normes établies. On doit aussi souligner que Soren Kierkegaard faisait face à la sagesse conventionnelle de son époque hégélienne, caracté-

37 Soren Kierkegaard, *Crainte et tremblement : lyrique dialectique de Johannes de Silentio*, traduit par Charles Le Blanc, Paris, Payot & Rivages, 1999, pp. 46-47. [1^{re} édition : 1843]

La philosophie de S. Kierkegaard s'apparente à une sorte d'autobiographie.

38 Ce bref passage sur l'analyse de *Crainte et Tremblement* est tiré des troisième et quatrième séances de *L'Exposé introductif sur Kierkegaard, présenté par Saleh Najafi* (صالح نجفی، با کرکگور، درسگفتار آشنایی با کرکگور), chercheur interdisciplinaire, écrivain et traducteur (né en 1975). Mis en ligne sur YouTube le 6 novembre 2021.

sée par la supériorité de la spéculation sur la foi, celle de l'abstrait sur le concret. Dans le contexte du film, dans l'Iran des années 1980, baigné dans la transition entre la tradition et une modernité compliquée, il existe des correspondances, comme par exemple avec l'idée du « saut de la foi » dans le domaine de la religion,³⁹ ou avec la figure du « spectateur ». Le personnage de Hamoun désire, au plus profond de son être, dépasser le pittoresque des concepts tels que « l'amour » et la « foi » pour en explorer les limites « dans » l'expérience. Sa véritable préoccupation s'étend au-delà de la rédaction d'une thèse et sa quête prend l'essor dans un horizon plus troublant : l'horizon intérieur. Il fait face au même problème existentiel : jusqu'où peut aller le seuil d'un sacrifice ?! Il doit explorer son intérieur pour entreprendre son propre voyage spirituel et pour créer sa propre prophétie.

Les doutes et les incertitudes, envahissant tous les aspects de la vie du protagoniste, se manifestent par un vent fort qui chamboule facilement son ordre. L'air, intimement lié à la notion d'expansion, suscite le désir d'évasion et la dissolution des bords. Déjà, dans cette « première séquence de la veille », les plus fragiles de ses attaches intellectuelles, les feuilles et ses pensées, se dispersent par le vent. Le balcon, comme seuil du suspense vers une extériorité, semble incarner simultanément le bord d'une ascension ou d'une chute. Si l'on considère la séquence du rêve, la psyché de Hamoun a suggéré le ravin de l'autre côté de la colline, laissant présager une chute imminente. Dans un extrait de *L'air et les songes*, le rapport entre « espace » et « mouvement » est résumé de la même manière : « Le gouffre est *déduit* de la chute. L'image est *déduite* du mouvement. »⁴⁰ Dans le film, le rêve fait allusion à la chute et la suggère à travers le vertige qu'il éprouve au bord du balcon. Ce n'est pas l'abîme qui provoque la chute, mais bien la chute qui crée l'abîme ; tout comme la chute nocturne laisse une trace dans la vie diurne. Encore une fois, quelque chose lui échappe et il ne parvient pas à le récupérer : tous ses attachements s'envolent en bord de mer ou dans l'air. C'est ainsi que le drame prend forme, car la chute ontologique est nécessaire à une « imagination dynamique » : « plus l'âme parlée sera tombante, plus fantastiques seront les spectacles qui s'offriront à sa chute. D'une manière générale, l'âme doit être *mobilisée* pour recevoir les visions de toute *invitation au voyage* ; elle doit être mobilisée vers le bas pour trouver les images du gouffre noir, images que la vue usuelle et raisonnable est particulièrement impropre à suggérer. »⁴¹

39 La notion qui valorise la croyance malgré le manque de preuves rationnelles, perçu comme un acte de courage par l'individu ayant atteint un stade qu'il désigne comme « chevalier de foi ». Pour ce philosophe danois du XIX^e siècle, la foi est intrinsèquement attachée à l'angoisse et à la passion. Le saut évoqué, où le doute est inévitable, est donc indispensable pour accéder à une relation authentique avec le divin.

40 *L'air et les songes*, p. 123. Cette analyse est abordée par un ouvrage d'Arvède Barine (1840-1908) : *Névrosés. Hoffmann. Quincey. Edgar Poe. G. de Nerval*, Paris, Hachette, 1898, p. 55.

41 *L'air et les songes*, p. 127.

Séquence-Chapitre III

Peinture et sensualité matérielle

« le rêve avant la réalité,
le cauchemar avant le drame,
la terreur avant le monstre,
la nausée avant la chute ».⁴²

42 *Une descente dans le Maelstrom*, Edgar Allan Poe, cité dans *L'air et les songes*, p. 131.

Hamoun passe le balai à l'eau dans un couloir encombré de cartons. On est dans leur ancienne résidence au jour du déménagement.⁴³ Mahshid, en manteau et turban blancs, nettoie méticuleusement une coupe en cristal avant de la ranger dans le vaisselier. La mariée du rêve se lève ensuite pour suivre une voix venant de l'extérieur. Elle va vers la fenêtre, puis s'adresse à Hamoun : « Viens voir ce que dit ce monsieur, je ne comprends pas ce qu'il demande ! » Hamoun, revêtu d'un kimono sombre, laisse le rangement des livres et se rend sur le balcon. (13:45)



Il aperçoit un vieux balayeur récitant : « Ô souverain des bienveillants, tourne ton regard vers le mendiant, Aie compassion envers moi, épuisé de cœur, sans tête ni pieds ! » Il se plaint à propos d'un tas de verre brisé devant la porte qu'il ne peut pas déplacer. Hamoun se dirige vers une chambre, attrape le léger sac de vêtements d'une robe féminine, puis se précipite pieds nus dans la rue. Une fois devant la porte, le balayeur, qui continue à réciter, se plaint que cela ne suffira pas et qu'il s'est déjà blessé. Hamoun prend les choses en main. (14:37)

À son retour, il grimpe les escaliers en courant, mains levées en l'air. La tête baissée pour compter les marches, il percute une femme en tchador blanc et la fait trébucher. Le contenu de ses sacs de courses, des fruits et des légumes, une grande pastèque et un grand pot de yaourt,

43 Ce plan s'inscrit dans la continuité de la séquence précédente.

se disperse. Les éclaboussures de yaourt recouvrent les marches et marquent les grands châssis posés en diagonale contre le mur. Le spectacle se conclut par leur grand épanchement sur une large toile formant de délicates taches bleues en bas des escaliers. (14:57)



Hamoun, arborant une expression de dégoût, redescend les marches lisses. Alors qu'il enlève deux grands poissons, Mahshid arrive sur le palier. (15:15)



Choquée, elle éclate en cris : « Regarde ce que t'as fait à ma toile ! » Hamoun, stressé, répond de manière défensive : « Ben, en quoi elle a été altérée ! » Mahshid gronde : « T'as ruiné ma vie ! », et commence à lui jeter des pinceaux et d'autres contenus d'un pot à côté d'elle. La dispute se poursuit avec des échanges d'injures. (15:37)



Mahshid aide la femme de ménage à se lever, puis se dirige vers la cuisine pour allumer une cigarette. Hamoun la suit en disant que c'était un accident et qu'il n'y est pour rien. Agacé par l'expression contrariée de Mahshid, il

lance les poissons devant elle. Mahshid repousse l'un des deux d'un coup de pied indifférent, et continue de fumer. (15:58)



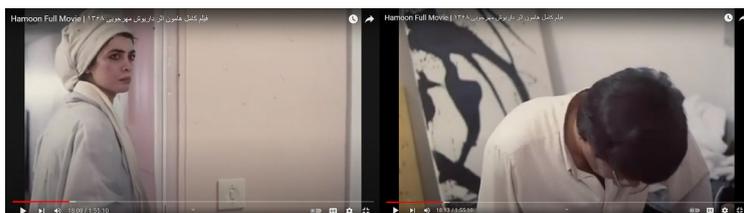
Hamoun nettoie ses mains avec un rideau blanc en dentelle et quitte la pièce : « Ça suffit ! Il faut trouver une vraie solution ! » La marque de ses pas traîne sur le sol couvert de poussière, suivie par le regard courroucé de Mahshid. Elle éteint sa cigarette et va vers la chambre au fond du couloir où il est. Alors que Hamoun porte des chaussettes, à côté d'une toile verticale marquée de taches noires, Mahshid se tient dans l'encadrement de la porte. Avec un air froid et déterminé, elle le surprend en annonçant qu'ils ne peuvent plus vivre ensemble : « [...] C'est douloureux à dire, mais je ne t'ai jamais aimé et je ne t'aime plus [sic].⁴⁴ Il faut mettre fin à ça. » Hamoun, étonné, la regarde intensément, puis se lève et dit : « Mais moi je t'aime ! » Mahshid répond : « Je sais, toi tu t'aimes aussi fort ! » Il réagit : « Bon, naturellement ! Tu ne t'aimes pas, toi ? ! » Elle dit : « Non ! Je ne m'aime pas comme ça ! Je suis en train de pourrir avec toi ! » (16:50)



Hamoun essaie de la convaincre qu'elle traverse simplement une crise psychique profonde et c'est pourquoi elle se sent dégoûtée par n'importe qui ou n'importe quoi ! Mais Mahshid répond : « Non, je n'écoute plus tes charivaris au sujet de la Communion, l'Union et l'Anéantis-

44 Lapsus révélateur.

ment dans l'Autrui et ce genre de babillages ! Tu prouves concrètement que t'es une autre personne ! [...] Tu t'es plongé la tête dans ces fichus livres et veux que tout le monde se taise ! J'en peux plus ! », et elle claque la porte d'un coffre devant elle. Hamoun réagit : « Tu veux que je sois ce que tu veux vraiment toi ?! Si je deviens ce que tu veux, ben, le moi n'est plus moi, je veux dire, je ne suis plus le moi de moi-même ! » Mahshid évoque simultanément : « Moi, moi, moi, moi, moi,... Merde ! » Hamoun répond : « Mais oui ! Toi-même, tu ressembles à celle que je connaissais ?! Tu n'a pas changé du tout ?! (ici, il bégaié) » Mahshid dit instantanément : « Non ! Je n'ai point changé, sauf que je ne t'aime plus ! » Hamoun, abattu, évoque d'une voix affligée : « C'est-à-dire... tous ces chuchotements, ces vies, ces amours, tout était du mensonge ?! » Mahshid esquisse un sourire moqueur et se détourne. Hamoun, furieux, lance sa chaussure vers le cadre de la porte où elle se tenait. Elle le fixe avec une lueur de rancune dans les yeux. (18:08)



Dans le plan suivant, Mahshid est en train de pleurer aux côtés de la femme de ménage dans une chambre d'enfant. Hamoun met quelques livres dans un sac et annonce son départ à Kâshan pour passer quelques jours chez Ali. En bas des escaliers, il croise son fils qui peine avec sa petite bicyclette. Après avoir promis de la réparer, il ramasse les pièces, l'embrasse et s'en va. (19:15)

Sur la route désertique, il insère la cassette du même prélude de Bach que dans le générique. Sa voix off reparle : « Je dois reconstituer le puzzle de ma vie pour comprendre quand ma relation avec Mahshid s'est détruite... »

Il regarde la place vide à côté de lui et se remémore les moments merveilleux qu'ils avaient vécus ensemble sur la même route. Sa voix hors champ continue : « Depuis quand, d'où, comment notre rupture avait-elle commencé ?! », et il déduit : « Depuis qu'elle a commencé à voir ce psychologue médiocre et stupide qui lui a détruit l'esprit et l'a rendue complètement folle ! Absolument... » (20:38)



La troisième séquence présente le premier flash-back. Avec la voix off de Hamoun, on passe de l'appartement vide où il s'était réfugié à son ancienne résidence avec Mahshid. L'élément transitoire entre les deux séquences, c'est-à-dire entre le temps présent et le passé, est à nouveau l'eau, que Hamoun fait glisser sur le sol avec un balai. Pour souligner l'importance de cette jonction par le biais d'une matière, d'un outil et d'un geste, je m'appuie sur une citation de Gaston Bachelard dans *L'eau et les rêves* : « En ce sens, la matière est considérée comme un " support " et un " apport " d'images. »⁴⁵ Ainsi, à mesure que les séquences se succèdent, on suit la manifestation de l'imagination matérielle dans les divers espaces du film. Ici, avec le balai, l'odeur de la poussière mouillée émane du visuel en continuité avec la séquence précédente. Comme convenu, même si ce sont principalement les rêves et les rêveries de l'eau qui façonnent les pentes du drame, la matérialité composée reste une dimension clé. L'eau, par sa nature, demeure l'élément le plus favorable pour assimiler d'autres substances. Si la séquence précédente alterne entre les éléments de l'eau et de l'air, cette troisième séquence crée un espace combinant l'imagination de l'eau et celle de la terre : la poussière, le verre, les aliments, tout ce qui porte un poids significatif. Au sujet des images composées, Gaston Bachelard évoque dans le quatrième chapitre de *L'eau et les rêves* :

« L'imagination matérielle, l'imagination des quatre éléments, même si elle favorise un élément, aime à jouer avec les images de leurs combinaisons.

⁴⁵ *L'eau et les rêves*, pp. 18-19.

Elle veut que son élément favori imprègne tout, elle veut qu'il soit la substance de tout un monde. Mais malgré cette unité fondamentale, l'imagination matérielle veut garder la vérité de l'univers. La notion de combinaison sert à cette fin. L'imagination formelle a besoin de l'idée de *composition*. L'imagination matérielle a besoin de l'idée de *combinaison*.

En particulier, l'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances. Elle assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essences ! Elle reçoit avec égale facilité les matières contraires, le sucre et le sel. Elle s'imprègne de toutes les couleurs, de toutes les saveurs, de toutes les odeurs. On comprend donc que le phénomène de la dissolution de solides dans l'eau soit un des principaux phénomènes de cette chimie naïve qui reste la chimie du sens commun et qui, avec un peu de rêve, est la chimie des poètes. »⁴⁶

Le flash-back se passe dans l'espace d'un « aménagement » en cours. D'un côté, Hamoun, de l'autre, Mahshid, que l'on croise enfin dans un espace « réel », s'affairent à « mettre en ordre » les objets dans leur espace de vie commun : la maison. Jusqu'à ce flash-back, le personnage de Mahshid est perçue par le spectateur comme condamnée : d'abord pour s'être laissée emporter par le satyre dans le « rêve », puis pour avoir à montrer un dossier juridique en quête de divorce dans la « réalité ». Hamoun balaie la poussière avec force, tandis que Mahshid, efface avec délicatesse les taches d'une coupe de cristal luxueuse. C'est l'unique instant de la séquence où transparait une finesse dite « féminine », puisque la sérénité de la tâche cède aussitôt la place à un « désordre » inévitable. Par les mots du balayeur depuis la rue, on apprend que des morceaux de verre brisé d'un objet indéterminé, traînent près de la porte d'entrée. Hamoun, pieds nus et les mains à découvert, descend pour dégager les débris de verre cassé.⁴⁷ Toutefois, son état d'esprit en remontant entraîne un nouvel accident « matériel », et les toiles disposées sur les escaliers offrent un espace propice à l'enregistrement de

46 *L'eau et les rêves*, p. 109.

47 Dans la culture iranienne, lorsqu'un objet casse de manière involontaire, il est souvent considéré comme un « qdaha balâ ». En arabe, le terme qdaha signifie « décret divin » et, dans la doctrine islamique, il se réfère à ce qui constitue une partie du destin ou de la destinée des individus. Le mot *balâ*, quant à lui, signifie « épreuve » ou « calamité » et désigne les difficultés que Dieu envoie aux êtres humains comme une forme d'examen. La combinaison de ces deux termes arabes est devenue une expression courante en persan, indiquant qu'un accident involontaire peut être interprété comme un signe favorable. En particulier, lorsqu'un objet en verre se brise, il est souvent perçu comme ayant absorbé une énergie néfaste ou un mauvais œil, transformant un mal prédit en un dommage matériel. Ainsi, le mal qui aurait pu toucher les personnes présentes sur la scène est considéré comme ayant été absorbé par l'objet, et sa fragmentation est vue comme une élimination du mal prédestiné. Un autre exemple de ce genre de prédiction est lorsque quelqu'un éternue ; il doit attendre un moment avant de faire ce qu'il avait prévu. En somme, c'est un mauvais présage.

ses empreintes. En vérité, malgré la réaction de Mahshid et la tension qui en résulte, cette action et son effet involontaire, ouvrent une première voie pour découvrir son univers plastique et sa peinture. L'élément catalyseur est une fois de plus un liquide, en l'occurrence le yaourt. Par l'ironie de la connotation associée à ce produit laitier, perçu comme quelque chose d'inconstant ou de peu précieux, les taches de yaourt s'ajoutent comme une couche aléatoire sur les taches bleues déjà présentes sur la grande toile au fond. Comme si par un accident matériel, le mépris de Hamoun pour le travail de sa femme se matérialisait et révélait sa véritable symbolique. Dans une autre scène, on suit l'empreinte de ses pieds nus, mouillés de yaourt, sur le sol couvert de poussière.⁴⁸

La tache joue trois rôles décisifs dans cette séquence. D'abord, dans la scène de l'accident, elle crée un contexte « organique », agissant comme un catalyseur pour faire émerger les tensions entre les deux personnages. Ensuite, dans un plan, elle établit de plus son lien matériel en combinant le bleu d'une toile posée dans l'escalier avec la paire de poissons. Enfin, elle réapparaît en noir dans la pièce où ils se querellent, affirmant sa gravité en arrière-plan. Il est difficile d'évoquer la tâche sans penser à Jackson Pollock (1912-1956) et à son style emblématique de l'expressionnisme abstrait. Dans sa technique de « dripping », il applique des toiles au sol, permettant à la peinture de s'écouler librement, créant des compositions dynamiques et chaotiques. Son geste représente une exploration intense de l'énergie et du mouvement, tant physique que psychique. Les traces entrelacées témoignent d'une approche intuitive où le peintre tente de remonter des émotions brutes. Dans cette perspective, la tache incarne l'intériorité vitale d'un être sur le support, intégrant le hasard à son action. À l'image de mon long-métrage de référence, la réplique spontanée de Hamoun face à la colère de Mahshid concernant l'état de sa toile, paraît authentique : « – Regarde ce que t'as fait à ma toile ! – Ben, en quoi elle a été altérée ! ». Le hasard des forces matérielles provoque dans le film des situations non contrôlées, comme l'intervention du vent dans la séquence précédente,

48 En 2006, Mani Haghighi (né en 1969), lui-même cinéaste, s'entretient avec D. Mehrjui. J'introduis ici un extrait de leur conversation à propos de cette séquence :

« Dans la scène où la domestique renverse les courses dans l'escalier, avec tout ce chaos et ce désordre, il y a un plan où Hamoun essuie ses mains sales avec le rideau de la cuisine. Ce sont des détails de ce genre qui restent gravés dans l'esprit et qui donnent vie au film pour le spectateur. Était-ce une idée prévue dans le scénario ou est-ce que cela vous est venu sur le tournage ?

Non, je l'avais déjà incluse dans le scénario dès le départ. J'étais même très pointilleux sur le type de tissu du rideau. En fait, à travers ce geste, nous montrons le côté désorienté et négligé du personnage de Hamoun. Même pour la manière dont il marche et laisse des traces de pas sur le sol, nous avons répété plusieurs fois la scène jusqu'à obtenir le résultat souhaité. La scène du renversement des déchets dans l'escalier, je ne l'imaginais pas de cette façon au début, mais ça a vraiment bien rendu : d'abord le yaourt s'est renversé, puis les aubergines, la pastèque, et tout ce désordre... C'était vraiment réussi ! »

Mehrjui : Quarante ans de carrière (کارنامه چهل ساله), Téhéran, Gilgamesh, 2023, p. 157. [1^{er} éd. 2008]

et les accidents créant des taches dans celle-ci. Le verre brisé est l'élément commun aux deux. Dans les deux séquences, Hamoun marche et court « pieds nus », à la maison et dans la rue.

Au sujet de la paire de poissons, l'attachement au symbole de l'eau est une donnée immédiate. Dans le plan où Hamoun tient les poissons devant la toile aux taches bleues, les gouttes dégoulinent et des boules renforcent ce rapport : vivant, le poisson participe au caractère dynamique et à la fraîcheur de l'eau ; pêché, il représente la chair des eaux mortes. En explorant les peintures sur le thème du « poisson mort », j'ai été surtout captivée par les toiles à l'huile d'Antoine Vollon (1833-1900). Comme on peut le voir dans l'image ci-dessous, le corps des poissons semble s'alourdir en raison du contraste entre la lumière blanche et les teintes sombres. La peinture fait ressortir la sensation d'une sorte d'intimité parmi les quelques éléments d'une nature morte. Elle éveille une émotion intense chez le spectateur, quelque chose que Gaston Bachelard appelle *la force poétique*, la force qui, au travers du passage des « valeurs sensibles » aux « valeurs sensuelles », matérialise une image : « Seules, les valeurs sensuelles donnent " des correspondances ". Les valeurs sensibles ne donnent que des traductions. C'est parce qu'on a posé, brouillant le sensible et sensuel, la correspondance des *sensations* (éléments très intellectuels) qu'on s'est interdit une étude vraiment dynamiques de l'émotion poétique. »⁴⁹ Alors, l'imagination formelle ou « reproductrice » offre seulement une traduction des valeurs sensibles, tandis que l'imagination matérielle ou « créatrice » instaure des valeurs sensuelles. Plus une matière s'approfondit dans une image, plus elle a été sensualisée dans sa substance.⁵⁰



Antoine Vollon, *Poissons de mer*, huile sur bois, 82,5 x 119 cm, vers 1870. Musée d'Orsay.

49 *L'eau et les rêves*, pp. 30-31.

50 La paire de poissons a inspiré de nombreux artistes, comme Francisco Goya et Vincent Van Gogh. Il convient également de mentionner Giuseppe Recco (1634-1695) et ses remarquables toiles sur ce thème.

Séquence-Chapitre IV

La Chouette aveugle, espace dérobé vers l'imaginaire

« Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. »⁵¹

51 *L'air et les songes*, p. 5.

Un flash-back dans le flash-back s'ouvre sur un panneau noir : « Docteur Samâvâti, psychiatre et psychanalyste ». Mahshid et Hamoun traversent ensemble un long hall et montent les escaliers à l'autre extrémité, où notre regard est placé. Leurs talons résonnent amplement dans l'espace au haut plafond. La lumière vive à l'arrière contraste avec leurs vêtements sombres, et projette des ombres étirées devant eux. Leur marche côte à côte s'arrête au premier palier : l'un prend les escaliers à gauche, l'autre à droite. À l'étage, ils entrent dans un bureau. (21:06)



Le docteur rejoint la secrétaire pour les saluer. Il s'adresse courtoisement à Hamoun : « J'avais demandé à la dame que vous l'accompagniez pour faire connaissance. » Mahshid est dirigée vers le cabinet, tandis que Hamoun est invité à patienter dans la salle d'attente. (21:25)



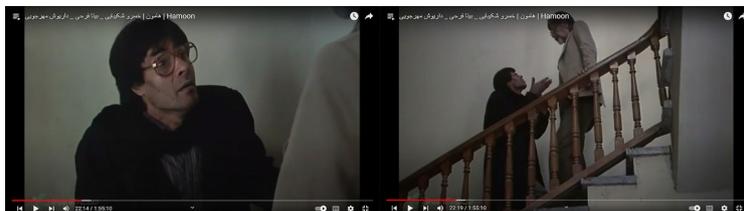
Alors que Samâvâti sort du bureau, Hamoun le poursuit pour donner déjà quelques explications : « Je m'excuse, mais c'est moi-même qui ai encouragé Mahshid à entreprendre une analyse psychanalytique. Je tiens à vous informer, vous le constaterez par vous-même, mais la source de la névrose de Mahshid est son père ! » Il continue avec insistance, tandis que le docteur acquiesce et re-

prend sa marche : « Elle m'a impliqué dans cette histoire pour prouver quelque chose à son père... » Samâvâti franchit une porte et lui demande de rester dans la salle. Les murs, revêtus de teintes ocre et bleu pâle, changent le ton de l'espace entre chaud et froid. Hamoun persiste à pourchasser le docteur en descendant les escaliers : « J'aimerais savoir quelle est votre approche ?! Vous traitez vos patients avec des médicaments ou vous préférez papoter avec eux ?! » Le docteur éclate de rire : « Ça dépend, les deux ! », et le réinvite à retourner dans la salle. (22:22)



Hamoun s'arrête un instant, puis continue frénétiquement dans les escaliers devenant plus sombres : « Alors si c'est comme ça, qu'aimeriez-vous savoir ?! Si l'on parle de mes parents et de mes descendants, ma mère est décédée assez tôt, et mon père était quelqu'un de très simple et discret. » Il retient Samâvâti sur les marches à une position inférieure devant lui : « Je sursaute constamment mais n'atteins rien ! Je suis en train de sombrer ! Je ne crois plus en rien, je me sens anéanti ! Que signifie cela ?! » Le docteur répond d'un ton résolu en passant : « Ce n'est pas un cas exceptionnel, c'est tout à fait solvable. » Hamoun insiste : « Non docteur, avant je pensais que j'allais devenir quelqu'un, mais là j'ai plus de quarante ans et je n'ai rien accompli ! » Samâvâti semble apathique et soupire, alors que Hamoun tire encore sur la manche de son costume et récite : « Nous, les subordon-

nés, " À quel endroit de cette nuit sombre " devrions-nous suspendre nos manteaux en lambeaux et moisissés ! »⁵² Le docteur demande une dernière fois : « Allez-y, je vous prie ! » et entre dans les toilettes « Hommes ». (22:46)



Dans la scène suivante, Hamoun se tient sur le grand balcon d'une ancienne maison, ornée de frontons au-dessus des portes en bleu-gris pâle. Il s'approche d'une porte entrouverte, et tente d'écouter une petite voix féminine : « D'un côté, je sais que je suis égoïste et ambitieuse, mais je me vois à hauteur de ce peuple... » (23:05)



Au milieu des rideaux bleu foncé qui ondulent, il regarde Mahshid, assise dans un coin sombre devant une petite lampe sur un grand bureau : « J'aimerais y aller. » Samâvâti demande : « Où ?! » Elle répond : « Je ne sais pas, où l'on peut respirer ! Ici je gaspille ma vie avec Hamoun. En plus, ce sentiment de vanité, ce travail vain. » On passe sur son gros plan : « Qu'est-ce que je veux prouver ?! Quelques toiles accrochées au mur de chez les gens après ma mort ?! Quelle en est l'importance ? » Le réflexe d'étonnement du docteur ajoute une touche comique à son sérieux : « Ça n'a pas d'importance ?! » Mahshid dit : « Si, avant je pensais que [...] chaque toile née de mes pinceaux était un événement historique. Mais maintenant, rien n'a de sens, tout est mort... »⁵³ (23:46)

52 D'un poèmes de Nima Youshij (1897-1960), reconnu comme le fondateur de la poésie moderne persane.

53 Dans le scénario, elle finit par : « Rien n'a de sens, devant tant de morts, tant de cadavres. », évoquant les victimes de la guerre irano-irakienne et des exécutions politiques post-révolutionnaires.



Le docteur change de sujet : « Comment vous avez rencontré Hamoun et vous vous êtes mariés ? » Mahshid réplique : « Le fameux cliché ! Mon père pressait pour que je me marie avec un salaud riche. Puis j'ai rencontré Hamoun... » Samâvâti s'adosse au fauteuil tandis qu'elle continue avec un doux sourire : « Il m'a plu, avec ses extravagances, son humeur, sa ferveur enfantine, ses curiosités... je ne sais pas, son savoir et sa culture ! C'est grâce à lui que j'ai changé et découvert des choses... » En écoutant ces mots, Hamoun se réjouit derrière la porte. (24:17)



On replonge dans d'autres flash-backs, dévoilant comme des clins d'œil des moments marquants de leur rencontre.

Dès ses premières minutes, le film abonde en références de montée et de descente, ainsi que d'ascension et de chute. Les plans se déroulant dans les escaliers jouent sans doute un rôle métaphorique dans cette quatrième séquence. En tenant compte de la conversation entre Hamoun et le docteur, l'approche psychanalytique la plus accessible semble être celle de Sigmund Freud (1856-1939). Même avec une connaissance sommaire des concepts freudiens, on parvient à identifier les indices. Ce flash-back nous révèle déjà que le psychanalyste, vêtu d'un costume et d'une cravate assortis, est l'homme déguisé en sauvage primitif en fin du rêve d'ouverture. La première interprétation consisterait donc en l'ambivalence entre la primitivité de l'inconscient comme décharge des instincts primaires, et la conscience maîtrisée, comme le rejet des instincts par l'homme civilisé. Puis interviendront les complexes liés à la famille : Hamoun estime que la névrose de Mahshid et leurs difficultés conjugales ont pour origine ses

complexes paternels. Alors une interprétation œdipienne s'avérerait essentielle sans requérir d'efforts analytiques. Par ailleurs, la descente des escaliers pourrait symboliser une baisse de la libido, voire une libido refoulée. Cependant, je m'inscris davantage dans la perspective de Gaston Bachelard plutôt que dans celle de la psychanalyse classique, comme il l'indique :

« La psychanalyse a rencontré le rêve d'escalier. Mais comme elle a besoin d'un symbolisme globalisant pour fixer son interprétation, la psychanalyse a donné peu d'attention à la complexité des mélanges de la rêverie et du souvenir. C'est pourquoi, sur ce point comme sur d'autres, la psychanalyse est plus apte à étudier les rêves que la rêverie. La phénoménologie de la rêverie peut démêler le complexe de mémoire et d'imagination. Elle se rend nécessairement sensible aux différenciations du symbole. La rêverie poétique, créatrice de symboles, donne à notre intimité une activité polysymbolique. Et les souvenirs s'affinent. »⁵⁴

Alors, sans négliger les aspects révélateurs au sens métaphorique, je me penche ici sur une dimension que je peux appeler « l'espace catalyseur ». *Hamoun* visualise pour moi un corps, un ensemble de veines, un ensemble d'« images spatialisées » qui continue à reproduire sa force vitale. Le génie de Dariush Mehrjui se manifeste avant tout, à mon avis, dans la création de l'espace et de son aura, un exemple propre à réaliser l'idée que soutient Gaston Bachelard : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. »⁵⁵ Le contenu thématique des films de Dariush Mehrjui prend forme dans une sorte de topo-philie, entremêlée avec ses préoccupations dramatiques et d'autres. À l'instar de cette séquence, il a choisi une ancienne maison transformée en bureau pour le cabinet du docteur Samâvâti. Lors de la préparation des captures d'écran, j'ai découvert un détail « encadré » comme un « intervalle » entre deux espaces différents. Dans l'entrée du cabinet, un cadre de style classique trône vide, devant lequel le psychanalyste s'avance vers le couple. C'est le corps abîmé du mur qui est mis en cadre, tel un portrait. Le cadre entoure l'ancienne peinture, rempli de taches, de trous et de fissures, que l'on a mis en valeur plutôt que de dissimuler les imperfections d'un vieux lieu. En revenant au rêve du grand écran sur la colline, j'ai découvert une texture similaire, se dissipant subtilement dans le ciel. C'est là que la figure la plus étrange, le satyre, émerge de « l'autre côté ». Autrement dit, l'autre côté du cadre finit par dévoiler des vérités cachées, les couches sous-jacentes de la réalité.

54 *La poétique de l'espace*, p. 81.

55 *L'air et les songes*, p. 5.



Ces éléments – le cadre, le rêve, l'écran montrant le portrait de la jeune femme en star, et le satyre – m'amènent à une image très puissante dans la littérature moderne de l'Iran : *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hédâyat, le roman dans lequel une « lucarne » révèle un espace « éthéré » au héros. Marqué par une profonde cicatrice psychique, le narrateur s'est isolé du monde, trouvant le seul réconfort dans son métier, dessinateur d'écritoire :

« Chose étrange, chose incroyable, je ne sais pourquoi le motif de mes compositions n'a jamais varié. Je dessinais, toujours, un cyprès au pied duquel était accroupi un vieillard, vouûté, pareil aux yoguis de l'Inde. Drapé dans un aba, la tête entourée d'un turban, il tenait son index gauche sur ses lèvres, immobilisé dans un geste qui exprimait l'étonnement. Face à lui, une jeune fille de noir vêtue se penchait pour lui offrir une fleur de capucine ; un ruisseau les séparait. »⁵⁶

Néanmoins, il déclare avoir renoncé au dessin suite à un événement bouleversant, survenu treize jours après le Nôrouz⁵⁷ : « J'avais fermé la fenêtre de ma chambre, pour travailler en paix. Le crépuscule était proche. »⁵⁸ Soudain, la porte s'ouvre et un homme, se présentant comme son oncle, fait irruption dans la maison : « un vieillard bossu, la tête entourée d'un turban indien, les épaules couvertes d'un aba ». Alors qu'il réfléchit à préparer une réception, son regard tombe sur une vieille bouteille de vin, pressée à sa naissance. En grimpant sur un escabeau pour prendre la bouteille, il voit, à travers une lucarne cachée, un vieillard bossu au pied d'un cyprès, mordant l'ongle de son index gauche. Vers lui se penche une jeune fille :

« Elle regardait sans voir, un sourire extatique et inconscient figé au bord des lèvres, comme si elle avait pensé à un absent. Et c'est de cette lucarne que j'aperçus ses yeux effrayants et enchanteurs, ses yeux comme pleins

56 *La Chouette aveugle*, pp. 28-29. Dans la version originale la fleur est précisément un « niloufar ».

57 Le jour de l'An iranien, à l'équinoxe du printemps, marque le début d'une période où, après treize jours, la population quitte les habitations pour la nature. Rester chez soi porte malheur.

58 *Ibid.*, p. 30.

d'un reproche amer, ses yeux à la fois troublants, étonnés, menaçants et prometteurs. L'étincelle de ma vie se perdit dans la profondeur de ces prunelles éclatantes, à l'expression mystérieuse. Ce miroir fascinant absorba tout mon être et m'entraîna jusque dans ces régions où la pensée humaine perd tout pouvoir. [...] Elle parut vouloir franchir le ruisseau qui la séparait du vieillard, mais elle ne put y parvenir. Alors, celui-ci éclata de rire. C'était un rire [...] discordant, sarcastique, [...] écho [...] venu de l'au-delà. »⁵⁹

À partir de cette séquence-chapitre, et à mesure que les passages du roman se succèdent, on suit les manifestations d'une mémoire collective dans les divers espaces visualisés ou imaginés. Les extraits de *La Chouette aveugle* renvoient, à leur tour, à d'autres références. La lucarne dans le roman et l'écran dans le film, agissent comme des ouvertures transitoires. Ils suscitent une vision qui semble émerger du vide ; c'est le vide qui permet à l'imaginaire d'intervenir. Aussi, dans le symbolisme de l'écrit, tout comme la lucarne, l'espace de l'autre côté est empreint de mystère. De la même manière que dans cette séquence, la porte-fenêtre mi-ouverte du cabinet du psychanalyste introduit le spectateur dans l'espace d'un « inconscient partagé ». L'image présentée ici démontre cette ouverture, suscitant la voie à d'autres réminiscences dans la vie des personnages. Comme le souligne Gaston Bachelard : « L'espace appelle l'action, et avant l'action l'imagination travaille. »⁶⁰



Comme dans *La Chouette aveugle*, le « cadre » marque ici une transition entre deux espaces, réel et onirique, physique et chimérique, temporaire et archétypique :

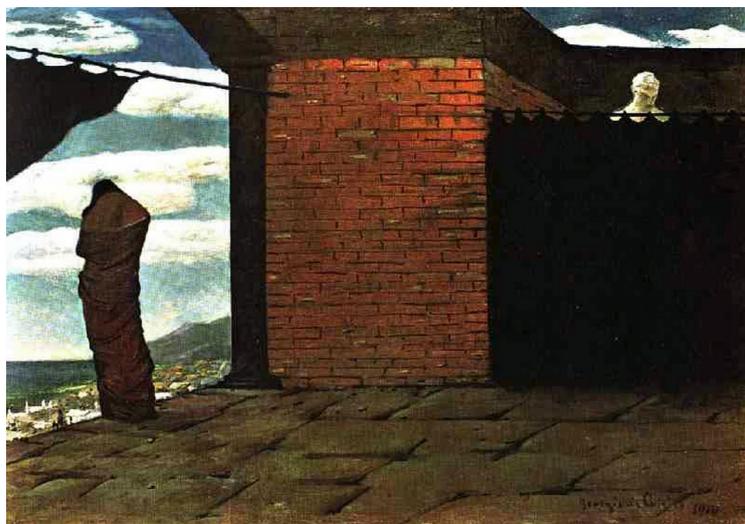
« Je tirai le rideau ; le mur était là, devant moi, noir, ténébreux, comme voilé par cette obscurité qui avait envahi toute ma vie. Il n'y avait pas d'ouverture, pas de fenêtre donnant sur l'extérieur. La lucarne carrée était hermétique

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 32-34.

⁶⁰ *La poétique de l'espace*, p. 65.

quement aveuglée [...]. Comme une âme en peine, j'attendis, je guettai, je cherchai. Mais en vain ! [...] Je ne trouvais pourtant trace ni du cyprès ni du ruisseau, ni des personnages que j'avais aperçus. »⁶¹

L'étrange disposition des coins spatiaux, où l'espace intérieur se projette à l'espace extérieur, est tout autant la caractéristique des toiles du célèbre peintre italien, Giorgio de Chirico (1888-1978). Dans *L'Énigme de l'oracle*, le nuage semble façonner un onirisme de la « transformation » et de « l'instant suspendu ». Le rideau, soulevé sous un vent « figé », révèle la silhouette sombre, statuaire, à l'orée de l'espace « hautement » intérieur : tête et vue perdues dans un nuage, elle s'est livrée à une vision. À l'autre extrémité, une tête de plâtre penche son regard vers le sol ombragé, tandis que son corps est dissimulé par un autre rideau. Le peintre aspire à dépasser la « physique », et donc le matériel, pour accéder à une « métaphysique », comme en témoigne une citation de 1913 : « L'œuvre profonde sera puisée par l'artiste dans les profondeurs les plus reculées de son être : là nulle rumeur de ruisseau, nul chant d'oiseau, nul bruissement de feuillage ne passe. »⁶² Par cette évocation, j'entends que l'œuvre doit transcender la banalité des images perçues, pour toucher à l'intacte des coins, inconnus même à son propre psychisme. En l'occurrence, le « silence » devient le « son » de ses toiles, de la même manière que l'étrangeté de « l'instant métaphysique » se révèle à travers l'espace et par le matériel : les blocs de roche et les briques rougeâtres, la texture des épais rideaux et du tissu enveloppant la figure, du blanc des nuages à la tête en plâtre...



Giorgio de Chirico, *L'Énigme de l'oracle*, peinture à l'huile, 1910.

61 *La Chouette aveugle*, pp. 36-37.

62 Citation dans *Le Surréalisme et la Peinture* d'André Breton (1928), cité par José Pierre, *L'univers surréaliste*, Barcelone, Somogy, p. 94.

L'auteur de ce dernier ouvrage souligne que cette première toile métaphysique du peintre intègre une référence délibérée à Arnold Böcklin : *Ulysse et Calypso* (1883).

Séquence-Chapitre V

Flash-backs et réminiscences

« La fleur aquatique est, pour certaines âmes, un véritable exotisme, une tentation de rêver un ailleurs, loin des fleurs du soleil, loin de la vie limpide. Nombreux sont les rêves impurs qui fleurissent dans l'eau, qui s'étalent lourdement sur l'eau comme la grosse main palmée du nénuphar. Nombreux sont les rêves impures où l'homme endormi sent circuler en lui-même, autour de lui-même des courants noirs et bourbeux, des Styx aux ondes lourdes, chargées de mal. Et notre cœur est remué par cette dynamique du noir. Et notre œil endormi suit sans fin, noir sur noir, ce devenir de la noirceur. »⁶³

63 *L'eau et les rêves*, p. 161.

Derrière le cabinet du psychanalyste, Hamoun se perd dans les souvenirs de ses premières sorties avec Mahshid... On les voit, chacun de son côté, parcourir en hâte les rues en pente, bordées de grands arbres. Mahshid, au foulard blanc, descend du nord, tandis que Hamoun, en chemise blanche, traverse les rues en montant.⁶⁴ (24:50)



Hamoun entre dans une grande librairie où Mahshid lui fait signe. L'expression d'enthousiasme est visible dans leurs attitudes. Après qu'ils se sont salués, Hamoun la taquine au sujet du livre qu'elle tient en main : « Ah *Energy for man*⁶⁵ ! Est-ce à propos de bonté et de complicité ? ! » Mahshid répond : « Non, c'est de l'énergie nucléaire. », et elle lui restitue ensuite quelques livres : « Ce *Demian*⁶⁶ était formidable ! » Hamoun affirme. Mahshid en montre un autre : « Je t'ai aussi ramené *Mes mémoires : adolescence, jeunesse* de Tolstoï ! » Hamoun se hâte : « Regarde maintenant ce que moi je t'ai apporté ; *Franny and Zooey*⁶⁷ ! C'est quelque chose empreint de douleur, de mystère, de souffrance et d'amour ! », et en prononçant chaque mot, il tape doucement le bouquin sur la main tendue de Mahshid pour qu'elle le prenne. (25:38)



64 Cela pourrait renvoyer à leur milieu social à Téhéran, où le nord bourgeois contraste avec le sud, plus traditionnel. La capitale iranienne, étendue de la plaine aux pentes, connaît également des contrastes climatiques marqués entre ces deux zones.

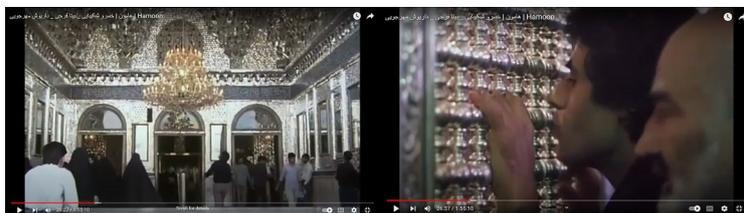
65 Hans Thirring, *Energy for Man : Windmills to Nuclear Power*, 1958.

66 Hermann Hesse, *Demian*, 1919.

67 J. D. Salinger, *Franny and Zooey*, 1961. Ce roman a inspiré un futur film de D. Mehrjui : *Parî* (1995). Le titre, signifiant « la fée », est le prénom du personnage principal. Parmi les films du réalisateur, celui-ci est thématiquement le plus proche de *Hamoun*.

Il s'empresse encore : « Si tu veux vraiment stimuler ton cerveau, lis ça ! », dit-il en montrant *L'Asie face à l'Occident*. Avant que Mahshid puisse réagir, il en dévoile un autre : « Pour te mettre en feu, prends celui-là ! », et il lui donne le recueil *Ebrahim dans le feu*⁶⁸ en récitant passionnément : « " Tu ne m'es pas sans raison, de quelle qasida es-tu le prix, ô ghazal ! " » Puis, il la conduit au rez-de-chaussée pour lui présenter un autre livre : « Je te prie juste de ne pas t'en moquer ! » Mahshid lit la couverture : « *Cinq Récits* de Hamid Hamoun ! » (26:00)

On passe à présent au bazar traditionnel de Rey. À leur arrivée devant le Tombeau de Chah Abdol-Azim⁶⁹, un hymne de pèlerinage en l'honneur d'Abraham résonne. Ornée de fragments de miroir du sol au plafond, l'entrée est illuminée par un grand lustre doré en son centre. Mahshid, en tchador noir, est émerveillée par la magnificence du lieu. Hamoun dit : « Attends de voir l'intérieur, tu vas t'enivrer ! » Dans la scène suivante, ils embrassent le zarih argenté⁷⁰, où une lumière verte se reflète de l'intérieur. Hamoun, près d'elle, ne la quitte pas des yeux avec amour jusqu'à ce que leurs regards se croisent. (26:48)



Le bruit de la foule prélude à la résonance de leurs éclats de rire dans un restaurant typique au bazar. Mahshid dit : « J'aimerais savoir comment on mangera du kebab dans deux mille ans ?! » Hamoun répond : « Des kebabs échantillonnés ! Comment on les ventile au barbecue ?! »

68 Recueil d'Ahmad Shamlou (1925-2000), première publication en 1973.

69 La grande bourgade située à Rey, à quelques kilomètres de Téhéran.

70 Le zarih, structure centrale des mausolées chiites, est un cube grillagé entourant le tombeau, lieu de prière où les fidèles expriment leurs vœux. Symbolisant une connexion spirituelle avec le saint, il est souvent fait de matériaux précieux comme l'or et l'argent, ornés de gravures et de motifs calligraphiques.

Mahshid dit : « On ne les ventile plus ! Je pense qu'on les transmet par satellite, puis on se trouve rassasiés ! » Hamoun se tord de rire : « Le satellite pète ! » (27:21)



La troisième scène s'ouvre sur la main tendue de Hamoun. Mahshid y dépose un gland de chêne et un pendentif en or avec le nom « Ali ». Puis c'est elle qui ouvre la main. Hamoun y met une petite grenade sèche, et ils se mettent à rire. Il lui montre le bruit que ça fait lorsqu'on la fait bouger près de l'oreille. (27:38)



La quatrième scène se déroule dans une belle maison, où Mahshid tente de jouer du sétâr.⁷¹ Hamoun feint l'intérêt, mais elle lui demande : « Je joue très mal, n'est-ce pas ? » Il répond : « Non... Depuis quand tu apprends ? » Mahshid répond : « Depuis tout à l'heure ! » Hamoun applaudit d'une manière unique : quelques tapes sur ses jambes, quelques claquements de talons, puis il retire et remet le scotch du fauteuil. (28:07)



On revient à un plan rapproché de Hamoun derrière le cabinet. À l'intérieur, Samâvâti ajuste légèrement sa position sur le fauteuil en écoutant Mahshid : « Hamoun ne

71 Instrument de musique traditionnelle iranienne, le sétâr appartient à la famille des cordes pincées et se distingue par sa sonorité subtile, créant une atmosphère personnelle et introspective. L'auditeur doit être dans une certaine proximité pour en ressentir pleinement la résonance.

gagnait pas beaucoup depuis notre mariage. En tant qu'intervenant aux cours du soir d'anglais ou comme traducteur de quelques livres, il ne gagnait pas autant. J'ai fait beaucoup d'efforts pour qu'il soit serein et qu'il fasse son travail. Malgré le désaccord de mes parents, j'ai essayé de les réconcilier. De toute façon, c'était de ma faute, je suis... tombée amoureuse. » À ces paroles, Hamoun, ému, sourit, tandis qu'elle en parle en soupirant : « Mais c'était toujours difficile. Hamoun ne faisait aucun effort. Avec sa vision paranoïaque, il ne me laissait aucun moment tranquille : où étais-tu ?!, que faisais-tu ?! Je me souviens d'un soir où j'étais allée au restaurant. Je lui ai téléphoné pour qu'il nous rejoigne... » (28:55)



Un autre flash-back montre Hamoun marchant anxieusement dans la pénombre d'un appartement. Mahshid entre et le salue. Il répond avec un ton autoritaire et sarcastique : « Oui, salut ! Où étais-tu ? » Mahshid répond : « Je t'avais dit ! », mais il continue ses interrogations sans la regarder : « Pourquoi tu as coupé le téléphone ? » [...] Elle réplique : « Je ne voulais pas me disputer avec toi ! Laisse-moi tranquille ! » Alors que Mahshid s'apprête à le repousser avec son petit sac à main, elle est horrifiée par la réaction brutale de Hamoun, qui lui donne une claque.

De nouveau en gros plan dans l'obscurité du cabinet, elle pleure avec amertume : « Depuis cette même claque, cette même agression injuste, mon cœur s'est brisé. Je me suis retrouvée punie et humiliée sans raison, juste parce qu'il y a un homme au-dessus qui a plus de force et qui se croit alors légitime pour s'imposer ! » Hamoun, navré, l'entend s'exprimer avec dégoût. (29:50)



Samâvâti répond : « C'est typique de tous les hommes iraniens ! Toute leur vie, ils s'habituent à subir l'injustice et à en commettre ! » Mahshid poursuit : « C'est depuis ce moment-là que j'ai réalisé qu'il est dangereux. [...] Il est prêt à tout sacrifier pour son égoïsme ! », et le docteur prend des notes. On passe à un gros plan de Hamoun, avant de revenir à Mahshid, qui continue : « J'en ai assez de son pessimisme sombre, de sa façon de voir tout comme une catastrophe. Il parle constamment de l'anxiété existentielle, de l'abîme qui nous attend... Moi, j'aimerais travailler, dessiner, projeter dans l'avenir ! J'aimerais dépenser, construire !... » De retour sur un plan rapproché de Hamoun, sa voix off intervient pour évoquer son propre récit : « Oui, dépenser, construire, qu'a-t-elle construit ? Rien. Elle a abandonné à mi-chemin toutes ses initiatives : le théâtre, la musique, la peinture, et maintenant elle s'est accrochée au stylisme ! » (30:42)

Au travers d'un jaillissement de la mémoire, les flash-backs défilent les uns après les autres. Le flux continu des souvenirs donne ainsi naissance à plusieurs micro-séquences imbriquées, formant un réseau riche d'événements et de leurs réminiscences. *Hamoun* représente une forme de montage dans laquelle on pénètre dans des séquences et avant d'en ressortir, on se retrouve déjà plongé dans une autre.⁷² Dans cette trame narrative, cohérente malgré son rythme évasif, le contour net entre les scènes devient flou, démontrant plus intensément les

⁷² Le montage visuel et sonore a été effectué par Hassan Hassandoust (né en 1957).

tourments intérieurs des personnages. Dans la continuité de la séquence-chapitre précédente, qui établit une comparaison entre *Hamoun* de Dariush Mehrjui et *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hédâyat, ce passage développe les thèmes traités dans le roman. Comme je l'ai déjà évoqué, le motif répétitif des écritoirs apparaît dans une vision épouvantable que le narrateur perd le lendemain. Il s'acharne à trouver la femme de sa vision, fouillant les moindres recoins, sans la moindre trace, jusqu'à ce qu'un soir :

« Dans cette atmosphère mouillée qui atténuait la vivacité des couleurs et l'insolence des lignes, [...] la pluie lavait mes idées noires. [...] Je déambulais. Inconscient. Pourtant, [...] comme surgi de la brume, son visage flou m'apparaissait avec plus d'insistance que jamais, son visage maladif, pareil à ces miniatures qui ornent les cuirs d'écritoire. [...] Le brouillard s'était tellement épaissi que je voyais à peine à mes pieds. Cependant, une fois devant la porte, je distinguai, [...] une forme vêtue de noir, la silhouette d'une femme assise sur le perron. Je fis craquer une allumette pour chercher le trou de la serrure, [...] mes regards se portèrent [...] sur deux grands yeux ténébreux [...]. C'était Elle. Je restais là, [...] comme un homme [...] qui veut se réveiller, mais qui n'y parvient pas. L'allumette se consuma jusqu'au bout, me brûla les doigts ; je reviens brusquement à moi. »⁷³

Comme le narrateur du roman, Hamoun est constamment à l'affût du « corps » d'une merveille perdue. Son rêve, son écriture, son mémoire, toute existence du sujet est empreinte de cette quête. Ici, la force de l'ensemble des micro-séquences apporte un coup de fraîcheur après quatre séquences pesantes, où les deux personnages sont présentés lors de leur rupture. On remonte, comme en quelques instants fugaces, à la ferveur de leurs débuts. Mais aussitôt, on replonge dans la réminiscence de leurs expériences obscures. À l'image de *La Chouette aveugle*, l'amour et la mort se tiennent côte à côte :

« moi, j'étais pareil à un noyé qui remonte à la surface de l'eau, après les affres de l'agonie. [...] je levai ma main tremblante [...] et caressai ses boucles, toujours collées à ses tempes. [...] Ses cheveux étaient froids et humides [...] comme si elle eût été morte depuis plusieurs jours. [...] il me sembla que, dès le principe du monde, [...] j'avais eu pour compagnon, dans la chambre ténébreuse, [...] un cadavre inerte et glacé. »⁷⁴

73 *La Chouette aveugle*, pp. 41-42. Comme on peut déjà le constater, les frontières entre le rêve et la réalité sont complètement confondues, alors que dans *Hamoun*, on a conscience de leurs distinctions.

74 *Ibid.*, pp. 45-50.

Tout comme dans le rêve de Hamoun, où un écran géant projette des personnes qui réapparaîtront durant le film, les figures éthérées de *La Chouette aveugle* prennent corps dans la vie du narrateur. Sa vision se compose d'un « ruisseau » autour duquel se dressent un « cyprès », une « femme en noir », un « vieillard », et un « niloufar », la fleur de la matinée. En persan, ce dernier peut évoquer deux types de fleurs : l'ipomée ou volubilis, et le lotus (nénu-phar), fleur des marais. Il est également intéressant de souligner que le mot persan pour marais est « mordâb », ce qui peut se traduire littéralement par « eau-morte ». En outre, la vision du narrateur, semblable à un mirage d'eau brumeuse, lui renvoie une image illusionnaire. Sa rêverie semble émaner d'une « eau profonde », d'une « eau dormante », à l'image de la mystérieuse série des peintures d'Arnold Böcklin (1827-1901) : *L'Île des morts*. Je mets en regard la toile ci-dessous avec une citation de Gaston Bachelard, qui réfléchit sur une image provenant d'un poème d'Edgar Allan Poe (1809-1849) :

« Ce que l'arbre qui s'épuise est à l'eau qui en boit l'ombre et devient plus noire de la proie qu'elle avale, la vie de la Fée ne pourrait-elle pas bien être la même chose à la Mort qui l'engloutit ? Il faut noter au passage cette nouvelle inversion qui donne l'action humaine à l'élément matériel. L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit ; elle avale l'ombre comme un noir sirop. Ce n'est pas là une image exceptionnelle. On la trouverait assez facilement dans les fantasmes de la soif. »⁷⁵



Arnold Böcklin, *L'Île des morts*, peinture à l'huile sur bois, 111 × 156 cm, 1886. Kunstmuseum de Bâle.

75 *L'eau et les rêves*, p. 68.

Deuxième chapitre intitulé : « Les eaux profondes – les eaux dormantes – les eaux mortes, " L'eau lourde " dans la rêverie d'Edgar Poe ».

Dans *L'Île des morts*, les cyprès semblent absorbés la teinte noire de la mer sirupeuse, de même que l'eau paraît projeter son ombre au ciel nocturne, alors que les rochers sont baignés dans une lueur dorée, comme par un soleil intérieur. En s'interrogeant sur l'origine de telles cosmicités poétiques, Gaston Bachelard montre comment certaines formes issues de l'eau gagnent en consistance, notre être intime s'y engageant pleinement. La force poétique, bien que faible dans un jeu de reflets, émerge avec intensité lorsque l'eau s'assombrit : « Qui s'enrichit s'alourdit. Cette eau riche de tant de reflets et de tant d'ombres est une eau lourde. »⁷⁶ Dans un autre sous-chapitre de *L'eau et les rêves*, il saisit l'archétype de la combinaison de l'eau avec un immense être qui est la Nuit ; comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit pénètre les eaux dans leurs profondeurs : « Dans bien des récits, les lieux maudits ont en leur centre un lac de ténèbres et d'horreur. Chez plusieurs poètes apparaît aussi une mer imaginaire qui a pris ainsi la Nuit dans son sein. C'est la *Mer des Ténèbres* – [...] La nuit, au bord de l'étang, apporte une peur spécifique, une sorte de *peur humide* qui pénètre le rêveur et le fait frissonner. »⁷⁷ Et c'est à la lisière de ce même frisson que l'image visionnaire de *La Chouette aveugle* s'est matérialisée : « Ainsi, l'eau avec laquelle elle lavait ses tresses ne pouvait provenir que d'une source singulière et ignorée, que jaillir d'une caverne enchantée. J'acquis la certitude que si Elle avait répandu de l'eau ordinaire sur son visage, il se serait aussitôt fané »⁷⁸, dit le narrateur.

La figure de la femme éthérée s'apparente aux traits de la « parî » dans la mythologie iranienne. Les parîs, ayant une beauté envoûtante et des pouvoirs magiques, semblables aux fées dans les mythologies européennes, sont le génie des eaux. Comme la parure sensuelle de l'essence féminine des eaux, elles apparaissent dans des endroits où se nichent un étang ou une fontaine secrète.⁷⁹ Capables de se transformer en diverses créatures ou phénomènes naturels, les parîs peuvent avoir l'un des deux caractères : tendres, voire angéliques, ou malicieuses, voire maléfiques. Dans la douceur, elles engendrent des jeux bénins, tandis que dans l'ostentation, elles tissent des trames fatales. Mais dans le roman référencé, le caractère de la femme visionnaire, toujours vêtue de noir, ne se dévoile que lorsque le narrateur se métamorphose en un autre personnage, remontant dans des siècles, voire des millénaires. Il est aussi intéressant de remarquer que dans la plupart des plans extérieurs de *Hamoun*, le personnage de Mahshid s'habille en noir, une couleur qui semble métamorphoser toute obscurité.

76 *Ibid.*, p. 70.

77 *Ibid.*, p. 119 : « et que si, des doigts longs et minces, Elle avait cueilli une fleur terrestre de capucine, ils seraient pareils à des pétales flétris. »

78 *Ibid.*, p. 38.

79 Comme les esprits aquatiques gréco-romains incarnés par les naïades, nymphes, dryades et hamadryades.

Séquence-Chapitre VI

Mise en série de l'image par la tache de lavis

« Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum. »⁸⁰

80 *L'eau et les rêves*, p. 8.

La deuxième série de flash-backs aborde le témoignage de Hamoun sur la carrière artistique de sa femme. Sa voix hors champ nous mène dans une cour où quelques chameaux, chargés de textiles bariolés, sont assis. Des femmes, déguisés en nomades, y cherchent des robes. L'arrivée de Hamoun coïncide avec le puissant grognement d'un chameau : « Oui, ce sont ses excès qui m'ont enfoncé jusqu'à la gorge dans la dette. Ah, que faire maintenant ! La dette pour le logement, la dette pour la voiture, la dette pour l'ameublement... Ce poids écrasant des dettes me plombe le dos... » Il entre avec d'autres dans une salle où Mahshid les salue pour son défilé de mode. Une assistante l'appelle depuis un balcon intérieur pour lui lancer quelques lacets ornés. D'autres mannequins la sollicitent pour savoir ce qu'ils doivent revêtir. (31:23)



Une jeune femme s'approche pour demander où elle en est avec sa robe de mariée. Mahshid assure que la robe est devenue très belle et qu'elle prévoit de la porter. Quelques instants plus tard ses assistantes sortent du dressing, déclarant avec enthousiasme que la robe est splendide, alors qu'elle effectue un défilé pour la présenter. Les gens applaudissent et des compliments circulent autour d'elle. C'est la même robe que Mahshid porte dans le rêve de Hamoun. Néanmoins, la cliente semble peu satisfaite : « La dentelle est trop volumineuse ! Cette accumulation de plumes n'est pas très élégante ! Les ornements

des pièces de monnaie l'ont rendue de mauvais goût ! Non, cela ne me convient absolument pas, c'est trop rustique ! » En commentant, elle montre du geste de la main les parties qu'elle critique avec mépris. Mahshid, figée, la fixe du regard avec irritation. Puis, elle répète furieusement ces mots et commence à déchirer la dentelle. Hamoun, stupéfait, observe la scène en silence. (32:22)



La musique du thème, énigmatique et inquiétante, étouffe le bruit de la foule. Un autre flash-back nous emmène vers un coin de la maison. En plein jour, Mahshid, vêtue de son ensemble blanc d'atelier, est assise sous la fenêtre, en train de lire et de prendre des notes. La voix off de Hamoun évoque : « Elle allait vraiment mal. Elle venait de s'immerger dans le monde de Gurdjieff et de Jung et du "mysticismerie" ! Elle cherchait à tout prix à maîtriser "le centre affectif de l'être" ! Hé ! » (32:36)



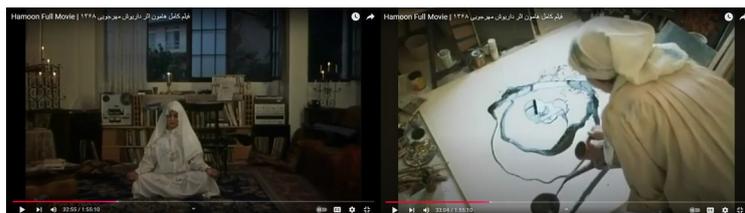
On change de scène. Mahshid est cette fois assise au milieu de son atelier, entourée de flacons, de bols, de pinceaux et d'autres outils de peinture. Avec soin, elle verse un liquide sombre en une ligne sinueuse le long du bord d'une toile étendue par terre. Puis, elle incline légèrement le côté afin que le liquide se répande en plusieurs gouttes

le long de la ligne initiale. La scène change de nouveau. Devant un grand fond bleu, elle souffle délicatement une poudre dorée sur la toile allongée. (32:52)



Dans la scène suivante, au crépuscule, la caméra se rapproche d'elle, assise en tailleur sur le tapis au centre du salon. Elle médite dans un style de yogi. Deux chandelles, de part et d'autre des fenêtres, diffusent la lueur douce des bougies. Elle revêt une tenue blanche plus raffinée. La séquence se poursuit alors qu'elle est assise face à un trépied de partitions, tenant son sâtâr entre les mains. Elle regarde dans le vide. (33:03)

De retour dans l'atelier, qui semble être une pièce de leur appartement, elle se penche encore sur une toile, versant un liquide noir pour tracer une grande spirale déformée. Le liquide éclabousse légèrement la surface et le bas d'une petite toile voisine. Après un instant, elle répète le geste. Son expression faciale reflète la fierté. (33:14)



Immédiatement après, la silhouette de Hamoun apparaît dans la nuit, en hâte pour monter des escaliers vers le toit. Sa voix hors champ poursuit : « Elle était devenue insomniaque. La nuit, elle croyait voir des fantômes ! Elle oubliait tout ! Elle ne se rappelait plus où elle avait garé la

voiture ! » En apercevant Mahshid qui contemple la pleine lune au bord du toit, il s'arrête de courir. (33:31)



L'observation continue avec d'autres plans diurnes : « Elle achetait des choses inutiles, sans se rappeler pourquoi ! » Mahshid, qui vient de rentrer, dispose sur la table des objets miniatures tels qu'un cheval antique, des chouettes, une idole africaine en bois, ainsi que deux statuettes blanches.⁸¹ Hamoun se plaint qu'elle dépense leur argent pour ces choses futiles et elle répond : « Tu veux dire que nous sommes de petits bourgeois et que c'est à toi de nous apprendre quoi faire ?! » (34:04)



À nouveau dans l'atelier, elle est en train de verser la peinture noire sur un fond bleu, en formant des cercles. Mécontente et irritée du résultat, elle frappe brutalement le récipient sur la toile. Le vase en terre se casse et forme une grande tache noire au centre du support. Le thème musical prend fin avec cette action.⁸² (34:15)



La tache noire, issue du bris du récipient dans la scène précédente, se superpose à une tache bleue éclaboussée sur une grande toile blanche au mur.

81 Selon le scénario ce sont les statuettes de Beethoven et de Shakespeare.

82 Les peintures que l'on découvre dans cette séquence sont toutes des créations originales de Dariush Mehrjui.



Immédiatement après, on découvre une autre peinture avec de petits cercles rouges et des taches vertes derrière des lignes grises et blanches, telle une forêt chaotique. Une autre toile démontre un cercle solaire et des taches nuageuses dans un ciel inquiétant. Les traits verticaux en noir-gris forment l'interface de la toile. C'est l'exposition de ses œuvres dans une galerie d'art. Une femme d'un certain âge qui lui ressemble⁸³ discute avec d'autres personnes en leur demandant avis. D'autres visiteurs se tiennent devant la toile avec la grande tache bleue, écoutant un homme qui explique passionnément : « C'est comme une sorte d'explosion du bleu sur le fond blanc rappelant l'Explosion primordiale ! » (34:28)



Dans un autre coin, d'autres personnes regardent une grande peinture verticale, avec une forme jaune en bas suggérant un dos féminin, la tête dissimulée sous des vagues rouges. Un visiteur dit à Mahshid : « Je ne connaissais pas du tout un tel esprit chez toi ! » Quelques personnes la sollicitent pour qu'elle médite sur ses œuvres : « Vos peintures sont un peu particulières, cosmiques et poétiques en même temps... » (34:44)

83 Cf. séquence XV.



La voix off de Hamoun évoque : « Elle avait vraiment besoin qu'on lui vante ses mérites. Ils comprenaient bien Mahshid car ils applaudissaient tout le bordel qu'elle peignait ! Mahshid m'avait rappelé leur conscience et leur connaissance à maintes reprises ! Mais c'étaient les mêmes qui m'ont finalement fait basculer dans cet état ! » On a l'impression d'avoir déjà vu certains individus dans son rêve. Quelques personnes sont assises sur un canapé. Un homme sort un carnet de chèques de sa poche et le dépose sur la table pour le remplir selon la liste de vente. Les femmes présentes remarquent son geste, surtout celle qui a une allure similaire à celle de Mahshid. Quelqu'un prévient Mahshid : « Monsieur Azimi a acheté cinq de tes tableaux ! » Après avoir signé le chèque, Azimi lance aussi un sérieux « regard d'acheteur » à Mahshid qui discute avec les gens. Dans le plan suivant il est en train de mettre un manteau en fourrure sur les épaules de la femme âgée qui ressemble à Mahshid. Le dernier propos qu'on entend dans le bruit de la foule est : « On y constate également un sentimentalisme féminin ! » Hamoun observe tout depuis un coin. (35:35)⁸⁴



84 La personne mentionnée est Parviz Kalantari (1931-2016), lui-même un artiste plasticien.

Suivant ces derniers micro-séquences de *Hamoun*, je fais référence dans ce chapitre à un extrait de mon travail plastique. Ce choix n'est pas seulement dû à son association avec le contenu de la séquence dans son ensemble, mais il vise surtout à démontrer sa résonance dans mon esprit. Comme je l'ai évoqué dans l'introduction, la seconde partie de la présente thèse est consacrée à ma propre démarche en art, où j'explique qu'au départ, mon travail plastique se concentrait sur le dessin, puis la « tache », l'élément reliant ce médium à la peinture, qui est intervenu plus tard. L'image ci-dessous présente un exemple de cette phase de mélange : dessin sur un fond taché, une inspiration libre du *Cantique des Oiseaux* de Farîd ol-dîn Attâr (1145-1221). À travers cette série de huit bandes pliées en accordéon, le dessin linéaire a pris du volume tel un gonflement par l'air, tandis que la tache de lavis évoque de la liquidité. Depuis lors, la tache est devenue un élément clé dans l'évolution de mes différentes séries. Au sujet de la combinaison dans l'imagination matérielle, Gaston Bachelard suggère que les images issues de la rêverie sont unitaires ou binaires : « Elles peuvent rêver dans la monotonie d'une substance. Si elles désirent une combinaison, c'est une combinaison de deux éléments. À ce caractère dualiste du mélange des éléments par l'imagination matérielle, il y a une raison décisive : c'est que ce mélange est toujours un mariage. »⁸⁵



Une inspiration du *Cantique des oiseaux*, feutre et encre sur papier, 5.5 x 50 cm, 2016.

Le thème du voyage des oiseaux vers un au-delà est le cœur du grand poème d'Attâr, l'emblème dans l'imaginaire persan. Les premiers distiques sont destinés à la Huppe, l'Oiseau-Messager, proclamant à tous les êtres « ailés » qu'elle détient le nom secret de l'Oiseau cosmique, Sîmorq, et l'endroit de sa résidence. Elle parvient enfin à éveiller le sens de milliers d'oiseaux, les incitant à entreprendre une telle aventure. La Huppe incarne la forme aérienne de l'intuition et de la guidance intrinsèque. Les oiseaux s'élancent vers l'immensité

85 *L'eau et les rêves*, p. 112.

du ciel, aspirant à pouvoir atteindre le sommet d'une montagne cosmique, symbolisant l'inaccessible. L'être volant est une métaphore initiale du souffle et de l'âme, comme le dit Charles Nodier : « Les différents noms de l'âme chez presque tous les peuples sont autant de modifications du souffle et d'onomatopées de la respiration. »⁸⁶ La dialectique ambivalente de substance aérienne jongle ainsi entre deux dimensions du « rêve du vol » : l'envers de l'image d'ascension est la chute ! Le voyage se produit, thématiquement et formellement, des hauteurs et des abysses, ainsi que de l'union et de la dispersion. Tout au long du récit, on oscille, non seulement entre le point de départ, les Sept Vallées et le « Mont Qâf », mais aussi entre les vers, les paraboles, les micro-récits et les anecdotes qui s'enchaînent. Alors, pour franchir les Sept Sphères, les oiseaux doivent acquérir la Soif de l'Amour :

« Au début, il y a la vallée du Désir
Puis, vallée sans rivage, la vallée de l'Amour
La troisième est la vallée de la Connaissance
La quatrième, la vallée de la Plénitude
La cinquième, la vallée de l'Unicité pure
La sixième, terrifiante, est la Perplexité
La septième vallée et aussi la dernière
C'est le Dénouement et l'Anéantissement
Après cela, tu ne pourras plus avancer
Tu seras aspiré sans pouvoir te mouvoir
Lors, pour toi une goutte sera un océan. »⁸⁷

Le poète conduit les oiseaux, sphère par sphère, à travers une forme narrative en spirale pour engager les différents aspects de ce voyage imaginaire. Sîmorq⁸⁸, incarnant l'Oiseau-Feu, ou

86 Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, [1^e éd : 1808], cité dans *La poétique de l'espace*.

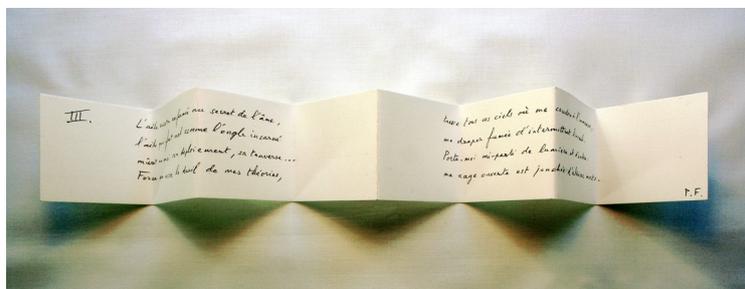
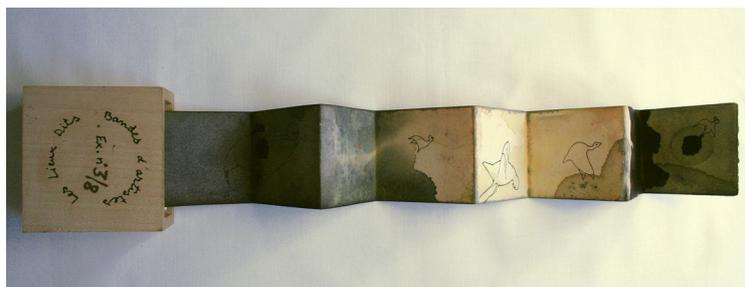
87 Farid od-dîn 'Attâr, *Le Cantique des Oiseaux*, traduit par Leili Anvar, commenté par Michael Barry pour les miniatures persanes très présentes dans l'ouvrage, Paris, Diane de Selliers, 2016, p. 297. [1^e éd. 2012]

88 Selon Michael Barry (né en 1948), spécialiste en histoire de l'art de l'ancienne Perse, cette figure dans la Miniature se caractérise ainsi : « La Saëna-Meregha, ou « Aigle-Oiseau » de la Perse achéménide, surgit entre des sphinx protecteurs pour planer au-dessus de la tête des rois dans les arts de Suse et de Persépolis. Elle apparaît encore sous le nom modifié de Sênmorv puis de Sîn-morgh ou enfin Sîmorgh sur les couronnes ou sur les caftans des monarques sassanides du III^e au VII^e siècle comme une sorte de griffon, assimilé au mythique rapace Vâragna, autre Oiseau de la Lumière victorieuse. La Chine perpétuera ces prototypes artistiques d'ultime provenance iranienne, en les métamorphosant richement, pendant les générations qui suivent l'effondrement de la Perse sassanide devant les armées arabes en l'an 651 : ils sont stylisés à la chinoise, soulignés d'or et rehaussés de queues qui s'allongent déjà en flammèches. C'est donc son propre Oiseau de feu, sa Sîmogh transfigurée en feng-huang, phénix chinois, que reçoit, pour en nourrir toujours plus sa poésie, ses arts et sa mystique, l'Iran islamisé du XIII^e siècle, quand les conquêtes mongoles renversent le courant des influences d'images. » *Ibid.*, pp. 34-35.

l'Oiseau-Soleil, est à la base un oiseau avestique. Cependant, son nom peut signifier dans le persan moderne comme *sî morq* : « trente oiseaux ». Ainsi, Attâr a joué avec les deux mots : parmi des milliers d'oiseaux qui se lance dans le voyage, seuls Trente Oiseaux parviennent au Seuil de l'Être-Rêvé, où ils se trouvent en effet devant un Miroir :

« Le gardien de la Grâce ouvrit enfin la porte
Et leva devant eux cent voiles à chaque instant »⁸⁹

La collection « Bande d'artistes » des éditions Les Lieux Dits à Strasbourg, réunit artistes plasticiens et poètes. Le processus consiste à ce qu'un plasticien crée librement huit bandes de papiers arches en dimension identique. La création est ensuite remise à un poète, qui s'en inspire pour écrire un poème manuscrit sur huit bandes, pliées en accordéon et assemblées dans une boîte miniature. Cette approche inverse le procédé de l'illustration, où l'image se base sur l'écrit. Je cite, ci-dessous, les quatre premiers passages du beau poème de Paul Farellier (né en 1934), nommé *Comme l'aube à son dépli*, en écho à l'Œuvre d'Attâr. Afin de rendre le lien entre l'image et l'écrit plus visible, je présente l'ensemble de mes bandes sur la page suivante. Le reste du poème est cité plus loin dans le chapitre.



« Quand du plus sombre tes nuées s'ensemencent, sois si bleue au bain de ta beauté féconde que la seule nuit dont l'astre se veut l'ombre libère à l'envol ton âme transhumante. Si d'un vertige son élan se mélange, daigne le sort lui écrire un pan de monde où se goûte cette soif que rien n'étanche : l'appel, la scansion d'un désir sans réponse.

89 Attâr, *op. cit.*, p. 371.



Tiendrais-tu ce persistant pari de vivre, de passer, de porter notre part des choses ? M'as-tu deviné en recherche de rive et tout près de filer tes métamorphoses ? Redonne chair au diapré de tes nuages, reprends au temps sa plus lointaine mémoire, forme l'insu, la chimère à ton image, l'élan de ses ailes empennées d'espoir.

L'aile encore enfermée au secret de l'âme, l'aile qui fait mal comme l'ongle incarné mûrit en moi son déploiement, sa traverse... Force en essor le deuil de mes théories, tresse tous ces ciels où me coudre à l'immense, me draper fumée d'intermittent linceul. Porte-moi mi-parti de lumière et d'ombre : ma cage ouverte est jonchée d'alérions morts.

Clair élan soudain mantelé de sépia, l'imaginaire au col tranché, l'ange noir qui délirait d'oisellerie mammifères, ne le berce plus sur tes lits d'ocre rose, ne l'égare plus de limbes ni d'enfers... Embusqués se tiennent-ils à basse brume, de ces fronts plutôt prends souci, qui méditent quelle fatale et rémanente menace. »⁹⁰

90 Paul Farellier, *Livre-objet numéro 20 : Comme l'aube à son dépli*, Strasbourg, Les Lieux Dits, 2017.

En 2019, j'ai repris le thème du Voyage d'oiseaux dans un autre projet de peinture, cette fois en grand format, destinée aux installations dans des espaces publics en plein air. L'idée initiale pour ce travail, réalisé sur un support en bois composé de trois panneaux, provenait d'une série de photos sur les oiseaux migratoires.⁹¹ Cependant, une fois face à la spatialité du support, j'ai comme entrevu le dessin des oiseaux s'embuer par des taches nua-geuses. Plus que l'envol, je voulais cette fois matérialiser une densité humide, et ces dernières micro-scènes de *Hamoun* résonnaient profondément dans mes gestes et ma relation à la matière lors de cette peinture. La première couche est faite de traces d'ornières au pastel gras aux couleurs variées. Cette étape m'a permis de dessiner des sillages suggestifs sur la surface plane en bois, amorçant ainsi l'ajout de textures aux futures couches. Par la suite, j'ai superposé les six couches de peinture : brun, marron de quinacridone, bleu marine, bleu clair et ocre, en appliquant un rouleau de balayage pour imprégner chaque coin de la surface de taches monochromes, une couleur à la fois. Chaque couche liquide nécessitait un temps de mi-séchage d'au moins un jour avant de travailler la suivante. Pour effectuer la septième teinture, les taches noires, j'ai adopté une technique alternative en versant la peinture au centre du support, générant des marques qui fusionnaient naturellement entre elles. À l'étape finale, les silhouettes noires des oiseaux ont été ajoutées, camouflées subtilement dans les teintes nua-geuses des taches sous-jacentes.



Acrylique sur bois en trois lattes, 260 x 360 cm, 2019. Conçue dans l'atelier de Germain Roesz pour l'exposition franco-allemande « PlakatWandKunst ».

91 En 2008, j'ai photographié des oiseaux migrateurs faisant escale annuelle dans la péninsule de Miânkâleh, au bord de la mer Caspienne, lors de leur voyage de la Sibérie vers le sud.

« Est-ce victoire d'être monté, ou fuite, si me voilà enfin en surplomb des rêves ? Mon nom est-il vol, ascension – ou exode ? Et planerais-je, espoir, au cumul des nues ? Que vaudrait, gerfauts, l'idéale vindicte de celui qui poursuit de pauvres fantômes ? Même à la chasse aux senteurs de sauvagine, courrais-je rien de plus qu'un gibier de cendres ?

C'est l'aurore où s'attardent les grands nocturnes et s'estompent déjà les anges précaires. Tu griffes de blanc l'éclipse du regard, lances dans le vent le grément de la fleur. Et vient une aube qui se déprend de toi, se défait, se démure de ses entraves, voit plonger au gouffre ta fausse Icarie... Une aube qui ressemble à l'envers de toi.

Te dirais-je ce qu'emporte mon regard, sa pointe heureuse parfois de météore ? Ni le sens qui fuit, ni l'heure ni le lieu, ai-je rien sauvé dont s'éprenaient mes yeux ? Tu me tiens sous ton toit d'aveuglement blanc à battre des cils multipliés d'absence. Garde l'unisson des paupières mi-closes, ne réveille pas les formes endormies.

Quelle liberté naît de mon abandon, scande sa houle au dehors de mes bornages, valide les retards de mes atterrages, déplie lentement la vague de mon nom ? Qui me fait nager au flot de la ferveur la longue brasse où rien n'est plus à demeure ? Qui m'a versé dans sa lumière d'eau vive ? D'où s'en-volait ce baiser d'aucune rive ? »⁹²

Le Cantique des Oiseaux symbolise le parcours initiatique, et la Huppe le désir ardent du voyageur vers la Lumière du Miroir Ultime. Mahshid et Hamoun, en quête de leur essence intérieure, cherchent à fusionner esprit et réalité. Le penchant du personnage de Mahshid pour Carl Gustav Jung et de George Gurdjieff (1866-1949)⁹³ témoigne de sa volonté d'intégrer les profondeurs de l'inconscient dans son quotidien. Le personnage de Hamoun s'en moque, tandis que lui-même est fasciné par les idées de Soren Kierkegaard, traitant du même problème en philosophie. Il est important de rappeler que le film reflète pleinement l'esprit de son époque, pris entre plusieurs pôles : la religion institutionnelle et la spiritualité individuelle, la modernité dite « occidentale » et la tradition, ainsi que l'individualité et la poussée indéniable d'une identité chiite.

92 Paul Farellier, *op. cit.*

93 Penseur-mystique-compositeur dédié à œuvrer de façon personnelle, non seulement en théorie, pour l'harmonie entre le corps, la psyché et l'esprit, faute de quoi l'homme demeure dans un état de sommeil éveillé.

Séquence VII

« Le temps était de nouveau couvert. »⁹⁴

« Le feu couve dans une âme plus sûrement que
sous le cendre. »⁹⁵

94 Phrase réitérée dans divers passages de *La Chouette aveugle*.

95 *La psychanalyse du feu*, p. 35.

Dans l'appartement,⁹⁶ Hamoun se précipite pour répondre au téléphone : « Allô... Comment vas-tu bestiole ?! » On s'approche de lui, près d'un tableau de roseaux à l'encre. Avec une expression inquiétante sur son visage, il enlève ses lunettes : « À quel sujet ?! Je vais venir. » (35:56)



Sur fond musical, sa voiture se gare devant le jardin d'un bâtiment. À son entrée, un homme souriant en pyjama lui tend la main et y dépose une ipomée violette. Juste devant, un médecin descend des escaliers avec quelques infirmières, tous habillés en blanc. Hamoun le salue, il répond agacé : « Depuis que j'ai su que tu as envoyé Mahshid chez ce docteur Samâvâti stupide et que tu l'as préféré à moi, je suis en feu ! » Hamoun le suit dans le couloir : « Écoute, je te dois des excuses... », et il continue en marchant devant lui : « Mahshid l'a proposé, puis sa mamam je ne m'en suis aucunement mêlé ! » Le médecin gronde : « C'est ta femme, ô l'âne ! Tu devais t'en mêler ! » Hamoun répond : « Moi je suis si débordé que n'ai pas le temps de me gratter la tête ! » (37:00)



Quelques patients traînent dans le couloir. C'est un centre hospitalier pour malades mentaux. Alors que le docteur le

96 Cette séquence s'inscrit dans la suite des flash-backs où Hamoun repasse en mémoire les événements menant à sa séparation de Mahshid.

tire, Hamoun évoque : « Laisse-moi un peu kiffer avec tes patients ! » Le docteur insiste : « Tu fréquentes les mauvais gens, tu ne comprends pas ! » Ils entrent dans une chambre et le médecin interroge une infirmière au sujet d'un patient, puis continue à voix basse : « L'une des jeunes infirmières d'ici a un lien familial avec la secrétaire de ce " bâti-vente " ⁹⁷ Azimi. Ils se rendent souvent chez la mère de Mahshid. Elle a capté quelque chose ! » Hamoun réagit : « Et alors ?! » Le docteur répond à voix haute : « Quand la mère de Mahshid m'a téléphoné pour dire que tu es devenu fou et que je dois t'hospitaliser ici, j'ai craqué ! » Hamoun, choqué, le regarde avec des yeux ronds et répète : « Toi ou moi ?! Elle t'a téléphoné et dit que moi... ?! » Irrité, le médecin résume la situation : « Ils ont une liaison non-platonique, ô l'âne ! La mère de Mahshid s'associe avec Azimi, il est en train de lui construire une dizaine d'appartements ! Ouvre tes yeux ! La mère a envisagé ce gars comme le futur mari de sa fille ! » Hamoun réagit : « Ma Mahshid ?! » Il dit : « Oui ! Merde, quand tu veux enfin comprendre ?! », et va vers un patient qui leur récite un distique : « " J'ai mis à l'épreuve la raison de l'esprit éloigné, maintenant je vais me rendre moi-même fou ! " ⁹⁸, cher docteur ! » (38:38)



Hamoun, la petite fleur et ses lunettes entre les doigts, quitte la salle. Dans le long couloir, il s'agenouille contre le mur en pleurant, tandis que l'ipomée tombe à ses pieds et qu'un chant triste résonne : « J'ai élevé ton être avec tendresse pour m'agenouiller à tes pieds, Ô fleur, pour-

97 Expression ayant une connotation négative, indiquant des « vendeurs d'immeubles à la chaîne », qui construisent en série de bâtiments sans qualité architecturale et sans considération pour les acheteurs.

98 Distique de Jalâl ol-dîn Rûmî (1207-1273), dans *Le Mathnawi spirituel* (مثنوی معنوی).

quoi m'assignes-tu à la terre noire. Ô branche fleurie, qui me fait courir après la fleur, ce n'est pas là le prix de ma peine et de mon jardinage... »⁹⁹ Le docteur revient pour le rassurer. Hamoun tire son manteau, comme un enfant, et demande si c'est vrai. Il confirme, propose même de parler à l'infirmière, avant de repartir au travail. Hamoun reste assis, accablé par le chagrin. (39:28)



En conduisant sur l'autoroute, Hamoun passe un tournant sous l'ombre d'un pont, tandis que la musique accentue l'angoisse. Une fois arrivé, il se gare devant la porte ouverte du bâtiment, négligeant même de verrouiller la voiture. En hâte, il monte les escaliers, puis ouvre les portes de toutes les pièces en appelant Mahshid. Au moment de quitter la cuisine il a, un instant, l'illusion de voir un grand couteau suspendu au-dessus d'un tas d'épluchures de légumes. La musique prend un ton magique. Hamoun détourne le regard, puis tout revient à la normale. Il expire tout en transpirant. (40:35)



99 D'un ghazal de Shahriâr.

Il se met à courir et passe parmi les draps blancs et d'autres teintés en rouge, jaune et bleu, suspendus aux différentes cordes. Au fond du toit et derrière les draps bleus, il la retrouve. (41:00)



Quelques instants plus tard, il sort en traînant Mahshid par la manche, alors qu'elle crie : « C'est un mensonge ! » Hamoun insiste : « Je te le prouve par un coup de fil ! » Elle le pousse et crie plus fort : « Tu as terni ma vie ! » Hamoun l'attaque et elle continue à le repousser : « Idiot ! Il croit tout ce qu'on lui dit ! Casse-toi ! Je te déteste ! », et lui lance les outils. (41:16)



D'un coup de pied, Hamoun fait basculer une casserole sur un réchaud. Tout le contenu de peinture bleue se répand sur Mahshid. (41:21)

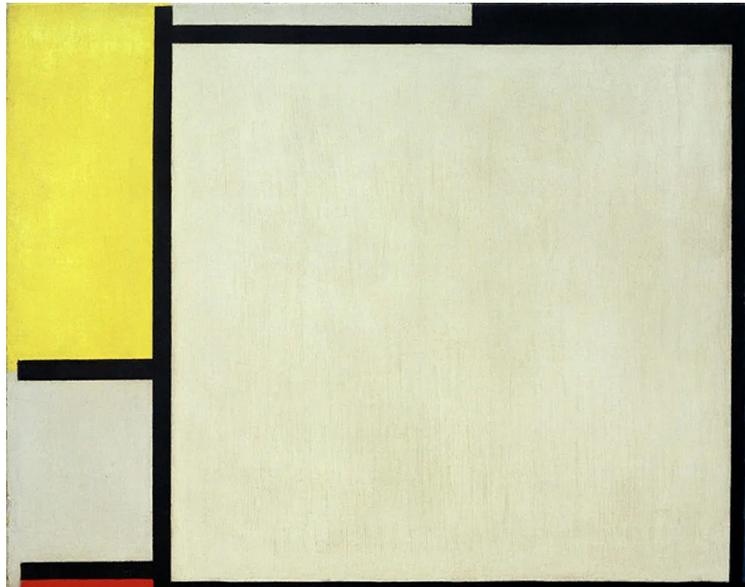


Enragée, elle lui jette la peinture jaune : « Ça suffit, oui, détruis tout ! » Elle recule vers la barre et crie à pleins poumons : « Laisse-moi ! Je vais me libérer ! Je me jette en bas ! » Hamoun la tire en arrière puis la gifle. Les voisins arrivent sur le toit et l'arrêtent. Des femmes en blanc s'occupent d'elle, qui pleure d'impuissance. (41:54)



Les trônes des pins dans l'espace où l'on voit la voiture de Hamoun se garer, puis les grilles et les barres des fenêtres et des lits à l'hôpital psychiatrique avec son long couloir, se succèdent aux marquages au sol et aux traits d'ombre qui se dessinent sur l'autoroute. Tout évoque un unique et même élément : la ligne. Le facteur linéaire s'étend jusqu'au grillage d'entrée et des escaliers, suivis par les portes des pièces d'appartement qui s'ouvrent les unes après les autres. Les marches imprégnées de taches, atteignant le toit, mènent enfin dans l'espace en plein air où la ligne reprend son mouvement par les cordes sinueux et suspendus. L'ensemble est relié par un rythme zigzag et rapide, à la fois verbal et gestuel, dans les dialogues et les performances. La folie s'immisce sur le fond « blanc » dans les deux parties de cette séquence : à l'hôpital psychiatrique et sur le toit de leur appartement. Dès le début de l'état de veille dans le film, les personnages en blanc réapparaissent. La scène du toit s'était déjà inscrite dans ma mémoire : de larges étoffes blanches, rouges, jaunes et bleues, m'évoquant avant tout des draps d'été, étendues sur des cordes torsadées. L'aspect le plus frappant de cette scène, et ce qui la rend inoubliable, réside dans la brutalité qu'elle transmet, en contraste avec les gestes des personnages se lançant de la peinture, comme s'ils étaient en train de jouer ensemble. Ces plans saisissants, mêlant lutte et éclaboussures de peinture, plongent le spectateur dans la stupéfaction. Il est aussi intéressant pour moi que la photo sur la couverture du scénario de *Hamoun*, un livre dont nous avons un exemplaire dans notre bibliothèque, représente cette même scène. C'est pourquoi la vue des deux figures devant les nappes jaune et blanc m'accompagnait pendant des années. Plus tard, à l'adolescence, après

avoir intégré un lycée d'art, et dès la découverte des peintures abstraites de Piet Mondrian (1882-1944), je les ai tout de suite identifiées avec la scène sur le toit. Ces toiles emblématiques, datant des années 1910, sont typiquement composées de blocs blancs et des trois couleurs primaires, ainsi que de lignes noires. Je ne sais pas si Dariush Mehrjui s'est explicitement inspiré des peintures de Piet Mondrian pour la création du décor, toutefois, la composition basée sur les « formes géométriques », surtout les formes « carrées ou rectangulaires » en « couleurs primaires », sont caractéristique du « néoplatonisme » dans la peinture abstraite.



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune et bleu*, vers 1922.

L'une des particularités qui rend Hamoun fascinant, tant par sa forme que par son contenu, réside dans l'entrelacement subtil entre espaces contemporains et archétypes imaginaires. Cette même spécificité m'a permis d'établir un parallèle entre une œuvre cinématographique contemporaine et une image onirique, érigée en archétype dans la littérature moderne persane. L'élaboration de *La chouette aveugle* s'inscrit ici dans la continuité avec les séquences-chapitres précédentes ; un pont permettant au lecteur d'explorer certaines couches retenues du film. Le narrateur du roman, tout comme le personnage de Hamoun, développe une sorte d'obsession envers la « figure » de l'amour. Dans la première partie du roman, cette figure se manifeste à travers la femme éthérée, alors que dans le film, elle est incarnée par Mahshid. Dans les deux œuvres, la figure de l'amour devient inaccessible, révélant des tourments profonds chez les narrateurs. Dans les deux cas, leurs tentatives de s'en approprier démontrent d'autres crises existentielles, menant progressivement les sujets à une sorte d'effondrement psychique. Dans l'extrait que je cite ici, le personnage anonyme de Sâdegh Hédâyât tente, avec une fixation manifeste, de dessiner les traits du visage de la cadavre. Après avoir

gravé ses yeux « accusateurs » dans l' éternité par un dessin, il réfléchit à quoi faire du cadavre. L' image du « grand couteau » revient ici :

« J'imaginai tout d'abord de l'ensevelir dans ma chambre même, puis je songeai à l'emporter, pour le jeter au fond d'un puits, d'un puits entouré de capucines violettes. Mais, pour n'être aperçu de personne, [...] j'eus une idée : [...]. Je cessai d'hésiter. J'allai chercher un couteau à manche d'os, qui se trouvait dans l'alcôve. D'abord je déchirai avec d'infinies précautions le mince vêtement noir qui emprisonnait son corps, comme une toile d'araignée, seul voile qui la recouvrit. [...] Ensuite, je lui coupai la tête ; quelques gouttes de sang coagulé et froid coulèrent de sa gorge ; puis je lui tranchai les bras et les jambes. Je plaçai le tronc et les membres dans la malle, bien en ordre ; je les couvris de ses vêtements, ses mêmes vêtements noirs. Enfin, je rabattis le couvercle, fermai la serrure et mis la clef dans ma poche. Quand ce fut fini, je poussai un soupir de soulagement. »¹⁰⁰

Concernant cette séquence précise du film, tout comme l'ipomée violette qui me semble évoquer *La Chouette aveugle*, la scène où Hamoun croit voir le couteau se lever rappelle également certains passages marquants du roman. Ce plan pourrait également refléter l'état d'esprit du personnage, hanté par les images du sacrifice d'Ibrahim, évoqué dans *Crainte et Tremblement*.¹⁰¹ La folie, tant sous son aspect pathologique que par ses implications sociales, ainsi que par son expression poétique et ses manifestations comportementales, occupe le cœur de cette séquence de *Hamoun*. Ici, pour approfondir la poésie du « niloufar violette », on poursuit avec l'œuvre de Sâdegh Hédâyât¹⁰²:

« Le temps était de nouveau couvert ; une pluie fine s'était mise à tomber.
[...] J'aperçus, à travers le brouillard, un vieillard bossu, assis au pied d'un cyprès. On ne pouvait voir son visage que recouvrait un large cache-nez.
[...] il partit d'un rire discordant, sec, affreux, [...] Il dit : - Si tu veux un

100 *La Chouette aveugle*, pp. 56-57.

101 Je reviendrai sur cette référence dans les chapitres suivants.

102 Par rapport à l'auteur lui-même, je cite *Sadegh Hedayat dans le miroir du surréalisme* : « Il est à noter qu'il éprouvait aussi un goût pour la peinture qui était en effet sa première passion, mais empêchée par l'autorité paternelle il da jamais pu maîtriser cet art afin d'en faire son métier, comme Sadegh Hedayat l'écrit dans son *Enterré vivant* : " Je regrette de ne pas être artiste peintre ; le seul métier que j'aimais et qui me plaisait. Je croyais ne pouvoir trouver une certaine consolation que dans la peinture. " C'est pourquoi dans la plupart de ses œuvres la peinture joue un rôle central qui évolue avec l'histoire racontée. »

Zeynab Sadeghi, *Sadegh Hedayat dans le miroir du surréalisme*, Paris, L'Harmattan, 2023, p. 36.

Enterré vivant [1^{er} éd. 1930] est une collection de cinq nouvelles, dont la première, qui porte le même titre, est souvent considérée comme une autofiction.

porteur, moi j'suis là ! [...] Un vieux corbillard délabré était là, [...]. Je his-
sai péniblement mon fardeau dans la voiture. [...] je m'y étendis, [...] puis
je glissai la malle sur ma poitrine, [...]. Son cadavre, son corps, il me sem-
blait que le poids en avait toujours pesé sur ma poitrine. [...] Autour de moi
se déroulait un panorama tel que je n'en avais jamais vu, ni en rêve ni à
l'état de veille ; de chaque côté du chemin, on apercevait des montagnes en
dents de scie, des arbres bizarres, écrasés, maudits, [...]. Des nuages lourds,
chargés d'humidité, pesaient sur la crête des collines ; une pluie fine, pa-
reille à une poussière errante et indécise se pulvérisait dans l'air. Après
avoir longtemps roulé, le corbillard s'arrêta au pied d'une haute montagne
dénudée. Je fis glisser la malle et me levai. [...] Le sol était couvert de
pousses de capucines violettes qui ne répandaient aucun parfum. [...] Je po-
sai la malle. L'homme éclata d'un rire sec et affreux : - [...] Allons ! Juste
ici au bord du ruisseau, à côté du cyprès, j'vas t'en creuser une pour ta
malle, et puis je m'en irai. [...] En fouillant le sol, il trouva un objet qui me
parut être un vase émaillé. Il l'enveloppa dans un mouchoir sale.¹⁰³ [...] Sur
une éminence, on apercevait des ruines, des monuments anciens construits
de briques massives et, tout près, le lit desséché d'un ruisseau. [...] Je sou-
levai la malle avec précaution, et la déposai dans la fosse. »¹⁰⁴

Dans ce passage, tout comme dans les précédents et suivants, l'accent est mis sur le
symbole d'une fleur spécifique.¹⁰⁵ Dans le paysage étrange où le narrateur enterre le cadavre,
elles ont encore fleuri partout. Comme convenu, le niloufar, décrit ici avec les caractéris-
tiques de l'ipoméée, résonne couramment avec le lotus en raison de leur appellation commune.
L'ipoméée, plante de couverture, est intimement liée à la terre, l'élément qui absorbe le ca-
davre, lui conférant ainsi une dimension résurrectionnelle face à la mort. Cela résonne non
seulement avec sa vie personnelle, mais renvoie également, dans une perspective plus large, à
un paysage « collectif » où il se confronte aux vestiges de civilisations anciennes. Comme
cette terre est le réceptacle de milliers d'êtres prisonniers, des êtres qui continuent d'émerger
du sol. C'est dans ce même espace que le vieux bossu, apparaissant mystérieusement dans
plusieurs scènes, rêvées ou réelles, découvre le vase antique. Dans les prochains passages du
roman, on réalise comment ce vase « incorpore » le narrateur dans un passé lointain.¹⁰⁶

103 Rey fut célèbre dans l'archéologie par sa céramique.

104 *La Chouette aveugle*, pp. 57-64.

105 Bien qu'elle ait été traduite par la capucine violette, je me réfère au texte original en tant que lecteur persan.

106 Ce qui contraste avec le concept de la réincarnation, selon laquelle une âme s'incarne dans un corps à venir.

Séquence VIII

Jardin persan et les quatre éléments

« Tout n'est que cendre et poussière, tout, sauf le Temple à l'intérieur de nous. Il est à nous, avec nous dans les siècles des siècles. »¹⁰⁷

¹⁰⁷ Vladimir Maximov, cité dans *Temple et Contemplation* de Henry Corbin, Paris, Flammarion, 1980, p. 5.

Dans la résonance des pleurs de Mahshid, on est de retour dans la voiture de Hamoun, sur une route aride. Seules son expiration et son soupir qui se font entendre. Les plans suivants se passent dans des anciennes ruelles de Kâshan, imprégnées d'histoire, à travers les murs et les voûtes en terre. Un chant de ney l'accompagne, marchant avec ses deux sacs. Il se rend chez Ali, mais le père qui ouvre lui annonce qu'il est parti à Téhéran. (42:43)



Sa voiture s'arrête cette fois devant le panneau du « Sanctuaire de Shâhzâdeh Ebrâhim ». La vue s'ouvre sur un jardin avec un bassin rectangulaire au centre et des grands cyprès de chaque côté. Hamoun s'assoit près de l'entrée, au milieu des trois voûtes. Sa voix hors champ évoque : « Pourquoi je n'arrive pas à l'oublier... C'était quand ?! Il y a deux ou trois ans ?! J'ai complètement perdu la notion du temps... » En remontant dans son souvenir, le reflet de Mahshid marchant au bord du bassin apparaît sur la surface de l'eau, imprégné du vert profond des cyprès. Elle, heureuse, traîne une branche dans l'eau. (43:23)



Sa voix continue : « Ali, Mahshid et moi étions venus ici. Ali venait de me préoccuper avec le problème d'Abraham. Je lui ai demandé pourquoi on l'appelle le père de la

foi... » On le voit debout contre une colonne, alors qu'Ali est assis contre une autre, face à lui. La grande voûte profonde derrière, est entièrement couverte de fins fragments de miroirs. Les délicats reflets argentés enveloppent l'endroit d'un air de conte de fées.¹⁰⁸ (43:34)



Peu après, Ali apparaît dans un nouvel espace, assis au milieu de trois portes voûtées mi-ouvertes. Sur l'espace mural, la partie supérieure est recouverte d'un bleu lapis-lazuli partiellement effacé. Telle une peinture, son image est baignée dans une douce lumière à travers la fenêtre à réseau derrière. Ali est un homme d'environ cinquante ans, mince et barbu, portant un habit de derviche et un petit bonnet rond sur la tête. Il répond à Hamoun de manière à la fois zen et malicieuse, tout en se chatouillant l'oreille avec une plume : « La folie divine ! Bah, tu sais, pour les Grecs, la foi était une sorte de folie divine, une foi abondant en amour... » (43:47)



108 Les muqarnas, formes géométriques et entrelacées dans les coupoles et voûtes, créent, une fois incrustées de fragments de miroir, l'effet d'une pluie de lumière.

Hamoun, adossé à l'angle des murs aux fins fragments géométriques de miroirs, l'écoute les bras croisés. Le sens de son regard suggère qu'Ali se trouve en hauteur : « En quoi cela peut-il être de l'amour ?! Un père tue son être le plus cher, et cela serait de l'amour ?! » D'un autre angle, on aperçoit Mahshid qui médite en silence à l'écart des paroles. Ali répond : « Si Abraham avait choisi de se tuer, s'il avait décidé de sacrifier quelqu'un d'autre, s'il avait hésité, fait demi-tour sur le chemin, ou exprimé des plaintes envers son Dieu, ou si,... et d'autres " si ", alors il ne serait plus le père de la foi, il serait quelqu'un comme toi et moi. » En évoquant ces mots, il caresse pensivement les morceaux de miroirs du bout des doigts. il semble être près de Hamoun. (44:22)



Le plan suivant est concis : la main d'Ali lui remet un livre que l'on a déjà vu, *Fear and Trembling*, que Hamoun lit passionnément le titre en persan. (44:27)

À la suite de cette scène, on revient à la fin de la deuxième séquence, lorsque Hamoun passait le balai mouillé au sol dans l'appartement vide.¹⁰⁹ Hamoun, dans son poncho blanc, jette un coup d'œil à sa montre, puis prend le seau et se précipite pour partir. (44:38)



109 Par ce plan, les flash-backs se terminent.

Depuis la troisième séquence jusqu'ici, plusieurs flash-backs plongent le spectateur dans le contexte des personnages et approfondissent notre compréhension des événements passés qui influencent l'intrigue actuelle. Dans *La Chouette aveugle*, cette atmosphère analeptique se complexifie, les frontières entre rêve, illusion et réalité étant complètement brouillées.

Au début de cette séquence, on revient à la fin de la troisième. Le paysage désertique de la route attache sa « matière » aux vieux murs et des voûtes dans les rues étroites. La terre est tissée dans la chaîne et la trame des anciennes villes de l’Iran, peignant les mêmes couleurs que ses paysages. L’espace du temple, l’endroit où Hamoun se trouve ébranlé par l’idée d’un sacrifice insaisissable, s’avère significatif. C’est en ce lieu que l’on fait la première rencontre avec Ali, le personnage dont l’omniprésence se fait souvent sentir dans la suite du film. Il occupe une place unique dans la vie de Hamoun, non seulement comme son meilleur ami, mais aussi en tant que son maître spirituel. Comme la Huppe, il semble même que c’est lui qui a conduit Mahshid et Hamoun vers ce « château de miroir » dans sa ville. Dans cette séquence-chapitre, on est dans l’espace du jardin à travers l’imaginaire collectif iranien et ses quelques archétypes architecturaux. Le sanctuaire dans un jardin dit « persan », est ici constitué de trois éléments : l’espace clos, le bassin et mille fragments imbriqués de miroir. Étymologiquement, le jardin, appelé « pairi-daeza » en persan avestique, signifie « espace clos », un terme qui donne naissance à des variations dans différentes langues, comme le « paradis » en français.¹¹⁰ Même la conception du tapis et de la miniature persans se repose sur cette notion de l’espace « close ». Et l’arbre inséparable du jardin iranien, le cyprès, demeure un élément très présent dans sa littérature, à l’image de *La Chouette aveugle* : il incarne la résistance de la fraîcheur intérieure et « le vert immortel » depuis l’antiquité. Dans cette séquence, c’est le reflet de ce même vert intense qui imprègne l’eau de la fontaine. Visible dans l’image ci-dessous, le jardin est une disposition quadripartite par des allées ou des canaux d’eau.



Mausolée d’Omar Khayyâm (1048-1122), poète, mathématicien et astronome, à Neyshâbour. Photographie aérienne par Georg Gerster (1928-2019), en 1977.¹¹¹

110 Ce terme évolue ainsi dans les différentes langues pour donner « pardesu » dans l’akkadien, « parden » en hébreu, « paradeisos » en grec, « paradisus » en latin, « pardis », « firdaws » en arabe, en persan moderne. À présent, « pardis » est le terme utilisé pour indiquer des « parcs » sur les panneaux.

Dans *L'Homme de Lumière dans le Soufisme iranien*, Henry Corbin (1903-1978), philosophe et spécialiste de la gnose en Perse, écrit : « Le propre d'une présence humaine est de spatialiser un monde autour d'elle, et ce phénomène implique une certaine relation de l'homme avec le monde, *son* monde, cette relation étant déterminée par le *mode* même de sa présence au monde. »¹¹² Toute civilisation a adopté certaines spécificités liées à sa situation géographique, parfois révélatrices des inspirations les plus transcendantes. De la sorte, les caractéristiques environnementales du plateau d'Iran ont contribué, au fil de l'histoire, à former certaines dimensions culturelles, voire spirituelles. Si l'on considère un contexte plus concret, l'architecture traditionnelle en Iran repose largement sur l'usage de l'adobe et de la brique. La terre suscite un véritable attachement, tant à travers les grandes constructions que les objets du quotidien. Ainsi, le lien intime avec la matérialité de la terre constitue le tissu corporel de ses villes. En observant des photos aériennes des collines où se trouvent des sites archéologiques, il peut être difficile de distinguer les vestiges de leur environnement : l'habitat de l'homme semble être une extension de la nature. Dans cette perspective, l'homme lui-même est perçu comme une partie intégrante du cycle organique.¹¹³ Néanmoins, parmi les éléments de la nature, l'un a joué un rôle plus décisif dans la définition de ses civilisations : alors que le regard est levé vers le nord céleste dans une orientation verticale, le destin terrestre se déploie dans un infini horizontal, il prend la voie de l'eau. Henry Corbin aborde, dans un autre ouvrage, la cosmologie de l'eau dans l'architecture persane :

« Au centre géométrique de l'enclos se trouve un bassin dont l'eau fraîche est en perpétuel renouvellement. C'est un miroir d'eau réfléchissant à la fois la coupole céleste qui est le vrai dôme du *templum* et les faïences poly-

111 Pour Omar Khayyâm lui-même, la terre, façonnant le corps et la chair, est destinée à retourner à son essence, dans l'espoir d'une éventuelle renaissance. Ses métaphores, à l'image de la coupe, tissent un réseau merveilleux d'images-archétypes matérielles, suspendues dans le Cosmos :

« Hier soir, j'ai frappé ma coupe de faïence contre une pierre,
L'ivresse m'envahit, emporté par cet acte effréné.
Et la coupe me murmurait dans sa langue secrète :
J'ai été comme toi, tu seras comme moi, un jour. »

112 Corbin Henry, *L'Homme de Lumière dans le Soufisme iranien*, Sisteron, Présence, 1971, p. 12.

Henry Corbin, auteur de référence dans le contexte philosophique iranien jusqu'au XX^e siècle, explore le soufisme à travers le mazdéisme, la figure de Zoroastre et le concept de lumière dans l'Avesta, avant d'aborder l'émergence du chiisme en Perse après l'Islam.

113 Pour exemple, les traditions funéraires zoroastriennes impliquaient la construction de citadelles sur des collines distinctes. Au sommet, un portail permettait d'accéder à une enceinte entourée de hauts remparts. Les zoroastriens y déposaient les défunts dans un linceul blanc pour procéder aux rituels funéraires. Selon leurs croyances, c'est à ce moment que l'âme quittait le corps pour traverser le Pont du Trieur, déterminant ainsi son destin au paradis ou en enfer. Un croque-mort découvrait le cadavre au sommet de la tour, à côté d'un cratère, et les os étaient ensuite jetés dans la cavité après avoir été exposés aux rapaces. Considérant les quatre éléments de la nature comme sacrés, ces rites visaient à préserver la pureté de la terre.

chromes recouvrant les surfaces. C'est par ce miroir que le *templum* opère la rencontre du ciel et de la Terre. Le miroir d'eau polarise ici le symbolisme du centre. Or, ce phénomène du miroir au centre de la structure du *templum* est également au centre de la métaphysique professée par toute une lignée de philosophes iraniens, [...]. Ils n'ont produit ni sculptures dans l'espace, ni peintures de chevalet. Toutes leurs images sont des apparitions dans un miroir, à la surface miroitante d'une paroi ou du feuillet d'un livre. Alors que peut l'iconoclasme contre une apparition ? »¹¹⁴

Je reviens ici sur l'image du bassin situé au centre de la cour du sanctuaire dans le film. Après six séquences plongées dans le tourment des événements, ce flash-back s'ouvre, à travers l'espace du temple, comme une tendre échappée dans le désert. La présence de Mahshid dans le souvenir de Hamoun se reflète d'abord à la surface de l'eau, teintée du vert foncé des cyprès environnants. Cette projection mène à d'autres reflets à travers des mille fragments du miroir. Sa mémoire trouve son double, d'abord avec Mahshid se reflétant à la surface de l'eau, puis avec la figure d'Ali qui apparaît et réapparaît dans différents lieux de l'édifice. À l'instar de l'œuvre illustrée ci-dessous, les créations uniques de Monir Farmanfarmaian (1922-2019) sont dédiées aux volumes géométriques d'ornements de miroir, inspiré des fragments architecturaux, comme morceaux détachés de leur contexte spatial.



Monir Farmanfarmaian, *Mogharnas #2*, Miroir et verre sur plâtre et bois, 160 x 140 x 90 cm, 2012. Photo : Courtesy of Third Line Galery, consultée sur le site de l'artiste : www.monirff.com¹¹⁵

Henry Corbin traite le mystère de son reflet en ces termes : « Le phénomène du miroir nous fait comprendre [...] le mode de présence de toute entité spirituelle dans le monde

114 Henri Stierlin, *Ispahan : image du paradis*, préface d'Henry Corbin, Paris, Bibliothèque des arts, 1976, p. 6.
115 À la base, cette technique, répandue en Iran à l'époque safavide (XVI^e-XVII^e siècles), consiste à incruster de morceaux de miroir sur les murs, plafonds et coupoles, créant des motifs géométriques et complexes.

des volumes perçus par les sens. La cosmologie, c'est la succession des formes apparitionnelles, des hiérophanies, dans autant de lieux d'apparition (mazahir) que constitue ce qu'on appelle la " matière ". »¹¹⁶ Et c'est ainsi que le sanctuaire donne « l'apparition » à un souvenir. En ce qui concerne l'inscription du « miroir » dans l'imaginaire de l'eau, Gaston Bachelard se penche, dans le premier chapitre de *L'eau et les rêves*, intitulé « Les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes – Les conditions objectives du Narcissisme – Les eaux amoureuses », sur l'archétype de Narcisse pour définir le concept de « narcissisme cosmique » comme « première conscience d'une beauté, et donc le germe d'un pancalisme. »¹¹⁷ :

« La philosophie de Schopenhauer a montré que la contemplation esthétique apaise un instant le malheur des hommes en les détachant de la volonté. Cette séparation de la contemplation et de la volonté efface un caractère que nous voudrions souligner : la volonté de contempler. [...] L'homme veut voir. [...] Mais dans la nature elle-même, il semble que *des forces* de vision sont actives. Entre la *nature contemplée* et la *nature contemplative* les relations sont étroites et réciproques. [...] Quand un poète vit son rêve et ses réactions poétiques, il réalise cette unité naturelle. Il semble alors que la nature contemplée [...] contienne déjà des moyens de contemplation. Le poète nous demande de " nous associer d'aussi près que nous le pouvons , ces eaux que nous avons déléguées à la contemplation de ce qui existe. " ¹¹⁸ Mais est-ce le lac, est-ce l'œil qui contemple le mieux ? Le lac, l'étang, l'eau dormante, nous arrête vers son bord. Il dit au vouloir : tu n'iras pas plus loin ; tu es rendu au devoir de regarder les choses lointaines, des au-delà ! Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté. [...] Près du lac, on comprend la vieille théorie physiologique de la *vision active*. Pour la vision active, il semble que l'œil projette de la lumière, qu'il éclaire lui-même ses images. [...] Le cosmos est donc bien en quelques manières touché de narcissisme. Le monde veut se voir. Cette union pancalisme du visible et de la vision, d'innombrables poètes l'ont sentie, l'ont vécue sans la définir. »¹¹⁹

116 *Ibid.*, p. 7.

117 *L'eau et les rêves*, p. 36.

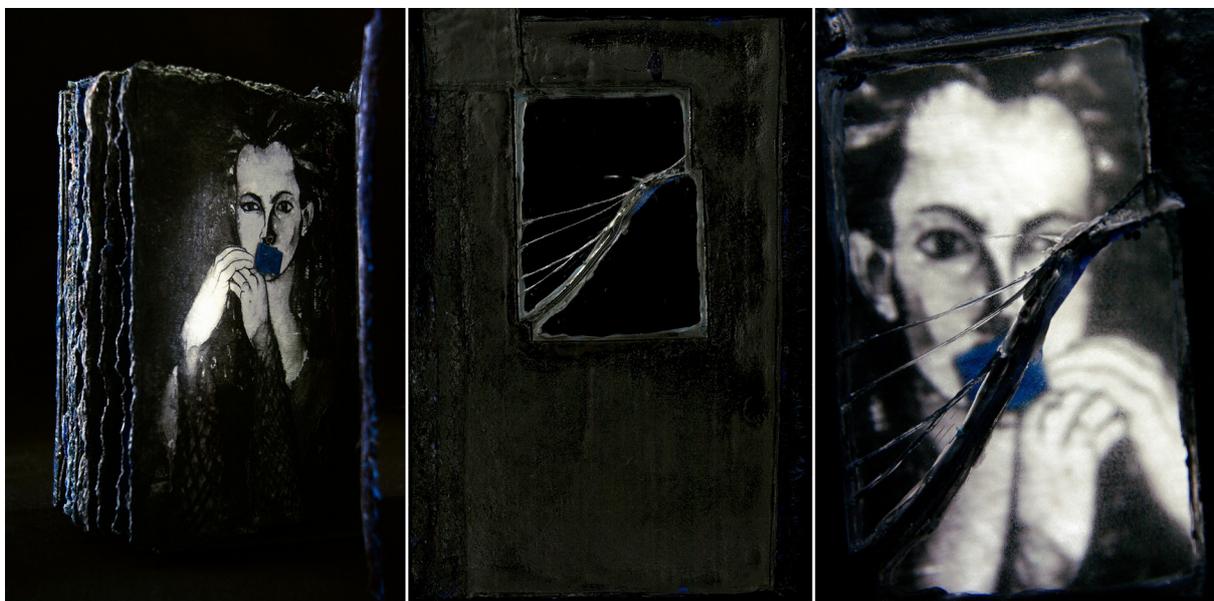
118 Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, cité dans *L'eau et les rêves*, p. 39.

119 *L'eau et les rêves*, pp. 38-39.

La poétique du miroir découle ainsi de son ancrage dans la nature, puisque, comme le souligne Gaston Bachelard, on ne rêve pas uniquement à travers un objet. Ce panacisme a des traits communs avec la doctrine fondamentale de nombreux poètes persans : l'Univers est un gigantesque miroir dans lequel l'homme se contemple, à l'image du narcissisme dans la poésie de Hâfez (1325-1389), où cette fleur inclinée au-dessus des eaux devient la métaphore de « l'œil ». Tel un rêve « naturel », l'eau mire le portrait de tout être qui l'aborde, comme le miroir dans ce poème de Stéphane Mallarmé (1842-1898) :

« O miroir ! Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur ! Des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! »¹²⁰

Dans l'espace de cette séquence-chapitre, je tiens à présenter une œuvre personnelle, intégrée dans un livre d'artiste que je développe plus en détail dans la deuxième partie. Sur ce premier folio, un de mes premiers recours au collage, une petite pièce de miroir brisé, posée sur un fond noir, fait face à un autoportrait dessiné. Le bleu du lapis-lazuli, omniprésent dans les dessins-collages de ce carnet, incarne la profondeur onirique et matériel de l'eau, à l'image de l'architecture persane.



Overseas, livre d'artiste en technique mixte, format folio 20 x 27cm, 2016-2019.

¹²⁰ Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*, cité dans *L'eau et les rêves*, p. 33.

Séquence IX

Archétypes insolites d'un rêve

« Il est des plaies qui, pareilles à la lèpre, rongent l'âme, lentement, dans la solitude. Ce sont là des maux dont on ne peut s'ouvrir à personne. [...] Si, maintenant, je me suis décidé à écrire, c'est uniquement pour me faire connaître de mon ombre [...]. Je n'écris que pour mon ombre projetée par la lampe sur le mur ; il faut que je me fasse connaître d'elle. »¹²¹

¹²¹ *La Chouette aveugle*, pp. 23-26.

Hamoun se faufile en voiture dans les rues bondées. La radio appelle à la vigilance face aux comportements risqués, tandis que les véhicules montrent tous de l'imprudence. Hamoun interpelle soudain le conducteur qu'il dépasse : « Salut Maman Jafari, pourquoi tant de hâte ?! Le parking est à moi aujourd'hui ! » Après quelques échanges vulgaires, une course-poursuite s'engage. Dans un virage, Hamoun perd le contrôle et franchit le grillage ouvert de la Faculté des Sciences sociales. Les personnes de devant expriment leur mécontentement. Finalement, c'est la voiture de Jafari qui arrive au parking en premier. Dans le plan suivant, Hamoun se précipite pour gravir les grands escaliers d'un édifice.¹²² Le contraste entre la pénombre et la lumière éclatante des vitrages crée une atmosphère troublante. (46:00)



Il traverse un long couloir éclairé par une lumière bleue néon, bordé de bureaux alignés des deux côtés. Il pénètre dans un espace de travail éclairé, avec un petit panneau sur la porte indiquant : « Affaires internationales ». Une fois installé, un homme de service lui apporte un verre de thé pendant qu'il se masse les yeux, absorbé dans ses pensées. Il ouvre un grand journal en noir et blanc posé sur son bureau, avec en gros titre sur la couverture : « La demande du Secrétaire général de l'ONU et de l'Irak pour poursuivre les négociations de paix » Il parcourt rapidement d'autres titres : « Au large de la Méditerranée, les dirigeants américains et soviétiques ont commencé des discussions à bord d'un navire de guerre ». Un autre titre : « Le Parlement est-allemand a destitué le leader du parti

122 Dans le scénario, c'est le bâtiment de l'organisme public du Plan et du Budget.

communiste ». Ensuite, un titre retient particulièrement son attention : « Des Pakistanais décapités au Liban : les sionistes accusés de ce crime atroce ». Stupéfait, Hamoun semble se remémorer quelque chose. Il sort immédiatement un petit carnet de son sac et se met à écrire : « Un rêve. Il y a quelques soirs, j'ai rêvé que dans une cave médiévale, un blessé était allongé sur une grande dalle. Les chirurgiens et les infirmières l'ont entouré en cercle... » Le motif musical anticipe l'étrangeté et l'angoisse, tandis que la vue se rapproche de sa main en train d'écrire. On pénètre ainsi dans son rêve. (47:31)



À travers une ruelle étroite, Hamoun, en sombre, avance vers nous de manière automatique. L'espace rappelle les ramifications d'un ancien bazar, avec des portes verrouillées et des rideaux rouillés des deux côtés, créant une atmosphère d'abandon. Bien qu'une lueur émane du fond de la ruelle, elle projette une ambiance ombragée. (47:37)



Au bout, il découvre un point lumineux orné de petites lampes : c'est une « chambre nuptiale de deuil »¹²³. Sur la

123 « Hedjleh » est une structure hexagonale, agrémentée de fragments de miroirs et éclairée par de petites lampes. Cette composante des rites funéraires, particulièrement en vogue durant la guerre entre l'Iran et l'Irak, est réservée aux jeunes hommes décédés en martyrs avant d'avoir connu l'union conjugale. La grande boîte exposant une photo du défunt contient souvent quelques-uns de ses objets personnels.

face externe, une photo encadrée affiche son portrait en noir et blanc. Il s'arrête devant la photo, la fixant avec étonnement. Comme des étoiles, les petites lumières scintillent dans les verres de ses lunettes. On dirait que le portrait le fixe à son tour. (47:47)



Ensuite, se tournant vers une large entrée voûtée donnant sur un escalier profond, il descend dans l'obscurité. Les pas résonnent en écho. (48:01)



On pénètre dans une vaste cave médiévale en brique où les plafonds s'élèvent majestueusement au-dessus d'importantes colonnes et de voûtes. La lueur vacillante des bougies, disposées avec soin dans chaque recoin, confère un air mystique à l'endroit. On observe l'espace un instant à travers les yeux de Hamoun, puis notre regard revient vers lui alors qu'il s'approche des personnes rassemblées autour d'un grand socle. Six infirmiers en blanc entourent six chirurgiens en vert de chaque côté du socle rectangulaire placé au centre. (48:27)



Parmi ces derniers qui portent tous des bonnets chirurgicaux, on reconnaît rapidement son avocat et le docteur Samâvâti, en pleine opération. En face d'eux, un homme au regard hostile semble être celui qui déclamait *Crainte et Tremblement* dans le premier rêve. (48:35)



Un drap vert foncé recouvre le corps du patient, laissant ouvert un grand trou au centre¹²⁴, gorgé de sang rouge vif. Avec des pinces et des ciseaux, les intervenants s'inclinent au-dessus. (48:40)



La tête du patient, qui se révèle être Hamoun lui-même, apparaît, endormie et sereine malgré la scène troublante. Néanmoins, son double, dans la position du spectateur, demeure figé et stupéfié. (48:49)



Il remarque une infirmière sans gants, les mains couvertes de sang, profondément impliquée dans l'opération : c'est Mahshid. Elle applique le pansement sur la zone blessée, puis tord le tissu ensanglanté dans un seau en

124 Dans le scénario c'est précisément la poitrine.

métal. La caméra passe sur un autre chirurgien observateur, le docteur de l'hôpital psychiatrique que l'on avait vu dans une séquence précédente. Puis, un septième chirurgien, semblant être le chef, rejoint l'équipe : c'est encore Hamoun lui-même ! On regarde avec lui le trou sanglant et les mains qui s'y enfoncent pour extraire les organes sans le moindre souci de délicatesse, agissant comme s'ils vidaient un puits débouché. (49:10)



L'autre Hamoun, le rêveur abasourdi, lève les yeux et aperçoit, derrière les lustres et sous une voûte, les trois nains en habit du XVI^e siècle. En faisant les pitres, ils lui font signe de les suivre vers un autre couloir.¹²⁵ (49:30)



En un clin d'œil, Hamoun se trouve dans un restaurant traditionnel bondé d'hommes. L'atmosphère est imprégnée de fumée et les voix sont étouffées. Les nains dansent sur une petite scène devant un juke-box. L'endroit ressemble à celui où Hamoun et Mahshid avaient autrefois mangé du kebab. Au cœur de la scène, derrière une colonne, il repère sa propre figure en train de rire aux éclats, assise en face d'une femme en tchador noir.

125 Un détail marquant dans le scénario ne figure pas dans le film : « L'un d'eux extrait de son chapeau un morceau de viande évoquant un cœur et le brandit devant Hamoun. Aussitôt, les deux autres nains essaient de s'en emparer. »

Le rythme est ralenti et seul le thème de fond est audible. Lorsqu'il s'approche et se place derrière son double, il voit que le visage de Mahshid est caché par une grande coquille d'œuf blanc en plastique. (50:10)



C'est alors qu'il revient brusquement à lui, écrivant dans son cahier à l'encre noire : « C'est étrange que Mahshid n'ait pas de visage... » (50:12)



Comme je l'ai déjà évoqué antérieurement, *Hamoun* compte trois rêves prémonitoires, dont ce deuxième marque le cœur de sa trilogie. En regardant cette séquence, je ressens toujours la même sensibilité qu'au premier visionnage au cinéma. L'étrangeté de ses espaces nous entraîne dans des profondeurs qui transcendent l'individualité de l'inconscient : l'entrée voûtée du lieu souterrain et ses escaliers plongent dans des scènes féroces comme dans un abîme. C'est l'exemple cinématographique parfait de ce qu'évoque Carl Gustav Jung pour figurer la mémoire collective à travers l'image des étages d'une maison :

« Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIX^e siècle, le rez-de-chaussée date du XVI^e siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du I^{er} siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines,

et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme. »¹²⁶

Comme une coupe géologique, on remonte ici à travers les strates d'une masse formée d'étages superposés au fil du temps. De même, la topo-analyse de Gaston Bachelard accentue « la verticalité » de l'image de la maison, en la considérant depuis la cave jusqu'au grenier. Son étude de ces espaces imaginés repose sur deux points principaux, selon sa méthode familière au lecteur :

« Au grenier, l'expérience du jour peut toujours effacer les peurs de la nuit. À la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme à la cave voit danser les ombres sur la noire muraille. [...] Dans notre civilisation qui met la même lumière partout, qui met l'électricité à la cave, on ne va plus à la cave un bougeoir à la main. L'inconscient ne se civilise pas. Il prend le bougeoir pour descendre au caveau. [...] Le rêveur de cave sait que les murs de la cave sont des murs enterrés, des murs à une seule paroi, des murs qui ont *toute* la terre derrière eux. Et le drame s'en accroît, et la peur s'exagère. Mais qu'est-ce qu'une peur qui s'arrête d'exagérer ? »¹²⁷

La poétique de la maison occupe une place centrale dans les deux parties de *La Chouette aveugle*. Elle ne se réduit pas à un espace physique, mais donne aussi corps au temps en effaçant l'immense intervalle entre deux époques, l'une contemporaine de l'écrivain et l'autre probablement médiévale. Le rêve dans cette séquence de Dariush Mehrjui n'est pourtant pas sans correspondance avec la fin de la première partie du roman de Sâdegh Hédâyat, où le vieillard bossu finit par remettre au narrateur un « antique vase de Ray », déterré alors qu'il creusait pour enterrer le cadavre.¹²⁸ Malgré son intention de ne laisser aucun indice sur le sol, ce sont ses propres vêtements qui en portent : « plus j'humectais ma manche de saive, plus je frottais, plus le sang s'étalait et s'épaissit. »¹²⁹, dit-il. L'atmosphère est toujours humide et le paysage toujours insolite : « le vase pesait sur ma poitrine, comme un cadavre.

126 Carl Gustav Jung, *Essais de psychologie analytique*, cité dans *La poétique de l'espace*, p. 51.

127 *La poétique de l'espace*, pp. 73-74. Chapitre : « La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte. »

128 Comme dans toute autre situation, le narrateur le décrit à nouveau, comme s'il s'agissait d'une nouvelle personne. Réciproquement, le vieillard lui parle aussi, comme s'il ne se souvenait de rien.

129 *La Chouette aveugle*, p. 66.

Les arbres tordus, avec leur branches difformes, semblaient se tenir par la main, de peur de glisser dans l'obscurité et de tomber. Des maisons bizarres, en dents de scie et de formes géométriques, avec des fenêtres sombres, comme délaissées, bordaient le chemin. »¹³⁰ De retour à la maison, il découvre les détails sur le vase lorsqu'il enlève la « terre » :

« C'était un vieux vase émaillé, violet et translucide. [...] Sur une de ses faces, il était décoré d'un cadre [...]. Au centre de ce cadre en losange on avait dessiné son visage... [...], avec d'immenses yeux noirs, [...] des yeux accusateurs qui semblaient me reprocher une faute impardonnable, [...]. Je tirais du coffret le portrait que j'avais fait d'Elle la nuit précédente, pour le confronter avec le dessin du vase. Pas la moindre différence. »¹³¹

C'est alors au travers du vase qu'il est frappé par cette coïncidence inattendue et troublante :

« Cet ancien décorateur [...] qui avait peint le vase, il y avait de cela des centaines et peut-être des milliers d'années, n'avait-il pas [...] traversé les mêmes états d'âmes que moi ? [...] je venais de comprendre qu'à l'époque où des hommes dont les os sont depuis longtemps tombés en poussière, et dont les cellules survivent peut-être, mêlées à celles des capucines violettes, [...] il y avait eu parmi eux [...] un dessinateur maudit, [...] je savais qu'il avait brûlé, lui aussi, qu'il s'était consumé pour deux grands yeux noirs [...] C'était assez pour me consoler. »¹³²

Ainsi, le « portrait » fait la jonction entre le temps présent et un passé anonyme. Le narrateur du roman, qui paraît incarner une même âme dans deux époques différentes, dévoile les détails de sa vie à travers l'espace aux « quatre murs » où il a grandi, et qu'il perçoit comme son tombeau. Dans ce passage, j'aimerais aborder quelque chose de personnel concernant l'image de la maison, en rapport avec mes références cinématographiques et littéraires. Pour commencer, ma vision de la maison s'est formée à Téhéran, ma ville natale, où les constructions fragmentées et hétérogènes, parfois incohérentes, témoignent d'une métropole en constante mutation et développement. De « Téhéran de mes grands-parents » à « Téhéran de mes parents », en passant par « Téhéran de mon enfance », puis « Téhéran de ma jeunesse », et à présent, « Téhéran de mes vacances », les disparités sont bien présentes. *Hammoun* de Dariush Mehrjui contient une profusion d'espaces perdus. Son Téhéran demeure la

130 *Ibid.*, p. 69.

131 *Ibid.*, pp. 70-71.

132 *Ibid.*, pp. 71-74.

capitale de mon enfance, l'époque où le film a été réalisé. L'ensemble de ces « images vécues » tisse en moi un vaste réseau souterrain, puisque l'exilée que je suis est destinée à abriter l'âme dans la cave et l'esprit dans le grenier. Cette nouvelle image en évoque une ancienne, celle de la maison de mes grands-parents. Je souhaite approfondir ce sujet, car je pense qu'il peut être élargi à un contexte plus vaste, qu'il soit géographique, historique ou psychanalytique. Cette ancienne image me sert ici d'exemple pour démontrer la différence entre le « souvenir » et la « résonance ». Comme le souligne Gaston Bachelard :

« si nous maintenons du songe dans la mémoire, si nous dépassons la collection des souvenirs précis, la maison perdue dans la nuit des temps sort de l'ombre, lambeau par lambeau. Nous ne faisons rien pour la réorganiser. Son être se restitue à partir de son intimité, dans la douceur et l'imprécision de la vie intérieure. Il semble que quelque chose de fluide réunit nos souvenirs. Nous nous fondons dans ce fluide du passé. »¹³³

Il se peut que certains souvenirs de nos parents, ceux qui les ont profondément marqués, finissent par devenir les nôtres. On les a indirectement vécus à travers leur écho dans notre imaginaire. Dans ces cas-là, le retentissement revêt même un sens littéral, puisque c'est souvent par la voix et le ton utilisés pour relater un souvenir particulier qu'il résonne dans l'imaginaire : dans les années soixante, mon grand-père construit sa maison à Rey, l'une des plus anciennes villes, ravagée par les Mongols au XII^e siècle et par de puissants séismes à travers les âges. La ville entière est donc un véritable site archéologique, et comme le dit Gaston Bachelard : « Quelle puissance pour une simple maison d'être bâtie sur une touffe de souterrains ! »¹³⁴ Malgré des fondations peu profondes de la maison en question, plusieurs morceaux de céramique et un petit vase exotique en argile remontent de la terre piochée. Souvent, en imaginant ce vase dont ma mère et ses sœurs se servaient comme d'un jouet, je me sentais à la fois émerveillée et offensée. Offensée dans la chair terrestre, dans la peau froissée des corps, des objets, des couches souterraines que j'y imaginais. C'était un peu comme vivre à la surface d'un autre monde, d'une mémoire, tel un trésor perdu. Un contraste entre la stabilité de la maison que j'aimerais croire éternelle, et le cœur d'une âme en poussière, palpitant sous terre, aspirant à franchir ce corps solide pour se révéler. Maintenant, cette image de l'ancienne maison de mes grands-parents s'étend sur un plateau montagneux qui a pris corps en un pays, mon pays, mon image impérissable de la Maison. Ce n'est pas comme l'image d'un lieu loin-

133 *La poétique de l'espace*, p. 115.

134 *Ibid.*, p. 75.

tain, elle est ici et présente, elle forme un sanctuaire dans mon sous-sol, dans ma cave, dans mon « espace obscur ».

L'espace le plus obscur de *Hamoun* se dévoile dans la cave médiévale qui marque cette séquence : « ... j'ai rêvé que dans une cave¹³⁵ médiévale, un blessé était allongé sur une grande dalle ... » En noir de deuil, Hamoun s'avance d'un pas hypnotique. Face à sa propre photo sur le hedjleh, on réalise qu'il est mort dans son rêve. En descendant les escaliers sombres qui mènent au souterrain, il s'enfonce dans un état plus profond que la mort elle-même. Les yeux grands ouverts, il découvre son double anesthésié sur un socle, cerné par les chirurgiens et les infirmières : à travers un orifice ensanglanté, de la taille d'un ventre, on lui retire les organes internes. Comme dans son rêve initial, les mêmes individus, connus et inconnus, réapparaissent, et Mahshid se distingue une fois de plus par son dynamisme. Alors que dans le rêve d'ouverture elle portait une robe de mariée blanche, ici elle est vêtue en blanc d'une tenue d'infirmière. Hamoun se perçoit comme triplé, cette fois surplombant la scène chirurgicale, les bras croisés, à l'image d'un chef d'opération. Tandis que les inserts des ciseaux fins et allongés grattent le regard, il lève les yeux vers le plafond, suivant les trois nains qui lui font signe. L'écho de leur rire me renvoi, en rédigeant ce passage, au rire sarcastique et incessant du vieillard bossu dans *La Chouette aveugle*. Néanmoins, si dans ce roman, c'est le corps féminin qui est démembré, ici, Hamoun, le narrateur lui-même, en devient le sujet .

Bien que le film fasse constamment référence à *Crainte et Tremblement* et à son récit d'Abraham, les scènes du sacrifice puisent également leurs origines dans les archétypes iraniens. Dans le mithraïsme, le culte ésotérique que j'expose dans l'Annexe II, le taurobole, pratique impliquant des notions de purification et d'immortalité, avait lieu dans les grottes. Elle consistait à verser le sang de l'animal immolé sur un myste enfoui dans une fosse, reposant sur un plancher à claire-voie. Selon une conception répandue chez les peuples primitifs, le sang est perçu comme le réceptacle de l'énergie vitale, conférant à celui qui s'y immergeait la force de l'animal sacrifié. Ces croyances à mystères se sont transmises dans les rites d'autres religions, en premier lieu dans le zoroastrisme et plus tard dans certains rituels chiites. Nombre d'images attribuées à l'Imam Hossein et à l'événement d'Achoura renvoient aux anciens mythes, à l'exemple de Siâvash, ré-figuré dans le *Livre des Rois* de Ferdowsî (934-1020). Les deux histoires font partie des thèmes récurrents dans les peintures appelées « toiles de maison de café » ou « toiles de derviches ». Au cœur de ces grandes peintures, une scène saisissante attire souvent l'attention, autour de laquelle se déploient d'autres figures qui

135 Le terme exact qu'il utilise est « sardâbeh », qui désigne une cave servant de réserve d'eau souterraine.

révèlent des détails de l'événement. La scène peinte, riche d'éléments, pouvaient être conçue par des artistes autodidactes surnommés « artisans d'image ». À une époque antérieure à la diffusion du cinéma, ces grandes toiles servaient d'écran dans les endroits comme des maisons du café. Un « narrateur », se tenant au-devant avec une canne, déclamait le récit dans un langage mêlé de mythe, de folklore et de poésie, montrant les motifs à droite et à gauche.



Mirzâ Mehdi Naghâsh Shirâzi, huile sur toile, 128 x 198 cm, 1871. Musée Sa'd Abâd.¹³⁶

La toile présentée ci-dessus contribue à mieux faire ressortir l'importance de la contextualisation dans la lecture de toute œuvre.¹³⁷ On voit ici l'Imam Hossein, grande figure martyre dans le chiisme, apparaît sur son cheval avec le visage couvert d'un tissu. Les figures sacrées, comme le Prophète et ses descendants ne sont souvent pas représentées. Le visage masquée en blanc constitue un élément que l'on trouve également chez Mahshid à la fin du rêve de Hamoun dans cette séquence. Cependant, le plan suggère plutôt une sensation d'étrangeté que de sacré, comme si celle-ci était devenue méconnaissable ou dépourvue d'identité. En revenant à la main d Hamoun en train de noter son rêve dans le carnet, il est en train d'écrire : « C'est étrange, mais Mahshid n'a pas de visage... »

136 Source : Hadi Seyf, *Coffee House Painting*, Téhéran, Organisation iranienne du patrimoine culturel, 1991, pp. 194-195. L'auteur indique : « Ce tableau est un extrait d'une grande toile de derviche [...]. Plus tard, pour des raisons inconnues, une partie a été fixée sur le châssis. Il a été accroché pendant longtemps au mur de la saghâ-khâneh « Norouz Khân », près d'un Tekiyeh portant le même nom. Le regretté Mirza Mahdi, [...] excellait dans divers domaines artistiques, en particulier dans la céramique. »

137 Certaines œuvres accrochées dans l'appartement de Mahshid et Hamoun peuvent aussi témoigner de cet intérêt, telle une peinture-calligraphie noire de Charles Hossein Zenderoudi (né en 1937), aperçue à plusieurs reprises. Le film opère donc une mise en dialogue des arts.

Séquence-Chapitre X

Rêverie sur ou sous « réel »

« Ce ne sont pas des métaphores, encore moins des allégories. Ce sont des intuitions révélatrices. »¹³⁸

138 *L'air et les songes*, p. 75.

La sortie immanente de l'espace du rêve coïncide avec l'arrivée du collègue¹³⁹ avec qui il avait pris part à une course de voitures : « Hamoun, Taghavi attend le rapport des banques et des institutions d'assurance, et un tel et une telle ! Le compte rendu exécutif trimestriel ! » Hamoun, qui s'est mis à fumer, réalise qu'il a oublié cette affaire, tandis que Jafari, ayant enfin retrouvé le dossier sur le bureau, se plaint qu'il n'est pas signé. Hamoun explique qu'il n'a pas été en mesure de le lire : « [...] Ma vie interne est en chaos ; Mahshid a porté plainte, je ne peux pas rentrer chez moi, et maintenant elle demande le divorce ! Nous devons nous rendre au tribunal aujourd'hui. » Jafari exprime spontanément de l'empathie, puis évoque avec un petit sourire : « Alors, tu es en parfait équilibre ! » Le téléphone sonne et Hamoun décroche. C'est le directeur qui veut le voir. Alors qu'il se prépare, Jafari, consultant un livre, lui demande : « Comment traduis-tu " Uncertainty principale " ? » Hamoun répond : « Tu peux traduire " le principe d'incertitude " ou " le principe d'indétermination " !¹⁴⁰ [...] Il signifie aussi le désespoir du cerveau humain, stipulant que la totalité de l'Univers, y compris les phénomènes externes ! Il suppose que les parties les plus minuscules de l'atome, dont on n'est pas certain de la nature, pourraient être des vibrations, de l'âme ou du physique... » (51:40)



139 C'est la personne en turban blanc dans le rêve d'ouverture.

140 Concept fondamental en physique quantique, énoncé par Werner Heisenberg en 1927.

Hamoun consulte des livres pour voir comment des traducteurs différents ont interprété¹⁴¹ : « Voilà je t'ai dit ! Qu'est-ce que tu as ? Tu es encore pris par cette philosophie-physique ?! Il est coincé comme un âne dans la gadoue ! » Dans le plan suivant, il traverse le grand couloir en feuilletant le dossier et révisant les passages importants. Dès son entrée dans le bureau, la secrétaire prévient le directeur de son arrivée. On entend des mots allemands et des éclats de rire au téléphone. Le directeur décroche et s'adresse à Hamoun : « Où es-tu, enfin ?! Tu n'es jamais au bureau, tu es toujours en retard, tu es absent, et à chaque fois qu'on t'appelle, il faut deux heures pour que le cadavre arrive ! Donne-moi enfin ce rapport !... Mais ce n'est pas signé cela ! » Hamoun dit : « Parce que je n'ai pas encore fini de le lire ! » Taghavi gronde : « Mais tu ne sais pas à quel point ce rapport est important pour nous ?! [...] Tu n'as pas vraiment une idée de ce que cela signifie sur le plan économique ?! » (53:00)



Hamoun prend place sur un fauteuil et répond dans le calme : « C'est-à-dire bénéficiaire du salaire minimum d'ouvriers dans les pays en voie de développement ! »¹⁴² La directrice, agacée, réagit avec des gestes de mains : « Mais abandonne enfin ton primitivisme historique moi-

141 Il mentionne des penseurs-traducteurs comme Najaf Daryâbandari (1929-2020), Daryoush Ashouri (né en 1928), et Hamid Enâyat (1932-1982).

142 Dans le scénario ce dialogue est suivi par un autre : « C'est-à-dire imposer des industries de consommation et des produits bas de gamme qui ne sont plus rentables par eux-mêmes ! »

si ô misérable ! Regarde où va la Corée, où va l'Indonésie, où vont les Philippines, où va Taïwan ! » (53:16)



Cette fois c'est Hamoun qui gronde : « Mais où est-ce qu'ils vont ?! Qu'est-ce qu'ils ont gagné ?! Ils s'enfoncent comme un tas de cafards et de fourmis dans la marée de la technologie ! » Taghavi mime, comme pour dire : tu ne comprends toujours pas ! Mais Hamoun continue : « Et tout ça à cause de ce ventre maudit ! Pour se prélasser ! Où va l'âme et l'esprit, ô misérable ?! Qu'est-ce qu'on a fait subir à l'Amour ?! » Directeur répond tout de suite : « Va voir Sonya !, Hitachia !, Suzukia !, Mitsubishia ! Konica ! Toshiba !.. » Sa voix s'approfondit tandis qu'il prononce ces marques. Hamoun, détournant son regard vers une calligraphie japonaise accrochée au mur, commence à entendre la suite de son discours passionné en japonais, comme une poupée mécanique.¹⁴³ (53:52)



La fenêtre derrière celui-ci est ouverte, et le vent fait onduler les rideaux. En un instant, Taghavi est magiquement affublé d'un casque cornu d'ancien militaire japonais. Par la suite, son costume se métamorphose aussi en

143 Les signes de haut en bas : 風 : vent, 鈴 : cloche, 火 : feu, 山 : montagne. Les quatre mots évoquent une phrase célèbre en japonais, (fū rin ka zan) souvent traduite par : « Aussi rapide que le vent, aussi silencieux que la forêt, aussi féroce que le feu, aussi immobile que la montagne ! »

une armure. Il crie des mots avec une brutalité comique.
(54:01)



Le plan de demi-ensemble dévoile l'atmosphère du bureau, baigné dans des lumières roses et oranges. La métamorphose de Taghavi se complète avec un drapeau noir à deux ailes sur son dos. Il sort brusquement son épée et l'agite dans l'air en piétinant le sol. Hamoun, entre inquiétude et agacement en plan portrait, semble vouloir dégonfler l'orgueil du militaire surexcité. Il dirige un regard décidé vers la porte fermée : le thème asiatique se mêle alors au murmure du vent, tandis que les charnières de portes s'ouvrent sur l'espace d'une brume bleutée. Sous le brouillard, un homme en cape noire apparaît tout en patinant. Cagoule sur la tête, il tient une épée dans sa main gauche et maintient sa cape de la main droite.¹⁴⁴ En s'approchant on réalise que c'est Jafari ! (54:20)



Il se faufile autour de Taghavi, qui rate plusieurs coups avec son épée, tandis que Jafari reste impassible. (54:40)



144 Dans le scénario, il est décrit comme étant : « Vêtu en habit noir d'un général perse du X^e siècle. »

Jafari commence soudain à pirouetter sur lui-même et, d'un seul coup d'épée, décapite le Japonais. Une longue tache de sang se forme dans le grand miroir derrière eux, et le casque cornu tombe sur le bureau. Jafari brandit son épée couverte de sang avec fierté, puis disparaît. (54:47)



Sous les yeux stupéfaits de Hamoun, le casque cède la place à la tête coupée près des magazines étrangers.¹⁴⁵ La tête de Taghavi chante en japonais avec un regard fixe, le sang s'écoulant de son cou décapité ! La grande tache de sang sur le miroir coule en gouttes. Hamoun, choqué, se lève et se penche sur la tête qui continue à chanter avec des larmes dans ses yeux.¹⁴⁶ Le téléphone sonne et il tres-saille, avant de revenir à lui-même. (55:12)



Hamoun se remet à sa place avec un air à la fois soulagé et soulé. Taghavi, redevenu tel qu'avant la rêverie, poursuit sa réprimande en japonais. Hamoun regarde sa montre et se lève pour partir, alors que Taghavi entame une conversation téléphonique en allemand. (55:30)

Dans le couloir, il croise Jafari qui lui demande comment ça s'est passé. Hamoun rappelle qu'il doit aller au tribunal. Jafari le suit et lui prend la main : « Le crime est-il donc si grave ?! » Hamoun se tourne et lui adresse un adieu chargé de tristesse. La main de Jafari reste en l'air,

145 *Times* et *Nouvel observateur*. On voit également *La vie et la mort d'Hitler* parmi les livres.

146 Un ancien poème selon le scénario : « Même cinquante ans de vie humaine, Devant l'âge de l'Univers, Ce n'est rien..., La vie est un rêve, une illusion. C'est une bénédiction qui ne dure pas éternellement... »

le regard rivé sur lui sous les néons. Les reflets évoquent
l'effet d'un chemin de fer. (55:50)

Comme tout ce qui touche au domaine de « l'étranger », le rapport du Persan avec l'Asie de l'Est est empreint de paradoxes. Bien que distants géographiquement et historiquement, le Japon, le pays le plus éloigné, influence l'Iran post-révolution, qui reste très ouvert à ses productions, qu'elles soient technologiques ou télévisuelles. Des dessins animés et des séries dramatiques diffusés à la télévision, tous occupaient une place significative dans la vie des iraniens : l'histoire de personnages féminins confrontés à une société patriarcale touchaient un large public qui s'y identifiait malgré les énormes différences en termes d'apparences, de performances, etc. D'autre part, la possibilité de se rendre au Japon sans visa¹⁴⁷ avait incité de nombreux jeunes à y chercher du travail, en raison de la crise économique pendant et après la guerre Iran-Irak. En ce qui concerne les paradoxes vis-à-vis des Corées, l'Iran de la République islamique, en confrontation brutale avec les membres de l'ancienne faction communiste du pays, se trouve allié à la Corée du Nord face à l'Occident ! Toutefois, une grande partie de ses importations technologiques provient de la Corée du Sud. Par rapport à la Chine, le contexte s'avère encore plus complexe. « Made in China », synonyme de bas de gamme et de contrefaçon, inonde le marché iranien, affaiblissant considérablement les industries nationales déjà en difficulté par les embargos américains. Dans tous ces cas, l'Iran se trouve en position de vulnérabilité face à des pays qu'il tenait en faible estime auparavant.

Néanmoins, d'un point de vue personnel concernant cette séquence, le combat entre le militaire asiatique et le commandant perse résonne avec un épisode historique plus marquant : celui de l'invasion mongole au début du XIII^e siècle. L'impact de l'offensive sur la mémoire collective est tel que même aujourd'hui, certaines expressions en font référence pour indiquer des actes d'atrocité et de terreur.¹⁴⁸ Dans cette scène, à travers le regard de Hamoun, je perçois la réminiscence de toutes ces empreintes, médiévales comme contemporaines. Pour situer notre époque, je fais référence à un ami philosophe du réalisateur, dont l'influence sur ses réflexions a été notable. Daryush Shayegan (1935-2018), penseur et écrivain,¹⁴⁹ évoque dans un ouvrage publié une décennie après la sortie de *Hamoun* :

147 Cet accord entre les deux pays remonte à 1974, soit quelques années avant la Révolution.

148 En somme, l'invasion mongole, considérée comme l'une des plus dévastatrices, a radicalement transformé le paysage de la Perse et Rey, ville historique et prospère depuis l'Antiquité, a été complètement rasée.

149 En 1967, il a soutenu sa thèse de doctorat en philosophie comparée à la Sorbonne, dirigée par Henry Corbin.

« Le monde chaotique dans lequel nous vivons me semble être le point de convergence de trois phénomènes concomitants [...] : le désenchantement, la destruction de la raison et la virtualisation. Par désenchantement, j'entends le retrait des projections, ou si l'on veut l'introjection (Jung), c'est-à-dire l'évacuation de tous les symboles cosmogoniques qui auréolaient autrefois le monde et le rendaient magique et dont le retrait a réduit le ciel peuplé de mythes et d'images à un espace vide, homogène et géométrique. Mais comme, par ailleurs, l'homme ne peut vivre sans projection, nous assistons à un phénomène inverse que l'on peut interpréter comme le réenchantement du monde très différent de l'ancien et qui se manifeste par une sorte d'animisme technologique. La ruine des acquis des Lumières et la disparition progressive des discours hégémoniques ont mis en valeur, de leur côté, tous les niveaux refoulés de la conscience, de sorte qu'à l'ordre historique des discours s'est substituée à présent une simultanéité de tous les niveaux de pertinence : du néolithique à l'informatique. Parallèlement à ces deux phénomènes, la révolution électronique des transmissions a mis en œuvre un phénomène non moins inédit : la virtualisation où, à côté du monde sensible et de l'imaginaire effervescent de l'homme moderne, apparaît un autre monde virtuel qui ressemble, [...] au monde mytho-poétique de l'imagination, sans qu'il soit au même niveau de l'être. »¹⁵⁰

Daryush Shayegan suggère ensuite que ces facteurs favorisent l'interconnexion culturelle et des hybridités juxtaposées, conduisant à des interprétations subjectives de la réalité dans le domaine de la connaissance : « de sorte qu'aucune culture à elle seule n'est à même de répondre à l'expansion de la conscience élargie de l'homme. »¹⁵¹ Cependant, dans la rêverie de Hamoun, ces deux mondes, l'Iran et l'Extrême-Orient, ne parviennent pas à converger et s'affrontent brutalement. Cette illusion semble compenser son propre désenchantement professionnel, le contraignant à se conformer au consensus au détriment de ses principes à l'égard du monde. Ainsi, il se désillusionne des idéaux de son patron concernant les systèmes économiques soi-disant en développement. Dans son songe, Hamoun invoque une allégorie par laquelle le militaire perse met fin aux délires du guerrier asiatique d'un geste léger et subtil. Pour moi, le film démontre bien le point qui distingue le « surréalisme » en

150 Daryush Shayegan, *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade*, La Tour-d'Aigue, Éditions de l'Aube, 2005, p. 5. [1^{er} éd. 2001]

151 *Ibid.*, p. 6.

fonction des contextes. Si l'on prend en compte les facteurs ayant conduit à l'émergence de ce mouvement en Europe dans les années 1920, l'onirisme insolite de *Hamoun*, notamment dans cette vision du sujet, prend des teintes différentes. Comme le stipule clairement le premier manifeste d'André Breton, ce courant littéraire et artistique a émergé en réaction au rationalisme exacerbé de la modernité et à rigidité structurée qui annihile l'inattendu :

« Cette imagination [...] est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur [...] ayant senti lui manquer peu à peu toutes raisons de vivre. [...] Parmi tant de disgrâce dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit nous est laissée [...] La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper. »¹⁵²

Ce contexte, enfermant l'individu dans des routines étouffantes, le transforme en esclave d'un système créé par lui-même. De ce fait, l'imagination s'active puissamment pour fonder sinon le monde, néanmoins un espace pour s'évader. Même si dans le film référencé, l'Iran de son époque n'exerce pas un « rationalisme » pour que son « surréalisme » soit une réaction à ce facteur, l'oppression que Hamoun subit le conduit à une condition similaire. Il est intéressant à savoir que Dariush Mehrjui avait déjà réalisé un film-documentaire au ton surréaliste, sur l'histoire du chiisme et des Ismaéliens. Le projet, lancé en 1975, s'inspirait du « Ta'zīyeh » pour aborder des thèmes mythologiques et religieux de manière populaire.¹⁵³ Chaque année, pendant une période de deuil, les grands carnavaux sont organisés. La tradition du Ta'zīyeh est une forme théâtrale destinée à commémorer la bataille de Karbala en 680, où l'imam Hossein, le petit-fils du prophète, fut tué par les forces du califat omeyyade.¹⁵⁴ Comme un acte de dévotion, au cour de ce théâtre rituel, le spectateur est invité à éprouver une empathie intense à l'égard des protagonistes, et à s'immerger dans leur souffrance face aux cruels antagonistes. L'espace scénique est souvent simple, circulaire ou semi-circulaire, représentant l'arène de Karbala. Les costumes symboliques, avec des couleurs distinguées pour chaque camp : les protagonistes portent des vêtements « verts » ou « blancs », tandis que les antagonistes sont habillés de « rouge », couleur associée à l'hostilité.

152 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1970, p. 12. [1^{er} éd. 1962]

153 Le film, tourné dans trois sites historiques dont le château fort d'Alamout qui lui a donné son nom, a malheureusement disparu après avoir été remis à la télévision iranienne.

154 Sous les Safavides, qui ont établi l'islam chiite comme religion d'État en Perse, le Ta'zieh fut soutenu et encouragé par les autorités, renforçant ainsi l'identité chiite face à l'orthodoxie sunnite des Ottomans.

La fusion du mythe, de la réalité et du rêve, résonne ainsi dans des œuvres de beaucoup d'artistes de l'Iran, une société tiraillée entre son passé et le présent. Dans ce passage, j'introduis un dessin, ainsi que son artiste, issus du domaine du surréalisme au sens large, en rapport avec la séquence présente du film. Ardeshir Mohassess (1938-2008) enrichit sa culture visuelle grâce à son intérêt pour la photographie, les images de journaux, les lithographies qâdjâr, la peinture des maisons de café, ainsi que le cinéma, avec une volonté de vivre et de dessiner. Son œuvre met surtout en exergue l'avidité pour le pouvoir au sein de la société, exprimant une critique sarcastique des relations humaines à travers le corps. Il était manifestement influencé par des maîtres Jérôme Bosch (1450-1516), Peter Bruegel (1525-1569), Francisco Goya (1746-1828), James Ensor (1860-1949) et René Magritte (1898-1967). Dans ses dessins, la ligne prend une qualité fine et expressive, s'allongeant sur la feuille avec une force rampante issue de l'union du trait et de l'imaginaire. Les figures décapitées de généraux et commandants, leurs têtes remplacées par des drapeaux, s'inscrit dans l'esthétique propre d'Ardshir Mohassess.¹⁵⁵



Ardeshir Mohassess, encre sur papier,
date inconnue.

155 Formé en sciences politiques à l'Université de Téhéran, il entame une carrière de dessinateur pour la presse. Ses illustrations seront publiées dans des titres prestigieux tels que le *New York Times* et *The Nation*.

La source principale pour cette notice est *Ardeshir Mohassess ; Introduction* (آردشیر محمص ؛ دیباچه), Téhéran, Morvarid, 1976, qui regroupe des entretiens, des analyses critiques et une sélection de ses œuvres graphiques.

Séquence-Chapitre XI

Figures d'amour et détachement

« Pénétra-t-on un jour le mystère de ces accidents métaphysiques, de ces reflets de l'ombre de l'âme, perceptibles seulement dans l'hébétude qui sépare le sommeil de l'état de veille ? [...] la pratique de la vie m'a révélé le gouffre abyssal qui me sépare des autres ». ¹⁵⁶

¹⁵⁶ *La Chouette aveugle*, pp. 23-25.

Hamoun est venu voir son fils dans la cour d'un jardin d'enfants. Il lui donne un bonbon, mais l'enfant veut savoir si son vélo est réparé. Hamoun l'emmène chercher sa bicyclette dans le coffre de sa voiture. À peine ses outils en main, Mahshid arrive avec sa petite Renault blanche. Habillée de noir, elle descend, prend l'enfant dans ses bras sans regarder Hamoun. Il brandit un tournevis pour dire au revoir, tandis que son fils lui fait un geste depuis la vitre arrière, avec Mahshid au volant. (57:35)



Le prélude de Bach sert de transition au plan suivant où Hamoun lui-même est au volant. Le point de vue change de l'intérieur à l'extérieur, montrant sa voiture stationnée dans une rue animée. Un passager lui signale qu'il risque d'être repéré par la police. Immédiatement, ouvrant la boîte à gants, il en sort une facture pliée, et la glisse sous l'essuie-glace.¹⁵⁷ Il est stressé et se parle à lui-même ; un plan large le montre marchant en hâte à côté des grilles d'un grand édifice.¹⁵⁸ Une fois qu'il est arrêté, on suit l'angle de son regard jusqu'à la grande inscription en nastaliq au bas du mur : « ... que nos mœurs soient celles de l'Islam. » où est sculpté un grand relief de l'ange de la justice. On revient sur un gros plan de Hamoun, le regard pensif, alors qu'il contemple la fresque.¹⁵⁹ (58:27)



157 Situation connotée où un conducteur exhibe une ancienne amende dans l'intention de tromper les policiers, laissant croire qu'il a déjà été verbalisé.

158 Ministère de la Justice selon le scénario.

159 Dans le scénario, il est indiqué que la fresque lui rappelle la balance accrochée au plafond chez Dabiri.

Le plan rapproché de Hamoun en plein jour se coupe, le transportant au soir sur la terrasse de la maison de Dabiri. L'avocat douteux prépare un barbecue tout en répondant à ses questions concernant la pension : « Bah ça c'est le droit de la femme, elle le prendra ! [...] La seule chose qu'on peut faire est que tu puisses payer en plusieurs fois ! » Devant une brise, Dabiri verse un peu d'huile et un grand feu prend soudainement de l'ampleur. Hamoun, retiré un instant, pose une main sur les flammes, le feu se reflétant dans ses lunettes : « Imagine, après sept ou huit ans de vie maritale, tout s'effondre brusquement. L'amour se mue en haine, l'amitié en hostilité. » Dabiri, le visage rougeoyant par le reflet du feu, le regarde avec des yeux réprobateurs : « C'est ta propre faute, monsieur ! Tu as dépassé ton pied de ton tapis !¹⁶⁰ [...] Tu t'es trahi en te mêlant à une bourgeoisie corrompue ! [...] » Hamoun réplique : « C'était surtout par la force de l'amour ! Mahshid était une bonne fille, bien différente de son clan. Je me fichais de l'argent de son père, c'était elle-même qui comptait pour moi ! » [...] (59:33)



Alors qu'ils discutent, la femme de Dabiri passe à côté, se plaignant de ses mauvaises habitudes alimentaires. Installés autour d'une table ronde, il pose une assiette du kebab et s'adresse à Hamoun : « C'est terminé, tu es désormais tranquille ! Tu ne mourras pas ! Comme ceux qui ont pris une jolie femme, maintenant elle ne veut plus de toi ! Tu aurais dû en prendre une singe ! » Hamoun dit : « Je me sens dégoûté, ce problème de divorce sent la mort » Dabiri rote en prenant une soupe froide et continue : « Tant

¹⁶⁰ Locution proverbiale.

que je suis avec toi ne t'en fais pas. » Hamoun poursuit : « Cette maline avait tout planifié auparavant ! Dès qu'elle a mis la maison à son nom elle m'a chassé ! » Dabiri répond : « Mais qu'est-ce qu'elle aurait dû faire ?! Une femme seule avec un enfant a besoin d'un toit ! » Hamoun dit : « Selon la loi l'enfant est à moi ! » Dabiri réagit : « Hé, tu ne peux même pas marcher correctement imbécile ! Tu veux garder un enfant ?! Mais moi, j'ai envisagé un merveilleux plan pour ton enfant ! » (1h:42)



Dabiri prend une autre assiette de kebab cru et retourne vers la braise : « Je te fais une assurance pour que ton enfant soit aussi assuré ! » Hamoun s'exclame : « Pardon ?! » Dabiri : « Tu vas peut-être tomber malade, avoir un accident, te faire couper une paire de pieds, ou même tu peux devenir fou et on t'emmène à la maison de fous, ton enfant est assuré pour toute la vie ! » Hamoun, choqué, se lève : « Je n'ai pas capté, qui doit aller à la maison de fous ?! » Dabiri justifie son argument en disant qu'il est son avocat et se doit donc de protéger son fils ! Hamoun s'approche, et une dispute éclate, se poursuivant jusqu'à ce que la scène change. On est devant une autre façade du tribunal en plein jour, où Hamoun était plongé dans ce souvenir. (1h:02:10)

Contrôlé à l'entrée du tribunal, il court dans le hall bondé et monte les escaliers. La lumière vive de l'extérieur crée, ici aussi, un contraste oppressant avec l'intérieur. Sa voix

off chuchote : « N'aie pas peur ! Laisse Mahshid s'énerver ! Laisse Dabiri s'énerver ! N'aie pas peur de ton ennemi ! Ils sont tous main dans la main pour te faire tuer ! Mais avant tout, ils doivent te dépouiller ! » À l'étage, une équipe de reportage télévisé se fait repousser par un homme. Hamoun arrive et Dabiri s'avance vers lui : « Je m'inquiétais que tu ne viennes pas ! » Hamoun évoque avec un signe d'étonnement : « Pourquoi je ne devrais pas venir ?! » (1h:02:30)



Dabiri lui adresse la parole tandis qu'ils passent par de couloirs bondés et étroits : « Écoute ! Depuis ce matin, je me suis épuisé en allant d'un bureau à l'autre pour t'éviter de payer la pension... » À travers les couloirs sinueux, la lumière passe du bleu à l'orange. Dabiri continue : « Il est possible que Mahshid essaie de t'énerver, de te détruire pour te faire réagir ! Fais attention ! Ne tombe pas dans le piège, ne dis rien ! » (1h:03)



L'équipe de reportage se trouve au fond du dernier couloir où Hamoun et Dabiri veulent pénétrer. En pointant la grande lampe projecteur et la caméra sur le visage de Hamoun, ils tentent de réaliser un entretien qu'il rejette avec l'agacement. Mahshid est en train de discuter avec un

conseiller juridique : « Monsieur, il semble que je doive accepter aveuglément tout ce que vous dites ! Mon propos porte sur les droits des femmes ! » La pièce est composée de bureaux agencés en forme de L. Hamoun va prendre place derrière une grande colonne où, de l'autre côté, Mahshid est assise. Dabiri passe devant elle et indique son arrivée d'un geste. Mahshid continue : « Mon argument est que le droit de divorce est finalement préservé pour l'homme ! Le droit des femmes est écrasé à tous les niveaux dans cette société ! [...] La femme doit supporter un pervers tout au long de sa vie ! » Alors que Hamoun la regarde en arrière, le conseiller montre un document et réplique : « Non, Madame, votre contrat de mariage contient quatorze cas de mandats irrévocables donnés par votre mari. S'il ne respecte pas l'un, vous pouvez demander le divorce en tant que femme. Par exemple, la folie, la maladie incurable, l'addiction, non-paiement de la pension alimentaire, ... » Mahshid l'interrompt : « Ce n'est pas toujours une question de dépenses, Monsieur ! [...] » (1h:03:53)



La discussion est en cours lorsque Dabiri se dirige vers Hamoun pour qu'il signe un document : « [...] Ne fais pas de scandale ! Si tu ne signes pas, tu devras payer la dot et d'autres. Ensuite on te forcera à voir le médecin légiste pour voir si tu es impuissant ou non ! » Hamoun s'exclame : « Quelle impuissance, c'est quoi ce bordel ! » Il attrape son sac, passe à côté et s'adresse au conseiller à voix haute : « Monsieur, c'est moi le plaignant ! C'est moi qui ai été mal traité ! Cette dame, ce monsieur, leurs clans, ont orchestré un complot pour me détruire ! Elle a

mis un agent de sécurité dans le quartier pour m'arrêter, comme si j'ai commis un crime ! Maintenant je dois payer la pension, la dot, je dois donner la maison, mon enfant, ma vie, mon honneur ! Mais pourquoi ! » L'équipe de reportage intervient alors, tend le micro à Hamoun, qui déclare : « Je ne peux pas divorcer ! Cette femme est ma part, mon droit, mon amour, je ne divorce pas ! », et quitte le bureau. Dabiri hurle derrière lui pour qu'il signe enfin la feuille. Les reporters dirigent la grande caméra et la lampe projecteur vers Mahshid, qui tourne la tête et cache son visage avec la main. (1h:04:59)



La voiture de Hamoun force sur l'autoroute, la musique accentuant le rythme. Sa voix off revient sur son profil : « Où vas-tu ?! – je dois me rendre à côté d'un ruisseau, je dois me ressourcer... » Soudain, dans le véhicule à sa gauche, il repère son ami Ali. Hamoun agite sa main et essaie d'ouvrir la fenêtre, mais en vain. Il crie son nom en ouvrant la portière, mais le conducteur pointe quelque chose à Ali, et ils s'éloignent. La route tourne et la musique adopte un ton optimiste. Hamoun, déterminé, les poursuit à travers les virages, klaxonnant et faisant des appels de phare, jusqu'à l'accident avec un petit véhicule noir qui surgit ! Les portes de ce dernier s'ouvrent comiquement après son freinage brusque, laissant échapper de l'eau et de la fumée à l'arrière. La voiture d'Ali monte en pente et disparaît au tournant. Hamoun repose sa tête sur le volant. Le plan se fond dans le noir. (1h:06:44)



Le « détachement » d'un amour constitue non seulement le noyau dramatique, mais aussi philosophique, dans *Hamoun* et *La Chouette aveugle*. L'expression la plus charnelle de « l'attachement » dans la première partie de ce dernier est lorsque la femme éthérée prend corps et se rend chez le narrateur. Après avoir découvert qu'elle est comme morte depuis longtemps, il tente de la faire revenir à la vie : « Je pensais que je pourrais peut-être lui insuffler mon âme. Je me dévêtis et m'étendis contre elle. Nous étions collés l'un à l'autre comme les racines de mandragore, mâle et femelle. D'ailleurs, son corps était pareil à celui de la mandragore femelle, séparée de son mâle ». ¹⁶¹ Suite à l'enterrement insolite de la femme, le narrateur se réveille dans un nouveau corps et une nouvelle chambre. Cette métamorphose implicite, depuis l'intervalle entre les deux temps du roman, ne se dévoile qu'à travers une lecture minutieuse. La seconde partie s'ouvre sur une coupe de vin que le narrateur avait reçue en « héritage » et la manie de dessiner sur des écritoires cède au besoin irréprouvable d'« écrire » : « Je veux presser ma vie entière, comme l'on presse une grappe de raisin, en verser goutte à goutte le suc, non, le vin, comme l'eau du viatique ¹⁶², dans la gorge de mon ombre. » ¹⁶³ Alors, à mesure que l'on avance dans son histoire, des choses se révèlent par son écrit : « Il se peut que, [...] ce soient les souvenirs du passé qui se matérialisent devant moi. Passé, avenir, jour, mois, année, c'est la même chose. Les différents âges, enfance, jeunesse, vieillesse – des morceaux. » ¹⁶⁴

Le narrateur s'est donc réveillé dans une chambre qui lui est, malgré son réagencement et son antiquité, familière. C'est seulement par deux lucarnes donnant sur rue qu'il est relié à la vie extérieure, à ce qu'il appelle « le monde de la canaille ». De toute splendeur de l'ancien Ray, il ne voit que l'étal d'un boucher, débitant deux moutons par jour : « Les rosses repartent et le boucher palpe les corps sanguinolents à la gorge tranchée, [...]. Enfin, il prend un couteau à manche d'os, découpe soigneusement et, le sourire aux lèvres, vend la chair désossée à ses clients. Avec quel plaisir il accomplit cette besogne ! » ¹⁶⁵ À quelques pas du boucher, il y a un étrange individu qui vend sur une natte des objets tels qu'un écritoire et un vase émaillé : « D'après ma nourrice, il a été potier, au temps de sa jeunesse, mais de toutes ses productions, il n'a conservé que ce vase. Maintenant, il vit de brocante. » ¹⁶⁶ Ainsi, l'élément du vase réaffirme encore son rôle d'élément transitoire dans les deux espaces-temps.

161 Sadeq Hedayat, *op. cit.*, p. 48.

162 *Ibid.*, p. 194 : « L'eau que l'on verse dans le gosier des morts pour leur faciliter le voyage dans l'au-delà. »

163 *Ibid.*, pp. 80-81.

164 *Ibid.*, p. 84.

165 *Ibid.*, p. 88.

166 *Ibid.*, p. 90.

Dans un passage d'une partie intitulée « La zone d'hybridation », Daryush Shayegan se penche sur cette œuvre de Sâdegh Hédâyat :

« La temporalité de l'entre-deux ne met pas seulement en relation le privé et le public, le personnel et le collectif, elle s'inscrit aussi à l'intérieur de l'âme. À partir du moment où l'on s'installe à l'embouchure des différences culturelles, dans la béance des différents niveaux historiques (les hommes sur notre planète ne sont pas tous historiquement contemporains), alors tous les télescopes, tous les cheminements de niveaux de conscience sont possibles. Les migrants ne vivent pas sur un seul plan d'être. Tant s'en faut. Ils sont des amphibiens à la limite de la vie aquatique et terrestre. Dès lors, historiquement ils ne sont pas des êtres homogènes, censés vivre les moments successifs d'un temps linéaire, mais des états d'âme au diapason des accords cadencés des différentes octaves du temps. Tantôt en régression vers les mythes archaïques, [...], recourant aux rites sacrificiels de la nuit des temps, tantôt en avant de soi-même dans l'histoire, tantôt dans la métahistoire de l'éternel recommencement. [...] La coexistence des temporalités décalées reste un des traits saillants de la littérature de l'entre-deux. [...] Ici, je voudrais parler d'un illustre devancier, l'écrivain iranien Sadegh Hedayat [...]. L'immense talent de Hedayat, c'est d'avoir fait de l'entre-deux un événement dans l'âme. *La Chouette aveugle* est cette œuvre exceptionnelle où s'articule cette vision décalée du monde. Elle est cette synthèse impossible où le nihilisme se transfigure dans l'espace visionnaire d'un monde magique, vidé de son contenu mystique. Dans cette œuvre étrange, la quête de soi s'exprime paradoxalement dans le langage mutilé des archétypes. Ici, l'espace imaginal (Na kojâ âbâd) de la mystique traditionnelle devient un non-lieu qui, se désinvestissant de sa fonction gnostique, se prête comme un écran vide à toutes les fantasmagories de l'imaginaire. Si l'espace est un non-lieu indéterminé, le temps, lui, se révèle comme l'absurdité des répétitions délirantes, mais c'est aussi un temps réversible qui saute par-dessus les siècles et fait d'un narrateur du XX^e siècle le contemporain d'un vieux décorateur d'écritoire vivant au Moyen Âge dans l'antique cité de Rhaghès. Cette contemporanéité du vieux décorateur et de ses sosies à travers les âges est articulée par la persistance de l'image ambivalente de la femme qui apparaît tantôt comme l'Éternel féminin, tantôt comme la garce abjecte et

immonde. Ce qui ponctue l'alternance des images, c'est la répétition des situations analogues qui transparaissent sous des revêtements différents. [...] Et c'est précisément ce rythme ponctuel de l'éternel retour que Hedayat met en œuvre dans son récit, lui donnant pour ainsi dire la teneur obsessionnelle d'une hantise récurrente. »¹⁶⁷

Dans *Hamoun* de Dariush Mehrjui, bien que l'on ne remonte pas dans un passé plus lointain que celui du personnage, son deuxième rêve, situé dans un « lieu » moyenâgeux, ainsi que sa rêverie de la séquence précédente dans un « temps » médiéval, révèlent des archétypes non personnels. Par ailleurs, on a déjà croisé, et on en retrouvera dans les séquences suivantes, d'autres archétypes puissants de l'imaginaire persan. Quant à cette séquence, qui se déroule dans les couloirs sombres et les bureaux du tribunal, peuplés de gens « connus et inconnus », comme dans ses rêves, je superpose une toile du célèbre surréaliste Salvador Dalí. Comme aligné par la perspective de l'espace, on est face à l'entrée d'un corridor, avec des figures distordues et fantomatiques aux deux côtés. Comme dans de nombreuses de ses œuvres, l'espace intrigant ouvre une dimension dramatique, ici par un couloir bordé de formes humanoïdes et étirées.



Salvador Dalí, *Le Corridor Thalia de Pallad*, huile sur toile, 116 x 88.5 cm, 1938.

167 *La lumière vient de l'Occident*, pp. 119-120.

Séquence-Chapitre XII

Arbre rouge

« C'est à voix basse qu'on enchante
Sous la cendre d'hiver
Ce cœur, pareil au feu couvert,
Qui se consume et chante. »¹⁶⁸

168 Toulet cité dans *La psychanalyse du feu*, p. 15.

Le plan s'ouvre sur le son d'un ruisseau. Malgré la quiétude qu'il suggère, trois plans fixes montrent des déchets : boîtes de conserve, roue, chaussures et autres objets bloqués sur chemin de l'eau. Depuis un plan d'ensemble en hauteur, Hamoun est assis sur des pierres, en posture de méditation. Les bords sont tapissés de feuilles sèches. Un plan moyen le montre respirant profondément. (1h:07)



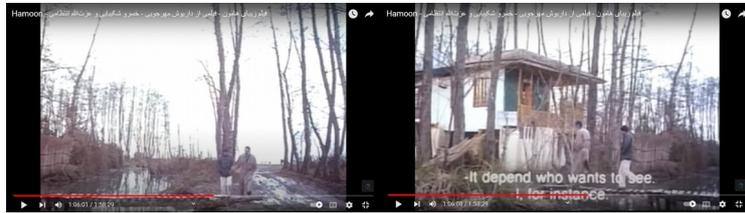
Sa voix hors champs déclame : « Ô, Ali Abedini ! Ô, vieil ami ! Mon maître, mon seigneur ! Pourquoi as-tu de nouveau disparu ?! » La caméra s'enfonce dans une photo bleutée les montrant plus jeunes devant un portail. Puis, ses mains tiennent un album avec d'autres photos¹⁶⁹ : « C'était quand ?! Il y a huit ans, ou peut-être dix ans, tu as soudainement disparu ! Je ne sais pas pourquoi. » (1h:07:12)



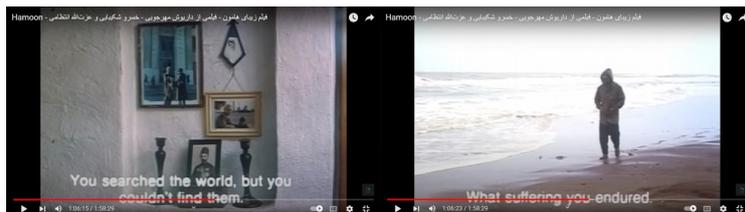
On passe à un paysage de campagne semblable à une aquarelle. La terre est mouillée et les arbres nus, longs et minces, bordent le chemin. La voix off reprend : « À ton retour, ta famille était absente, et je ne sais pas pourquoi non plus. » Ali et Hamoun traversent un petit pont en bois au-dessus d'un étang en discutant. Ali, en manteau long et

169 Dans le scénario, il est précisé : « en face de la Faculté Polytechnique de l'Université de Téhéran. »

bonnet rond comme les derviches, évoque : « Ça dépend de qui regarde et de quel point de vue ! » Hamoun répond : « Par exemple, moi ! » Ali dit : « Eh bien, avec l'excuse de la subsistance que tu as, tu ne peux pas voir ! » Ils se dirigent vers un modeste chalet de campagne entouré d'arbres. (1h:07:26)



Le plan suivant montre une niche dans un mur intérieur, décorée de quelques objets : deux chandelles et un cadre noir dans la niche, trois photos encadrées accrochées au fond. La voix hors champ continue : « Tu les as cherchés partout dans le monde, sans les atteindre. » La caméra zoome sur la photo d'un homme âgé avec un enfant. Puis, on remonte vers un cadre en losange dissymétrique, portant la photo d'une jeune mariée : « À ton retour à la maison, ta compagne était la solitude et l'attente ! Quelle peine as-tu subie, cher Ali ! » Le plan suivant montre Ali marchant sur le sable mouillé au bord de la mer Caspienne. Sur son gros plan et le bruit subtil des vague, la voix off reprend : « C'est dans ces mêmes solitudes que tu as atteint ta voie, à ton Lao Tseu, à ton Bouddha, à ton Ali, à ton Halladj, à ton Hâfez ! » (1h:07:43)

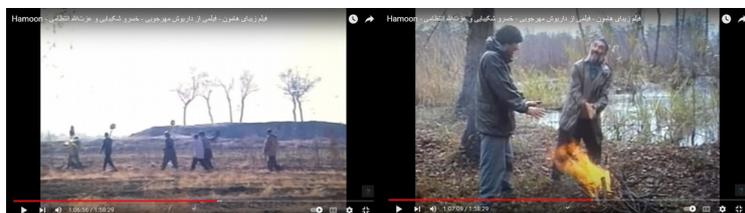


Le plan suivant montre une grande machine avec un homme dessus. La boue émerge d'un tube, suivie d'un puissant jet d'eau. Les hommes crient : « L'eau arrive ! » Un groupe de paysans exprime sa joie à Ali. La voix off récite : « Au village, t'as bâti des puits, t'as parlé de

construire ; construite pour construire, mais pas pour acquérir ! » La caméra suit l'eau qui coule : « Comme ces coups de pelle, allumer le feu... » Ali et les paysans, pelles en main, élargissent le chemin de l'eau. (1h:08:08)



Le plan suivant les montre marchant en file sur un terrain, les pelles levées dans l'air. Le son de l'eau accompagne leurs silhouettes. Plongée : un fagot de branches est surmonté d'une tête penchée. Une main avec une boîte d'allumettes enflamme sa base. La voix off de Hamoun reprend alors qu'on le voit penché : « Le feu, le feu, quel bonheur ! Le crépuscule se pose, la nuit s'approche, portée par la chaleur et l'ardeur, prête à chercher et à explorer, à plonger dans le bassin argenté ! » Ils sont au cœur d'une forêt, avec un petit lac en arrière-plan. Le son du feu contraste agréablement avec la terre mouillée et la légère pluie. Ali dit : « Ce n'est qu'une averse, ça passe ! » (1h:08:23)



« Ainsi, tu t'es jeté dans ton bassin argenté, atteignant toi-même et ton dieu ! » Un plan en plongée montre leurs mains ouvertes au-dessus du feu. Le plan suivant se déroule à l'intérieur, les mêmes mains échangeant des livres.¹⁷⁰ Un autre plan montre Hamoun de dos, face à une fenêtre à moitié ouverte. La voix d'Ali résonne alors qu'on ne voit que ses mains : « Tiens ! *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten* ! » Hamoun se tourne : « Ah !

¹⁷⁰ L'histoire des prophètes dans les Générales de Shams, ainsi que *Récits du Coran*.

Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes ! C'est celui qui est pris par la question de la qualité et pense qu'en entreprenant une moto, on peut atteindre l'extase spirituelle... Ah ! Je veux celui-ci ! » Ali répond : « Lis-le ! C'est bien pour ton tempérament ! » (1h:08:50)



Ensuite, les mains d'Ali cassent des œufs dans l'huile grésillante. Le jaune d'œuf cuit en boule pendant que Hamoun demande : « Quoi de neuf pour ta femme et ton enfant ? » On revient sur un insert de la photo en noir et blanc de la jeune mariée, encadrée en losange. Ali répond : « Pour l'instant rien, mais on les retrouvera inch'Allah. » On voit son visage de profil quand Hamoun demande : « Tu as encore l'espoir ?! » Ali hausse une épaule en signe d'incertitude, masquant un œil avec une coquille d'œuf, et répond avec moquerie : « Optimiste, espérant... » Puis, il jette la coquille et évoque en rigolant : « Misérable, désespéré... Quelle différence ! C'est trop tard pour moi... » (1h:09:12)



Ali, assis dans un coin, joue du setâr, tandis que Hamoun feuillette un atlas historique montrant la carte de l'Iran à travers les dynasties : « Les Sassanides... Les Tahirides... Les Saffarides... Les Seldjoukides... Les Safavides... Les Qadjars, ah, pourquoi est-il devenue si petite ?! » Le son du setâr continue de résonner. (1h:09:48)



Suite à la forte tension au tribunal, Hamoun, qui projette déjà de s'évader dans la nature, croise Ali sur la route ; le hasard qui le conduit sur un chemin bordant un ruisseau. Ainsi, l'eau, élément de transition, l'emporte du temps présent aux fragments fluides de sa mémoire. Le moment de méditation au bord du ruisseau associe la scène à quelques souvenirs significatifs de la maison de campagne d'Ali, située près de la mer Caspienne. Dans tous ces flash-backs, le paysage est humide et l'eau apparaît sous diverses formes : la boue, l'étang, la source, le puits, le canal, la pluie et la mer. Dans ce passage, il convient de mentionner un élément fondamental du monde iranien : le « qanât » ou « kâriz », un fascinant système de constructions souterraines, développé dès le premier millénaire avant J.-C. Les puits et canaux de cette antique ingénierie sont interconnectés de façon complexe pour capter l'eau des nappes phréatiques et des couches saturées, puis l'amener à la surface. L'eau qui s'écoule alimente des terrains voisins d'une exurgence ou d'un bassin central. Ensuite, un conduit de drainage la dirige en pente douce vers des citernes. Comme évoqué précédemment, dans le soufisme, la première Vallée des Sept Sphères est celle du Désir, qui vise à éveiller l'âme à la soif des merveilles de la deuxième vallée, l'Amour. Ainsi, le mystique emprunte la voie d'une privation volontaire et héroïque, dans cette sphère jadis liée à l'élément de l'eau. La « manière » de « se joindre » à l'eau, matière souterraine, matière secrète, constitue un archétype dans la mémoire collective de cette géographie.¹⁷¹ Sur le grand Plateau, avec peu de ressources en eau puisque ses rivières abondantes ne sont pas nombreuses, la relation de l'homme à cet élément joue un rôle essentiel dans l'imaginaire, et le qanât a une influence fondamentale dans la formation des civilisations. Que ce soit dans la découverte et la gestion des sources ou dans la symbolique culturelle, cela a profondément marqué la manière dont le Persan perçoit son identité à travers l'environnement.



Qanats de Yazd, vue du ciel par Georg Gerster (journaliste et photographe suisse), 1976.¹⁷²

171 Cette voie à Mystères est développée dans l'annexe II, consacrée au mithraïsme.

172 Le qanat de Gonâbâd, classé au patrimoine mondial de l'UNESCO, est une immense construction souterraine datant du premier millénaire av. J.-C. (au début de l'époque achéménide). En termes de profondeur, « le puits mère » peut s'étendre sur une longueur de 300 mètres, selon les estimations. Dans un documentaire consacré aux écrits d'Henri Goblot (1896-1988), géologue et historien belge, ingénieur des mines de Paris, on examine un extrait de ses vingt ans de recherches en Iran sur le qanat de Gonâbâd. Goblot a publié le fruit de ces recherches dans un ouvrage intitulé *Les qanats : une technique d'acquisition de l'eau*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979.

La voix narratrice de Hamoun récite ici, dans un style folklorique, quelques passages clés sur la vie d'Ali. En plus d'incarner un guide intellectuel et spirituel, ce personnage semble représenter une figure paternelle à ses yeux. Si dans d'autres séquences l'imagination de l'eau fusionne avec celle de l'air, ici, avec Ali, les images de l'eau se côtoient celles du feu. Il est intéressant de rappeler que le feu était aussi présent dans une autre séquence, chez Dabiri. Ce dernier, qui semble servir la famille de Mahshid, incarne également une semi-figure paternelle, bien que fausse. Sans m'engager dans une interprétation symbolique ou comparative, j'estime que ces aspects sont intégrés dans le film de manière inconsciente. Le feu sur la braise du barbecue chez Dabiri, qui s'enflamme d'abord sur les verres des lunettes de Hamoun, projette une lumière flagrante sur le visage de Dabiri lui-même, lui conférant une apparence alarmante et apocalyptique. Tandis que le feu préparé par Ali dans la forêt, sous l'averse et la pluie, est un feu d'enthousiasme et de tendresse. C'est dans ce même sens que Gaston Bachelard évoque une expérience personnelle de la psychanalyse du feu, pour développer l'archétype de Prométhée, père du Feu dans la mythologie grecque :

« Quand j'étais malade, mon père faisait du feu dans ma chambre. Il apportait un très grand soin à dresser les bûches sur le petit bois, à glisser entre les chenets la poignée de copeaux. Manquer un feu eût été une insigne sottise. Je n'imaginai pas que mon père pût avoir d'égal dans cette fonction qu'il ne déléguait jamais à personne. En fait, je ne crois pas avoir allumé un feu avant l'âge de dix-huit ans. C'est seulement quand je vécus dans la solitude que je fus le maître de ma cheminée. Mais *l'art de tisonner* que j'avais appris de mon père m'est resté comme une vanité. J'aimerais mieux, je crois, manquer une leçon de philosophie que manquer mon feu du matin. »¹⁷³

J'intègre dans ce passage une toile de Vincent van Gogh (1853-1890), que l'on peut voir à la page suivante. Le peintre en parle dans une lettre à son frère, datée d'octobre 1883 : « Voici quelques effets du soir – je travaille toujours sur ce brûleur de mauvaises herbes, que j'ai mieux rendu qu'auparavant dans une étude peinte, sur le plan du ton, pour mieux rendre l'immensité de la plaine et l'approche du crépuscule, et le petit feu avec son filet de fumée est le seul point de lumière. Je sortais sans cesse pour le regarder le soir, et un soir boueux, après la pluie, j'ai trouvé la petite cabane, qui était très belle dans son cadre naturel. »¹⁷⁴

173 *La psychanalyse du feu*, p. 26.

174 Vincent van Gogh, Lettre à Theo van Gogh, 22 octobre 1883, consultée dans l'archive de Van Gogh Museum, Amsterdam, sur *Van Gogh Letters*, <https://vangoghletters.org/vg/letters/let398/letter.html>.



Vincent van Gogh, *Paysan brûleur de mauvaises herbes*, peinture à l'huile, 30.5 x 39.7 cm, 1883. Musée Drents à Assen.

Dans le plan où Ali prépare le bois à brûler, Hamoun déclame : « Le feu, le feu, quel bonheur ! Le crépuscule se pose, la nuit s'approche, portée par la chaleur et l'ardeur, prête à chercher et à explorer, à plonger dans le bassin argenté ! »¹⁷⁵ En l'occurrence, ce feu incarne la flamme de la connaissance, pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard dans *La psychanalyse du feu* : « Il y a en l'homme une véritable *volonté d'actualité*. On sous-estime le besoin de comprendre quand on le met [...] sous la dépendance du principe d'utilité. Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. »¹⁷⁶ Pour l'auteur, « la rêverie au coin du feu a des axes plus philosophiques. Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. »¹⁷⁷ Tout adjectif porte naturellement son substantif privilégié, et ainsi : « le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. »¹⁷⁸

Afin d'évoquer l'archétype du feu et l'homme de lumière dans l'esprit persan, je commence par aborder une toile de Raphaël (1483-1520), qui représente les grandes figures

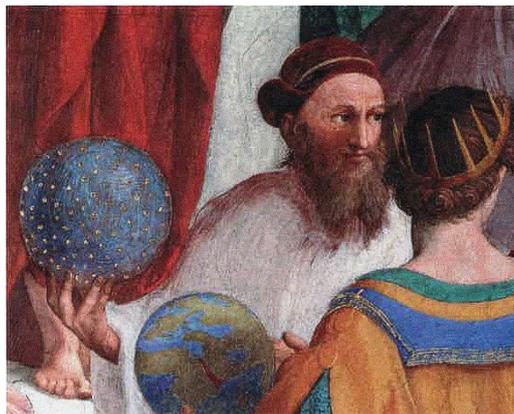
175 Certains vers récités par Hamoun évoquent la disparition d'Ali pendant plusieurs années. La nature de leur relation rappelle, d'une certaine manière, celle entre Rûmî et son maître légendaire, Shams de Tabriz. Rûmî voit sa vie bouleversée par ce vieux derviche entouré de mystères, et c'est à la suite de cette rencontre qu'il se transforme, avant d'atteindre la quarantaine, en un poète égaré. Néanmoins, l'apparition de Shams a autant d'impact sur lui que son absence, puisque la majorité de ses poèmes ont été écrits après leur séparation.

176 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 30.

177 *Ibid.*, p. 39.

178 *Ibid.*

de la philosophie antique. Le détail visible sur la page suivante concerne le côté gauche de cette peinture, où un cercle réunit Platon et d'autres maîtres de la pensée, dont Ptolémée, qui tient une sphère terrestre. En face de lui, se trouve Zarathoustra, tenant une sphère céleste dans sa main droite : une sphère bleue délicatement voilée avec le fil des constellations et des étoiles dorées. Quelques siècles avant la réalisation de cette toile emblématique de la Haute Renaissance italienne, Shahâb ol-dîn Sohravardî (1154-1191), penseur soufi, avait déjà désigné une rencontre entre Platon et Zarathoustra, comme deux maîtres de la Lumière originelle. Sohravardî intègre dans son œuvre les anciennes idées théosophiques mazdéennes au sein de ce qu'il appelle la « philosophie illuminative ».¹⁷⁹



Raphaël, détail de *L'École d'Athènes*, peinture à l'huile, 1509-1510. Musée du Vatican.

La doctrine zoroastrienne se fonde sur le dualisme entre Hourmazd (Ahourâ-Mazdâ) et Ahrîman (Angra-Mainyu). Émergeant des Ténèbres, Ahrîman aperçoit la Lumière, s'en émerveille et veut la conquérir, provoquant ainsi le combat cosmique :

« Ormuzd savait, grâce à son omniscience, que le mauvais esprit existait et qu'il s'élancerait vers les hauteurs, poussé par son envie ; il savait aussi comment le mauvais esprit opérerait le mélange, comment se manifesterait l'univers, quelle en serait la fin, par quels moyens s'en accomplirait la manifestation, quelles forces, et combien, seraient nécessaires pour l'anéantir. Il créa donc, dans un état céleste, la création par laquelle ces forces étaient nécessaires. Durant trois mille ans, la création se trouvait dans un état céleste, sans pensée, ni mouvement, ni activité. Par suite de sa connaissance tardive, le mauvais esprit ignorait l'existence d'Ormuzd ; puis il se leva de ses profondeurs, et il arriva à la frontière où se trouve l'étoile des lumières. Lorsqu'il vit la lumière d'Ormuzd qui restait inerte, il se lança en avant,

¹⁷⁹ Mis à mort par les docteurs du shariat, il s'érige en martyr de la pensée spirituelle.

poussé par son avidité de sang et par son naturel envieux, et avança plus loin encore vers le haut. En apercevant là une splendeur et un ascendant supérieurs aux siens propres, il regagna précipitamment les ténèbres où il créa un grand nombre de démons. [...] Lorsque ce dernier (Ormuzd) vit la création du mauvais esprit qui n'était nullement convenable, mais au contraire une création affreuse, pourrie, basse, ignorante, il ne la loua pas. [...]. Alors Ormuzd, qui savait de quelle manière la fin de la création devait se produire, alla à la rencontre du mauvais esprit et lui offrit la paix en lui disant [...] : " Fixe-moi un temps, afin que je te fasse la guerre pour neuf mille ans selon cette convention ! " [...] Ormuzd savait aussi, grâce à son omniscience, que sur ces neuf mille ans, la volonté d'Ormuzd s'exercerait sans conteste pendant trois mille ans ; que pendant les trois mille ans de l'état mixte la volonté d'Ormuzd et celle d'Ahriman régneraient ensemble ; que par le dernier combat il serait à même de rendre le mauvais esprit impuissant, c'est-à-dire de faire cesser son hostilité envers la création. »¹⁸⁰

Daryush Shayegan poursuit ce passage dans *L'âme poétique persane* :

« Ahûra Mazdâ adressa une prière aux Fravartis¹⁸¹ [...] des Bons et leur demanda secours. Les Fravartis [...] se précipitèrent aussitôt et, à peine furent-elles arrivées, l'univers se ranima : les étoiles s'allumèrent une à une, les astres se mirent en mouvement, les plantes se mirent à croître et les eaux à couler. [...] Ici ressort [...] la nature de l'homme, dont l'âme non seulement ranime la nature inerte mais permet aussi à Ahûra Mazdâ de se munir d'armes efficaces pour affronter l'ennemi dont la contre-création ahrimanienne menace jusqu'à l'existence du monde. L'homme est ainsi partenaire d'un combat cosmologique [...] qui va se répercuter à tous les niveaux de l'être et dont le dénouement est escatologique. »¹⁸²

180 Henrik S. Nyberg (1889-1974), Iranologue suédois, « Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes », *Journal asiatique*, avril-juin 1929, pp. 210-211.

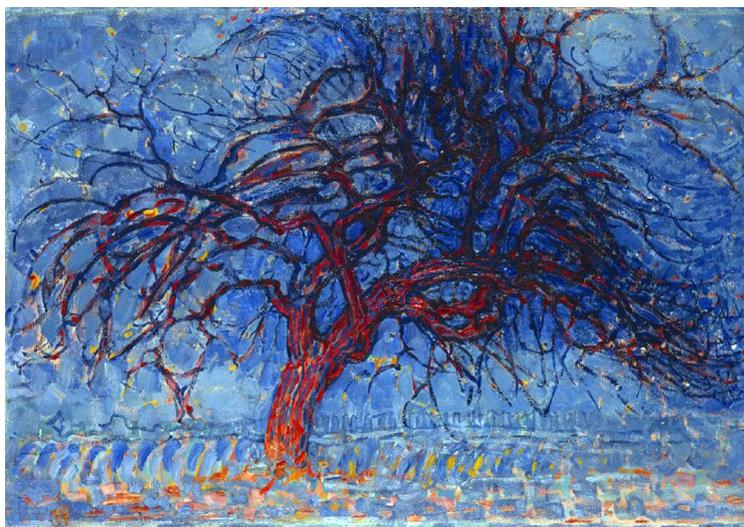
181 Henry Corbin dit à ce sujet : « Daênâ-Fravarti, en tant que destin préexistantiel de l'homme, en figure et en détient le xvarnah ; pour donner très brièvement sa signification plénière à cette notion spécifiquement mazdéenne, le mieux est de rappeler le double équivalent grec qui en a été donné : lumière de gloire (dóğa) et destin (túxn). » Henry Corbin, *op. cit.*, 1971, p. 42.

Égaré par son dernier porteur, le Fravarti sombre dans les eaux primordiales, tandis que les forces du bien et du mal s'affrontent pour s'en emparer. Il réapparaîtra avec Soushiant, marquant la résurrection finale.

Hâshem Razi, *Mithraïsme, recherches sur le culte public et ses mystères*, Téhéran, Behjat, 2009, pp. 92-95.

182 Daryush Shayegan, *L'âme poétique persane*, Paris, Albin Michel, pp. 40-41. [1^{er} éd. 2017]

D'après une version mythologique, Anâhitâ, déesse des eaux et de la pluie, se baignait dans un lac au début du printemps lorsque le Fravarti, la brillance cosmique, pénétra sa matrice. Neuf mois plus tard, au premier jour de l'hiver, après la nuit la plus longue de l'an et au lever du soleil, elle donna naissance à Mithra.¹⁸³ Ainsi, c'est toujours le feu qui incarne la Lumière sur Terre. Même hors de la mythologie et subjectivement, l'amour, dans mon imaginaire, s'apparente à un mélange de feu, élément de passion, et de son contraire, l'eau. Au sujet des combinaisons matérielles, Gaston Bachelard dit : « ces combinaisons imaginaires ne réunissent que deux éléments, jamais trois. L'imagination matérielle unit l'eau à la terre ; elle unit l'eau à son contraire le feu ; elle unit la terre et le feu ; elle voit parfois dans la vapeur et les brumes l'union de l'air et de l'eau. Mais jamais, dans aucune image naturelle, on ne voit se réaliser la triple union matérielle de l'eau, de la terre et du feu. »¹⁸⁴ Dans l'univers de la peinture, l'image qui m'est emblématique comme l'union onirique de l'eau et du feu est *Arbre rouge*, avec sa palette vibrante de couleurs chaudes et froides ; une image authentique de ce que ma référence philosophique suggère concernant la peinture : « Aucun art n'est plus directement créateur, manifestement créateur, que la peinture. [...] par la fatalité des songes primitifs, le peintre renouvelle les grands rêves cosmétiques qui attachent l'homme aux éléments, au feu, à l'air céleste, à la prodigieuse matérialité des substances terrestres. »¹⁸⁵ Le maillage des taches sur cette toile de Piet Mondrian incarne une véritable cosmicité ; un arbre, un amour, un être, sous une pluie spatiale. De la sorte, dans le film, la fusion de l'imagination matérielle du feu et de l'eau constitue, à mon sens, le cœur de cette séquence de *Hamoun*.



Piet Mondrian, *Arbre rouge*, huile sur toile, 70 x 99 cm, 1908-1910. Kunstmuseum Den Haag à La Haye.

183 En Iran, le solstice d'hiver donne lieu à une grande fête.

184 *L'eau et les rêves*, p. 111.

185 *Le droit de rêver*, p. 38.

Séquence-Chapitre XIII

« Dans l'inquiétude de ce midi brûlant ! »

« En lui, chaque heure méditée est comme une larme vivante qui va rejoindre l'eau des regrets ; le temps tombe goutte à goutte des horloges naturelles ; le monde que le temps anime est une mélancolie qui pleure. »¹⁸⁶

186 *L'eau et les rêves*, pp. 68-69.

Au chant résonnant du sêâr depuis la séquence précédente, Hamoun traverse une grande place vers un immeuble imposant à l'architecture moderne. À l'étage portant le panneau d'une entreprise, l'ascenseur s'ouvre et il en sort, tirant un petit carnet de sa poche : « Bon, Ali Abedini, où es-tu... » Devant le bureau, il prend le combiné, la secrétaire lui reprochant : « Monsieur Hamoun, où êtes-vous ?! L'ingénieur Salimi vous cherche ! », et elle va vers une autre pièce pour l'appeler. Hamoun compose un numéro : « Cher Ali... » (1h:10:26)



Salimi, furieux, attrape son bras et l'entraîne d'une pièce à l'autre : « Hamoun, où es-tu ?! Dans cinq minutes les Japonais arrivent pour un gros contrat et je dois rester ici pour le conclure ! [...] Il ne reste que toi ! » Hamoun demande : « Que faire ?! » Salimi répond : « Le docteur Soroush du centre de rééducation, a appelé, il attend passionnément des spectrophotomètres et des centrifugeuses. Il veut en recevoir jusqu'à cinquante... » Ses gestes et son expression sont comiquement théâtraux.¹⁸⁷ (1h:10:50)



Chaque coin est décoré de grandes plantes et d'objets de physiothérapie. Hamoun, lassé, gronde : « Mais je ne

187 L'acteur, Hossein Sarshâr (1931-1992), menait une carrière de baryton dramatique avant la Révolution.

peux pas ! Je viens du tribunal ! » Salimi s'exclame : « Tribunal ?! Pour quel crime ?! » Hamoun explique : « Ma femme est en train de divorcer... » Salimi s'étonne : « Tu as divorcé ?! » Hamoun : « Bien sûr que non. On s'est disputés. J'ai quitté la Cour. Ensuite, j'ai eu un accident. J'allais tomber dans un marécage... » Salimi, les yeux grands ouverts, répète : « Dans un marécage ?! » Hamoun dit : « Écoute, je n'arrive même pas à respirer... » Les employés et visiteurs n'accordent aucune attention à ces deux-là, comme s'ils étaient un décor. Salimi attrape encore sa main et le tire : « Ne me fais pas ça. Viens ! Aujourd'hui, ces appareils doivent absolument être présentés au docteur Soroush et il n'y a personne d'autre que toi... » Exaspéré, il pointe Hamoun du doigt et continue : « Et c'était toi ! Et seulement toi, toi, toi ! qui, dans cette réunion, a vanté la qualité de ces appareils ! Tu les as décrits avec enthousiasme. Tu as pensé que c'était des jouets... » Il murmure en pointant quelque chose de l'autre côté et continue : « Et maintenant, cinq cents de ces appareils restent dans notre entrepôt à prendre la poussière ! » Hamoun réagit : « D'accord, s'il en reste cinq cents, je m'en charge ! » (1h:11:32)



Salimi le suit jusqu'à un autre bureau : « Vraiment ?! » Hamoun dit : « Je te le promets [...] Je vais écouter tous les cinq cents. » Salimi demande : « Alors, quelle est notre méthode ? » Hamoun répète sa question. Salimi

lève encore l'index, évoquant d'un ton sophistiqué : « Les Cinq Sphères ! » Hamoun dit : « Les Cinq Sphères, une démarche mystique pour la vente et la négociation ! » et tape son sac sur une pile de feuilles. Salimi s'énerve : « C'est quoi ces charivaris ! Madame, veuillez évoquer la première Sphère ! » Une jeune femme, derrière un mini-ordinateur, répond avec sérieux : « Les besoins de l'acheteur et attirer son attention ! » (1h:11:51)



Hamoun, suivi de Salimi, entre dans un vaste bureau vide : « Je suis le directeur des expos et de la publicité, pas un vendeur ! », et il frappe sa veste sur le dossier d'un fauteuil. Salimi prend un catalogue et le tape sur sa main : « Ici tout le monde est vendeur ! » Il se rend derrière un bureau et continue : « Alors, veille à bien réagir aux objections du client. Une fois qu'il a terminé, répète-les pour qu'il les entende ! S'il en a encore, laisse-le continuer jusqu'à ce qu'il soit à bout de souffle... » Derrière lui, un grand squelette humain se dresse. Il prend une feuille et une seringue de son tiroir et poursuit : « Vient alors notre tour. On dit d'abord " very interesting ", car d'autres ont posé les mêmes questions, puis on démontre, preuves à l'appui, leur méconnaissance de l'appareil. » (1h:12:25)



La secrétaire entre affolée pour annoncer l'arrivée des Japonais. Salimi part. Hamoun, frustré, reste assis avec le catalogue. Il se mordille les lèvres, fixe un coin et se lance des insultes : « C'est de ta faute ! Supporte-le ! » De l'autre côté, les Japonais en costume sortent de l'ascenseur : « Konnichiwa ! » Salimi, tenant la seringue, les reçoit. Alors que les visiteurs s'installent, il fait lever Hamoun : il glisse d'abord la seringue dans une poche de sa chemise, le marqueur dans l'autre, lui remet les boîtes de spectrophotomètre et centrifugeuse, et termine en posant ses affaires par-dessus. En l'évinçant de la pièce, il rappelle : « N'oublie pas d'écrire les chiffres en gros ! Va avec Dieu ! » et ferme la porte. Hamoun, chargé, se dirige vers l'ascenseur mais trébuche, et la secrétaire saisit alors son sac et sa veste. Il se tourne vers la porte fermée et déclare à haute voix : « C'est moi, ô, c'est moi qui pleure ainsi amèrement ! Et maintenant, ma naissance après une peine de quarante ans ! », et appuie les boîtes contre le mur : « Dans l'inquiétude de ce midi brûlant ! Dans ton giron qui est assurance et acceptation, qui est caresse et pardon... » L'ascenseur s'ouvre, la secrétaire repose ses affaires sur les boîtes, et il monte : « Dans la détresse de ce moment de désespoir, où les ombres s'étirent et la nuit s'avance à petits pas, scellant la vallée ! » Le regard de la secrétaire, avec sa cagoule noire en triangle, est empreint de pitié. Hamoun déclame avec beaucoup d'émotion : « Si seulement ta main n'était pas celle de l'acceptation ni de la caresse et du pardon... »¹⁸⁸ Les portes se ferment sur le portrait triste de la jeune femme. (1h:14:10)



188 « Et un regret », poème d'Ahmad Shâmlou tiré de *Élégies de la terre*, paru en 1969.

Vers le début de la séquence précédente, où Ali et Hamoun traversent le petit pont, une partie de leurs dialogues est audible. Hamoun essaie de saisir ce qu'Ali suggère d'un sujet philosophique, et celui-ci rétorque : « Avec l'excuse de la subsistance que tu as, tu ne peux même pas voir ! » La présente séquence révèle plus clairement ce dont il était question : Hamoun est contraint de cumuler plusieurs emplois en contradiction avec sa personnalité, ses préoccupations intellectuelles, et même ses compétences. L'homme élancé, portant *Crainte et Tremblement* et récitant un recueil de poèmes d'amour dans son premier rêve, est en réalité un homme d'affaires dont le seul véritable principe est de vendre.¹⁸⁹ Ce personnage adopte, comme code d'entreprise, un terme élevé de la spiritualité issu des Sept Sphères, pour évoquer des méthodes de vente qui reposent sur la manipulation de l'acheteur potentiel.



Les réflexes de Hamoun manifestent spontanément sa profonde frustration vis-à-vis de la double vie qui lui a été imposée. Ainsi, à la fin de cette séquence, le regard pitoyable de la secrétaire renforce l'empathie du spectateur. Hamoun déclame avec une ferveur épique un poème d'Ahmad Shamlou, son regard enivré de pression, comme s'il portait d'une peine d'amour. Tous ces contrastes éclairent son attrait pour l'œuvre de Søren Kierkegaard, dont le portrait définit de façon insolite, unique et radicale, les principes du « chevalier de la foi », concentrant en un seul désir tout le contenu de l'être et la signification de la réalité :

« Si cette concentration, cette intensité, fait défaut à un homme, si, dès l'origine, son âme est dispersée dans le multiple, il n'aura jamais le temps de faire le mouvement ; il traitera avec la vie selon la même prudence qui est celle des capitalistes qui investissent leur argent dans des titres divers de façon que le gain d'un côté contrebalance la perte de l'autre - bref, ce n'est pas là un chevalier. Le chevalier aura ensuite le pouvoir de concentrer le résultat entier des opérations de la pensée en un acte unique de conscience. Si cette intensité manque à un homme si, dès l'origine, son âme est dispersée dans le multiple, il n'aura jamais le temps de faire le mouvement ; il courra toujours derrière les affaires de la vie, il n'entrera jamais dans l'éternité car, à l'instant même où il en sera le plus proche, il s'apercevra soudainement

¹⁸⁹ Il était également vêtu en chirurgien lors du deuxième rêve dans la cave médiévale.

qu'il a oublié quelque chose et qu'il doit faire demi-tour. L'instant d'après, pensera qu'entrer dans l'éternité est chose possible : fort juste, mais avec de telles considérations, il ne parviendra jamais à faire le mouvement; au contraire, elles le feront s'enfoncer toujours plus dans la boue. Le chevalier fait donc le mouvement, mais lequel ? Oubliera-t-il le tout ? Car n'y a-t-il point aussi en cela une sorte de concentration ? Non ! Le chevalier ne se dédit pas, et c'est une contradiction d'oublier le contenu de toute sa vie en demeurant néanmoins le même. Il ne ressent point l'impulsion de devenir un autre homme, ni ne le tient pour de la grandeur. »¹⁹⁰

À partir de la séquence de la Cour dans le film, on entre dans des espaces citadines de la vie quotidienne de Hamoun. Sa mort onirique dans ses deux rêves en sommeil, se montre ici dans la réalité de sa vie de jour. Gaston Bachelard dit : « Donner ainsi une ombre quotidienne qui est une part de soi-même, n'est-ce pas faire ménage avec la Mort ? »¹⁹¹ Malgré l'amertume que sa vie journalière nous révèle, le rôle de l'ingénieur Salimi, interprété par un ancien chanteur d'opéra, apparaît paradoxalement très coloré, voire joyeux. L'espace qu'il crée dans sa performance et ses échanges avec Hamoun, d'un bureau à l'autre, peuplés des gens qui travaillent machinalement, fait remonter à mon esprit la mécanique « musicale » que l'on connaît dans les peintures de Fernand Léger, à l'image de la toile ci-dessous. Les membres-figures mécanisés prennent ici le même statut que les objets de décors.



Fernand Léger, *Spectateur assidu du cirque Medrano*, 1918.

190 *Crainte et Tremblement*, p. 91 : « Dans la mesure où l'existence est intériorité et secret, l'individu véritable peut difficilement être à la mesure du monde extérieur, de ce qui est manifesté L'Individu s'inscrit toujours au sein de l'État, de la Nation, de la Réalité, non point comme un « moment », mais comme une exception. »

191 *L'eau et les rêves*, p. 67.

Séquence - Chapitre XIV

Poétique du sang

« Ce fut la récitation de la profession de foi qui me tira de ma rêverie. Boutiquiers et passants interrompirent leur travail ou se détournèrent de leur chemin pour faire sept pas à la suite de la bière. Jusqu'au boucher qui accomplit ce rite, par mortification, puis regagna sa boutique ! Seul le vieux brocanteur ne bougea pas. Quel visage grave ils avaient tous ! Peut-être songeaient-ils aux mystères de la mort et de l'au-delà. [...] je me réjouissais de voir la canaille traverser aussi, d'une manière superficielle, certes, mais du moins quelques secondes, l'univers dans lequel je vivais. »¹⁹²

¹⁹² *La Chouette aveugle*, pp. 147-148.

La bande sonore accompagne de nouveau Hamoun sur une autoroute. Il se moque des propos de Salimi : « Quelle est notre approche ?!... Les Cinq Sphères !... Very interesting !... C'était toi, toi, toi... » Dans un plan large, sa voiture disparaît au loin. (1h:14:45)



Le plan suivant s'ouvre sur le catalogue dans les mains du docteur Soroush : « Oh, on appelle ça le cheval de labo ! Il analyse tous les composés organiques, précision incroyable ! » Hamoun déballe un autre appareil : « Celui-ci est deux appareils. » Soroush évoque avec assurance : « C'est un seul ! » Hamoun dit : « Un seul, mais deux ! En réalité, c'est dix-huit ! [...] C'est-à-dire qu'il effectue dix-huit tests sanguins à la fois. Oui, c'est incroyable ! [...] Un mini-laboratoire complet. » Soroush, convaincu, demande le prix. Hamoun dit : « On s'arrangera ! » Soroush insiste et Hamoun plaisante : « C'est bon marché, abordable ! » Soroush s'approche et demande à voix basse : « Tu ne veux pas le dire ?! » Hamoun répond : « Si, mais j'ai peur que tu pâlis de peur. », et ils rient. Hamoun sort le feutre de sa poche et écrit le prix : « C'est notre prix final avec une marge de dix pour cent. » (1h:15:45)



Soroush siffle de surprise : « C'est cher ! incroyablement cher ! » Hamoun réagit : « Pas du tout, il n'y a presque pas de marge... » Une infirmière d'un certain âge entre, tandis que le docteur prend un autre catalogue sur son bureau et le montre à Hamoun : « Mistral, moitié prix, fonctionnement parfait ! » Celui-ci répond : « Je le connais, jetez-le ! » La négociation se poursuit jusqu'à ce que Soroush réponde au téléphone. L'infirmière, inquiète, commence aussi à lui expliquer : « Le patient accidenté d'hier soir, la voiture lui est passée sur la jambe, n'a pas vu sa fièvre baisser ! » Ils échangent quelques mots, puis quittent ensemble le bureau. La lumière pénètre à travers le volet, créant un effet d'accordéon avec les ombres. Hamoun, furieux et désespéré, frappe sa main avec son poing. Il commence à rassembler les appareils lorsque l'infirmière revient chercher quelque chose : « Pourquoi tu les ranges ?! » Hamoun répond : « Parce qu'il n'en veut pas. » L'infirmière évoque en souriant : « Qui a dit qu'il n'en voulait pas ?! [...] Pourquoi tu discutes autant avec lui ?! Ce serait mieux de mettre ton appareil en marche et de lui montrer comment il fonctionne. C'est son truc, il aime bien les appareils. Installe-le vite! » Hamoun s'étonne : « Sérieux ?! » L'infirmière affirme : « Oui. Il te taquine. Et puis, ce n'est pas si cher ! » (1h:16:55)



L'infirmière part. Hamoun hésite un instant, puis commence rapidement à se préparer. La voix du haut-parleur de la clinique appelle quelqu'un. Il met ses lunettes, range un tube dans la poche de sa veste, tient le flacon de sérum dans une main et l'aiguille dans l'autre. Dans le couloir désert, il court pour se retrouver face à une petite

infirmière chargée de quelques draps : « Madame, pourrais-je vous demander de me donner une goutte de votre sang ? » Effrayée, elle recule : « Non, non... » Hamoun assure : « Ce n'est rien. C'est pour un test. Juste une goutte ! » L'infirmière se cache dans une pièce tout en disant : « comme il est devenu fou ! » Elle le voit se diriger vers une autre section, puis elle sort. (1h:17:32)



Dans la grande salle de physiothérapie, le docteur Soroush inspecte le fonctionnement du fauteuil roulant motorisé. De nombreux infirmiers l'ont entouré. Hamoun fait un tour et s'approche d'une jeune infirmière, lui demandant avec un sourire complaisant : « Excusez-moi, madame. Pourriez-vous demander à vos collègues de me donner quelques gouttes du sang pour tester l'appareil ? » Elle répond : « Eh bien, pourquoi ne leur demandez-vous pas directement ?! » et s'éloigne. Au milieu de la salle, Soroush, klaxonne le fauteuil roulant et rit. Tout le monde se met à rire, Hamoun aussi. (1h:17:55)



Le docteur dit : « Conduire ça doit être un vrai kiff ! » L'homme handicapé répond : « Oui, voulez-vous essayer vous même ? » Le docteur n'y est pas opposé et les collègues l'encouragent à monter. Un infirmier soulève

l'homme handicapé pour que le docteur puisse s'asseoir. Il se met en mouvement comme un enfant et le fauteuil s'incline, tandis que Hamoun s'approche d'un infirmier pour demander du sang, mais celui-ci l'interrompt : « Je n'en donne pas ! J'ai donné ce matin et je ne peux plus ! » Le docteur fait des tours avec le fauteuil roulant tout en riant. Il klaxonne, traverse la foule avec enthousiasme, puis s'arrête. Tout le monde éclate de rire, Hamoun aussi, mais soudain, il voit quelqu'un partir derrière lui. Il se précipite pour le suivre. Au détour du couloir, il découvre une autre aile déserte.¹⁹³ En passant devant un bassin d'eau bouillonnante, il s'assoit à genoux dans le coin, se mettant à travailler rapidement : il sort la seringue, retrousse sa manche, désinfecte son bras, puis serre un garrot autour de son bras. Il prépare l'aiguille, puis d'un geste rapide, la plante dans sa veine. Le sang commence à couler dans le fin tube et la petite fiole. Hamoun regarde le sang monter peu à peu et relâche. Il respire profondément et s'appuie contre le mur, allongeant les pieds. Ses yeux se ferment et il murmure : « Ahh... »

On se rapproche de lui en gros plan. (1h:19:48)



Le plan se termine sur quelques hommes flagellants en lindeuls blancs tachés de sang. Ils se frappent la poitrine et la tête : « Hélas, hélas, Hossein, hélas ! » et tournent. D'autres en tenues noires les suivent. Au centre du cercle, un enfant de sept ou huit ans les regarde, effrayé et perplexe, serrant un récipient contre sa poitrine. Il semble coincé. La voix des endeuillés résonne alors qu'on les voit du haut. C'est la cérémonie d'Achoura. (1h:20:10)

¹⁹³ Il entend l'eau couler depuis la section d'hydrothérapie et s'y dirige, selon le scénario.



L'enfant s'approche des femmes en tchador noir, assises sous la portique d'une maison, en pleur. Il s'adresse à une femme la tête baissée : « Maman, vous n'avez pas vu Ali ? » Une femme lui dit : « Emmène-le ailleurs ! » Un garçon l'appelle : « Hamid, où vas-tu avec les cannes à sucre ? » On saisit alors que Hamoun est plongé dans un état entre rêve et un souvenir d'enfance. (1h:20:22)



Le jeune Hamoun, vêtu en noir, descend les escaliers, et passe au milieu d'autres groupes d'endeuillés qui se frappent la poitrine et chantent dans la cour : « Quelle Karbala aujourd'hui ! Quel jour de souffrance aujourd'hui ! La tête de Hossein, opprimé, est décapitée aujourd'hui ! C'est un jour de deuil aujourd'hui ! » Ils semblent profondément émus et immergés dans les rites.¹⁹⁴ De la fumée s'élève de l'autre côté de la cour, où l'enfant se rend. Sur des fourneaux enfumés, de nombreuses marmites sont posées, tandis que plusieurs cuisiniers et aides s'affairent à la préparation des plats. (1h:20:44)



194 Comme déjà souligné, l'Achoura, marquant l'assassinat de l'Imam Hossein – troisième imam dans la lignée des Douze – est chargée d'une symbolique intense chez les chiites. Ce jour-là, les fidèles, vêtus de noir, se flagellent au rythme des tambours, se frappent la poitrine et les épaules, et marchent en procession derrière une bannière noire, tout en répandant de l'encens pour purifier l'atmosphère. Ce rituel, pourtant, puise également dans les archétypes fondamentaux de l'Antiquité iranienne, notamment à la figure de Siâvash. Chaque année, selon la tradition, des cérémonies commémoraient l'anniversaire de sa mort tragique, perpétuant ainsi la mémoire de ce grand martyr.

L'enfant demande à un homme qui prépare du riz :
 « Cher oncle, avez-vous vu Ali Abedini ? » Il répond :
 « Non, éloigne-toi. Tu vas te brûler le petit ! » Le jeune Hamoun va vers le fond de la cour et se retrouve au milieu d'un autre groupe qui chantent et se frappent la poitrine. On voit les hommes sous le même angle bas que l'enfant. Soudain, il aperçoit la carcasse d'un mouton sacrifié. Le sang s'est répandu tout autour. Au-dessus de la carcasse, un homme pieds nus aiguisé un couteau.
 (1h:21:10)



Les plans montrent des mains servant du riz avec un écumoir dans des assiettes métalliques, puis une louche verse du ragoût depuis une autre marmite.¹⁹⁵ (1h:20:23)



L'enfant sort de la cour. Devant la porte, des bandes noires ornent la ruelle.¹⁹⁶ Il voit un grand étendard à onze lames, adossé au mur de la maison en face. Son regard suit les plumes et les écharpes vertes. Puis, il court dans l'étroite ruelle mouillée et arrive à l'autre bout.
 (1h:21:39)¹⁹⁷

195 Le « Khoresh Gheymeh », principalement préparé avec de l'agneau, est typiquement servi lors des cérémonies de l'Achoura, comme repas de deuil.

196 Ces bandes portent les noms des saints chiites en calligraphie blanche, verte et rouge.

197 L'Alam est un étendard métallique de plusieurs mètres de large, dont les lames sont richement décorées de calligraphies gravées et de motifs, tels que des oiseaux.



Le chant s'efface dans le silence. Devant un « Saghâ-khâneh », Ali Abedini dans son âge réel, allume une bougie. Le jeune Hamoun se réjouit de le voir. Ali sourit et s'accroupit, lui tenant les épaules en signe d'affection. L'enfant lui tend le bol et Ali en prend une canne à sucre et lève l'enfant pour le porter dans ses bras. (1h:22:10)



La lumière ultime du plan précédent est coupée par celle qui inonde Hamoun, adossé contre le mur carrelé blanc, où il avait commencé l'examen. Son bras et sa main sont tachés de sang, et à côté de lui, une fiole de sérum est renversée sur le sol, le sang coule. La voix de l'infirmière ayant proposé ce test fait écho : « Regardez ce qu'il a fait ! » Docteur Soroush demande : « Quand est-il venu ici ? » et retire l'aiguille de son bras. (1h:22:20)



Hamoun reprend conscience. Le docteur et un infirmier le soutiennent et l'emmènent. Soroush évoque : « Ce n'est rien. Donnez-lui de l'eau sucrée. Faites-lui une injection antitétanique aussi. » Le dernier plan montre le tube, le flacon, la seringue et le sang au sol, en résonance avec le prélude de Bach qui l'emporte vers la prochaine séquence. (1h:22:34)



Dans cette séquence, « l'espace » et « l'histoire » sont à nouveau mêlés dans une rêverie autour de l'eau. Dans l'ironie du geste, Hamoun sollicite le sang auprès du personnel de la clinique, sur un ton mielleux en contraste avec son regard presque vampirique.¹⁹⁸ Échu dans sa tentation, il se réfugie dans l'espace de « l'hydrothérapie » pour effectuer le test avec son propre sang. Dans un état de conscience floue, il se trouve envahi par un souvenir entremêlé d'un songe : de retrouver Ali Abedini, qui s'avère être sa précieuse ressource mentale et spirituelle. La notion de l'imagination matérielle chez Gaston Bachelard renvoie le sang, à l'instar de tout ce qui coule, à l'élément de l'eau :

« On s'explique donc que, pour un psychisme aussi marqué, tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement soit comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. Il y a donc une poésie du sang. C'est une poésie du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux. Il y a cependant place pour une poésie du sang *va-leureux*. Paul Claudel animera cette poésie du *sang vivant* si différente de la poésie d'Edgar Poe. [...] : " Tout eau nous est désirable ; et, certes, plus que la mer vierge et bleue, celle-ci fait appel à ce qu'il a en nous entre la

198 En 1974, Dariush Mehrjui présente *Le Cycle (Cercle de Minâ)*, inspiré par la situation tragique des patients nécessitant des transfusions sanguines. Bien que le film soit censuré pendant trois ans, il suscite une grande sensibilité à son sujet, ce qui conduit à la fondation de l'Organisation du Sang en Iran. Certaines scènes de cette séquence semblent faire écho à ce film.

chair et l'âme, notre eau humaine chargée de vertu et d'esprit, le brûlant sang obscur. " »¹⁹⁹

Hamoun se voit enfant, déambulant dans la cour de sa maison natale lors d'une cérémonie d'Achoura. La séquence se déploie selon les principes de l'imagination active : une « image présente » déclenche un flux d'« images absentes », dépassant les souvenirs habituels. Ainsi, le sang engendre un tourbillon d'images invisibles, transcendant la banalité de la mémoire :

« L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on revoit guère à quelle profondeur ces échos vont, se répercuter et s'éteindre dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. »²⁰⁰

C'est de la même manière que la mémoire collective se révèle dans l'onirisme insolite des toiles d'une artiste telle que Frida Kahlo (1907-1954), comme en témoigne celle ci-dessous : liée vraisemblablement au divorce de Diego Rivera, les deux Fridas sont assises face au spectateur, sous un ciel orageux et inquiétant.



Frida Kahlo, *Les deux Fridas*, huile sur toile, 173.5 x 173 cm, 1939. Museo de Arte Moderno de Mexico.

199 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, cité dans *L'eau et les rêves*, pp. 73-74.

200 *La poétique de l'espace*, p. 28.

L'histoire du Mexique occupe une place centrale dans le regard de Frida Kahlo, enraciné dans l'imagerie fantastique des aztèques, une civilisation mystérieuse marquée par des rituels sanglants, empreints de terreur. Le sentiment d'étrangeté que ses toiles renvoient, semble habiter une zone liminale où la frontière entre imagination et réalité s'efface. Pour Sigmund Freud, « l'inquiétante étrangeté » fait souvent écho aux réminiscences d'angoisses infantiles, lorsque la réalité psychique prime sur celle du monde extérieur.²⁰¹ À l'instar des deux Fridas, ou du narrateur de *La Chouette aveugle*, le personnage de Hamoun oscille entre le passé et le présent, autant personnels que communs. Je cite ici un passage de l'une des rares critiques pertinentes à propos du film, et en particulier cette séquence :

« Hamoun a même perdu son ancrage religieux. De plus, son conflit avec la question d'Ibrahim et d'Ismaël est davantage philosophique que religieux. Les existentialistes, comme Kierkegaard – dont Ali Abedini offre *Crainte et le Tremblement* à Hamoun – évoquent la notion de " situation limite ". Cela désigne un moment où l'homme, seul et sans secours, doit prendre une décision ultime ; cette situation fait écho à l'épreuve d'Ibrahim, qui dut amener son fils Ismaël au sacrifice, selon la volonté de Dieu. [...] Il est évident que dans ce monde chaotique et tumultueux, [...] où tous sont apparemment en train de saper ses fondements, il (Hamoun) a besoin d'un refuge, d'un sanctuaire sûr [...]. Il souhaite qu'Ali Abedini le soutient, qu'il le prenne dans ses bras comme un enfant désespéré, et c'est finalement lui-même qui trouve Ali – en train d'allumer une bougie à côté de l'image de l'Imam Ali –. Le réconfort d'avoir trouvé un ami s'enracine si profondément dans son âme qu'il aspire à le revivre à l'âge adulte, mais il réalise que ce n'est désormais possible. [...] Chaque fois qu'il cherche Ali, il n'est pas à la maison. Il l'aperçoit dans une voiture, il le suit, il crie, mais sa voix ne l'atteint pas. [...] Ali Abedini est un souhait perdu, une existence qui est désormais hors de portée, la réalité qui, au finale, place Hamoun à cette situation-limite. Maintenant, il est complètement seul, et c'est à lui seul de prendre une décision. »²⁰²

201 Dans *L'Inquiétante Étrangeté* (1919), S. Freud examine plusieurs œuvres littéraires afin d'identifier les éléments générateurs de ce sentiment, tels que la répétition, l'animisme et la relation à la mort, parmi d'autres. Par ces révélations inhérentes au « familier », des aspects cachés peuvent émerger, métamorphosant ce qui était connu en une source d'angoisse. Ce qui était refoulé resurgit à travers un sentiment intense, soulignant la vulnérabilité de l'homme face à l'inconnu, qui persiste au cœur même de ce que l'on croit maîtriser. Ainsi, l'étrangeté échappe à l'intellect et atteint les profondeurs de la psyché.

202 Jahanbakhsh Nouraei (né en 1949), critique du cinéma, cité dans *Ensemble des articles pour la présentation et la critique des œuvres de Dariush Mehrjui*, p. 548.

Séquence-Chapitre XV

« Parmi la canaille au visage avide »

« Combien sont-ils ceux qui ont suffisamment de passion pour y penser et peuvent ainsi se juger eux-mêmes en toute sincérité ? La seule idée de prendre sur sa conscience de la responsabilité du temps, de lui donner le temps de scruter toute pensée secrète de son infatigable vigilance, de sorte que, à chaque moment où l'homme ne fait point le mouvement en vertu de ce qu'il a de plus noble et sacré en lui, se puissent découvrir, avec angoisse et horreur, sinon autrement, du moins avec angoisse, les obscures pulsions suscitées que toute vie humaine recèle (alors qu'en vivant en compagnie d'autrui tout cela est aisément oublié et abandonné, et que l'on est maintenu à flots de tant de manières que l'occasion se présente de recommencer comme auparavant) – cette seule idée, dis-je, conçue avec le respect qui lui convient, pourrait, selon moi, châtier plus d'un individu de notre siècle qui croit avoir déjà atteint ce qu'il y a de plus haut. »²⁰³

203 *Crainte et Tremblement*, p. 175.

Accompagné du son du violon, Hamoun roule, les cartons des appareils posés sur les sièges arrière. Sa voiture passe dans une rue en légère pente bordée d'arbres, tandis que le temps semble être en fin d'après-midi. (1h :22 :52)



Une femme âgée, en écharpe et grande couverture blanche, descend les escaliers lumineux d'une maison en duplex. Derrière elle, une vieille servante, aussi en blanc, porte un humidificateur ou un récipient d'encens. Hamoun attend, debout : « Comme vous aviez précisé que c'était très urgent, je suis venu. Sinon... » La femme dit : « Je suis au courant de ce qui s'est passé au tribunal. Je veux te dire quelques mots sans détour. » Elle passe devant lui et entre dans le grand salon : « Ce mariage, à mon avis, était une erreur dès le début... » (1h:23:07)



La servante et Hamoun la suivent, tandis qu'elle continue : « Le père de Mahshid et moi avons beaucoup essayé de la dissuader, mais cela n'a servi à rien... », et elle se positionne sur un grand canapé au style antique : « Elle s'est laissée charmer par ton allure, ton intellect, ta culture et ton savoir... » Hamoun prend place sur un fauteuil en face d'elle. Chaque coin de la maison est décoré d'objets antiques. La mère a l'air de sortir d'une douche

et indisposée, comme le révèle sa voix : « Tu philosopheais sans cesse. Elle pensait épouser le plus grand cerveau de l'époque. Elle nous tournait en dérision, disant que nous étions arriérés, que nous ne comprenions rien. " La vie n'est pas que l'argent. Vous ne connaissez pas Hamid. Il est très érudit ! Il a écrit des livres ! ". Elle a souffert pendant cinq ans avant de comprendre. Cinq ans à se voir prisonnière dans cette maison-là. [...] » Hamoun réagit calmement : « Permettez-moi, écoutez... » Elle lève la voix : « Tu étais comme un dictateur ! » (1h:23:59)



Hamoun prend la parole en accompagnant ses mots de gestes : « Je reconnais que j'ai crié plusieurs fois sur elle et l'enfant, mais c'était pendant une période particulière où je travaillais sur ma thèse. Je me demandais si l'homme doit être lui-même ou quelqu'un d'autre !... » La mère de Mahshid fait un geste indiquant « Il est complètement à côté de la plaque. » Mais Hamoun continue avec beaucoup de passion : « Je réfléchissais à *Crainte et Tremblement* et, pour être honnête, j'étais moi-même pris de peur et de tremblement. » Soudain, il se lève et s'exprime à haute voix : « car dans ce livre... écoutez, je voulais comprendre pourquoi Abraham est considéré comme le père de la foi. Je voulais plonger dans la profondeur de l'amour d'Abraham pour Isaac... » La mère baisse la tête et inhale une bouffée de Vicks. Hamoun se met à marcher, parlant avec enthousiasme : « Je voulais voir si c'était vraiment par un amour et une foi extrêmes qu'Abraham voulait sacrifier son fils ! Son plus cher, son amour ! Qu'est-ce que cela signifie Madame Soleimani ?! Un homme qui tue de ses propres mains son propre fils ?!

» Sous le regard inquiet de la mère de Mahshid, il poursuit son discours : « Eh bien, Abraham aurait pu refuser, il aurait pu dire non pendant ces quatre jours sur la route. Mais il est allé de l'avant et a couché Ismaël par terre. » Hamoun, les yeux grands ouverts et le visage enflammé et effrayant, mime le geste de tirer un couteau du fourreau : « Il dit : " C'est ainsi, c'est ainsi... L'ordre est l'ordre de Dieu ! ", et sort le couteau ! » Madame Soleimani prend peur, se lève et appelle la servante pour qu'elle apporte son sirop avec un verre d'eau. (1h:24:55)



On a une vue d'ensemble du salon. Hamoun revient à lui-même : « Désolé... » et se retire dans un coin du salon. Il tourne le dos, la tête baissée, et murmure tout seul : « On doit être comme Abraham. On doit pouvoir sacrifier ce qui est de plus cher... »²⁰⁴ En silence, il prend un mouchoir pour essuyer ses larmes, tandis que la mère de Mahshid s'assoit, le regardant avec appréhension. (1h:25:20)

Hamoun revient et évoque avec une certaine impuissance : « Madame Soleimani, la maison sentait la peinture et la térébenthine. Elle était encombrée par le bric-à-brac des travaux de Mahshid, ce qui n'était pas bon pour la santé de l'enfant... » La mère rétorque : « Tu aurais dû l'aider ! Elle passait son temps à faire des courses, cuisiner, nettoyer... » Elle tousse et reprend : « Non, comme tous les hommes, tu es devenu égoïste et autoritaire. Tu as écrasé les droits de ta femme. » Il s'exclame : « Vous voulez dire que Mahshid n'a aucune faute ?! » Un verre d'eau à la main, elle tousse, les yeux détournés de Hamoun : «

204 Selon le scénario, la suite de ce dialogue qu'il chuchote est : « Pour peut-être le retrouver à nouveau. »

Quelle faute ! Sa seule faute, c'est qu'elle te déteste. Elle n'a plus de sentiments pour toi. » Hamoun semble profondément ému par ses paroles, mais elle continue déterminée : « Cela peut arriver à toute femme. Elle a été élevée pour être libre, elle a le droit de choisir. Elle a déjà plein de prétendants. » Hamoun change de posture et répond : « Oui, je suis au courant. Le clinquant de la vie et l'argent de ce salopard d'Azimi, l'ont aveuglée ! » La mère dit : « Non, elle voit très bien ! Mahshid est encore jeune. Elle a de l'avenir. Pourquoi gâcherait-elle sa vie avec toi ?! Qu'est-ce que tu lui as donné ?! Pourquoi ne divorces-tu pas ?! [...] » Fâchée, elle sort son carnet de chèques et le pose sur la table : « Combien dois-je écrire ? Je sais que tu en as vraiment besoin. » Hamoun baisse la tête en signe de regret, tandis qu'elle poursuit avec le mépris : « Dis-moi combien ! Tu es devenu muet ? » Il répond à voix basse : « Qu'essaies-tu d'acheter ?! » Elle répond : « La liberté de Mahshid ! » Hamoun, ému, réagit : « Ou mon intégrité ?! » La mère insiste d'un ton autoritaire et menaçant. Hamoun rétorque : « Tu sais très bien ce que ta fille a fait ! » Il prend son sac et se dirige vers la sortie : « Non, je ne vais pas divorcer. Je veux la faire souffrir ! Je veux ma revanche ! » (1h:27:11)



La mère de Mahshid est la femme que l'on avait déjà vue dans le flash-back du vernissage à la galerie. Aussi, dans le rêve d'ouverture, elle était parmi les premiers qui apparaissent, en compagnie de Dabiri, avec son parapluie de luxe. Ici, dans l'état d'éveil, tout comme dans le sommeil de Hamoun, elle est de la tête aux pieds en blanc : l'humidité de la plage dans le rêve semble se matérialiser, portée par l'humidificateur que la servante traîne avec elle. En ce qui concerne la personnalité de Madame Soleimani, sa vision de liberté vis-à-vis de sa fille contraste avec le contexte traditionnel de l'Iran des années 1980, où de tels propos paraissaient totalement provocateurs. Cependant, en dépit de cet aspect avant-gardiste, elle manifeste un profond mépris pour le milieu intellectuel, dont Hamoun est une figure. D'un point de vue stéréotypé, son personnage et sa maison représentent un autre milieu, celui d'une petite-bourgeoise capitaliste. Alors, l'expression spontanée de Hamoun dans la scène où il évoque ses profondes inquiétudes philosophiques, lui semble totalement aberrante. Tout comme à la fin, elle réduit la situation à un problème d'argent et veut le régler par un chèque. Cette collision brutale du sujet avec la société qui l'enveloppe, dont la belle-mère est une figure, s'inscrit pleinement dans l'esprit de *La Chouette aveugle* :²⁰⁵

« Sans doute, les gestes, les pensées, les désirs, les habitudes ataviques auxquels de telles allégories ont servi de véhicules à travers les générations représentent-ils d'indispensables facteurs de notre existence. Il y a des milliers d'années on a prononcé les mêmes paroles, pratiqué les mêmes accouplements, éprouvé les mêmes détresses puériles, la vie, d'un bout à l'autre, est-elle autre chose qu'un conte à dormir debout ? »²⁰⁶

Et en fin de compte, cela amène le narrateur à « partir à l'aventure » :

« Levé de bon matin, [...] j'errai à travers les rues, sans but, [...] parmi la canaille au visage avide, [...] chacun d'eux n'était-il pas à l'image de tous les autres ? Tous étaient faits d'une bouche à laquelle pendait une poignée d'entrailles que terminait le sexe. »²⁰⁷

La « sublimation », selon Sigmund Freud, désigne la transformation des contenus psychiques, dérivant la libido vers des activités socialement valorisées, intellectuelles ou autres. Cette évolution semble trouver un support littéraire dans *La Chouette aveugle*, quant à *Hamoun*, les défis du personnages prennent d'autres nuances. Pour revenir à ma référence en

205 L'expression « monde de la canaille », qu'il évoque fréquemment, s'est ancrée dans le langage collectif.

206 *La Chouette aveugle*, p. 107.

207 *Ibid.*, pp. 114-115.

philosophie, Gaston Bachelard refuse le rôle « indispensable » de la libido dans la production des images littéraires ou plastiques : « La sublimation n'est pas toujours la négation d'un désir ; elle ne se présente pas toujours comme une sublimation contre des instincts. Elle peut être une sublimation pour un idéal. »²⁰⁸ Alors, il n'adhère pas à la réduire « à un déplacement-déguisement de pulsions sexuelles inconscientes »²⁰⁹, réaffirmant dans un autre essai : « Cette prise de conscience, que la phénoménologie moderne veut adjoindre à tous les phénomènes de la Psyché, nous semblait donner un prix subjectif durable à des images qui n'ont souvent qu'une objectivité douteuse, qu'une objectivité fugitive. »²¹⁰ Dans la pensée de Søren Kierkegaard, évoquée par le personnage de Hamoun, le « chevalier de la foi » avance avec crainte et tremblement, et non avec certitude, vers le sacrifice ultime de ses attachements pour atteindre l'idéal : « les mouvements de la foi doivent toujours être faits en vertu de l'absurde, de manière toutefois, notez-le, à ne point perdre la " finitude ", mais plutôt à la gagner toute entière. »²¹¹ J'intègre dans ce passage une peinture de Johann Heinrich (1746-1827), visible ci-dessous. La figure vêtue en noire, assise au premier plan d'une scène chargée de mélancolie, semble s'immerger dans un rêve inquiétant, tandis qu'un chevalier se profile en arrière-plan ; une atmosphère accentuée par la composition et les teintes dorées et noires.



Johann Heinrich Füssli, *solitude à l'aube*, huile sur toile, 95 x 102 cm, 1796. Musée des Beaux-Arts de Zurich.

208 *L'eau et les rêves*, pp. 33-34.

209 Dans les notes à la fin de *La Poétique de l'espace*, préfacé par Gilles Hieronimus, celui-ci explique : « Une telle sublimation n'est pas une fuite en hauteur, dans un monde d'idées abstraites ou d'images éthérées, qui viendrait plus ou moins heureusement compenser des frustrations inconscientes, [...]. La sublimation est en outre indissociable, comme chez C. G. Jung, du processus alchimique de spiritualisation de la matière [...], qui trouve chez Bachelard – à travers l'imagination poétique – un mode de réalisation inédit. » (p. 355)

210 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 1. [1^{re} éd. 1960]

211 *Crainte et Tremblement*, p.14.

Séquence-Chapitre XVI

Obscurité, matière épaisse et fluide

« À qui sait écouter la maison du passé, n'est-elle pas une géométrie d'échos ? Les voix, la voix du passé résonnent autrement dans la grande pièce et dans la petite chambre. Autrement retentissent encore les appels dans l'escalier. Dans l'ordre des souvenirs difficiles, bien au-delà des géométries du dessin, il faut retrouver la tonalité de la lumière, puis viennent les douces odeurs qui restent dans les chambres vides, mettant un sceau aérien à chacune des chambres de la maison du souvenir. »²¹²

²¹² *La poésie de l'espace*, p. 119.

Hamoun traverse un vieux quartier du sud de Téhéran et atteint une ruelle calme. Il sonne à la porte d'une maison en briques. Une fenêtre adjacente s'ouvre et une vieille femme apparaît. Cherchant Ali Abedini, Hamoun se présente. La vieille tend un papier, disant qu'Ali l'a laissé pour lui. Hamoun le regarde et s'éloigne. (1h:28)

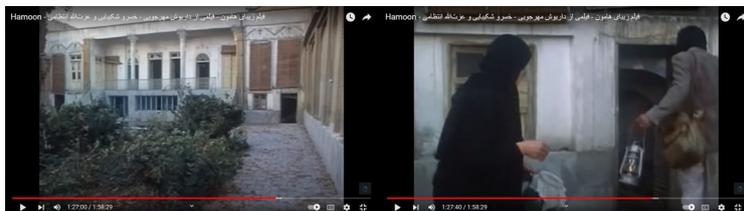


Sa voix intérieure évoque : « Comment savait-il que je viendrais ?! Peut-être qu'il a vraiment le don de clairvoyance ! » Il se fraye rapidement un chemin à travers une ancienne ruelle aux maisons de briques formant des murs. Dans un coin sombre, il pousse une vieille porte bleue pâle et entre par un vestibule. (1h:28:10)



Hamoun s'arrête, son regard amer balayant la cour, la maison en plâtre et les figuiers du jardin. Lorsqu'il reprend sa marche, ses pas résonnent dans la cour. Il s'apprête à monter les escaliers quand une vieille femme apparaît du sous-sol. Frémissante, elle tient une lanterne dans une main et un pot rond dans l'autre. Hamoun se présente : « Ne craignez rien Naneh Hojat ! Je suis Hamid, le fils de Mehri Khanoum ! » La vieille femme, en noir avec un visage pâle, se reprend : « Oh, comment vas-tu, mon cher ?! » Hamoun dit : « Où est le fusil du grand-

père ?! » Surprise, elle demande : « Le fusil ? Que veux-tu en faire ?! » Elle pointe vers le sous-sol et ajoute : « Il pourrait être là. » Hamoun prend précipitamment la lanterne et descend au sous-sol. (1h:28:57)



La cave est sombre et remplie d'objets anciens. Hamoun explore autour de lui avec la lanterne. Ses yeux se posent sur un grand cadre photo à la vitre brisée, et la caméra s'en rapproche. Il le prend, ôte ses lunettes et souffle pour enlever la poussière. C'est une photo en noir et blanc de quatre enfants assis sur des marches, alignés et souriants. Hamoun pose le cadre au sol et prend un vieil album couvert de poussière. Repérant une photo de sa mère dès qu'il l'ouvre, il pose doucement sa main sur la photo et la caresse. Sa main glisse sur d'autres photos jusqu'à celle où il pose avec ses frères et sœurs devant la maison. Le plan se rapproche de son visage, éclairé par la faible lueur de la lanterne dans l'obscurité de la cave. Au loin, des voix d'enfants résonnent : il est plongé dans le passé, parmi les rires et les cris joyeux qui animaient autrefois la cour de la vieille maison. (1h :29:58)



Depuis le portique, on voit Hamoun sauter de joie, poursuivi par d'autres enfants. Dans le plan suivant, une femme en tchador noir, vue de dos, avance au milieu de la cour. La mère, en tenue blanche, est sur le balcon pour accrocher les nappes lavées aux fils tendus entre des arbres feuillus. La femme en tchador qui doit être la

grand-mère, chétive et boiteuse, se plaint des enfants qui courent et crient autour d'elle : « Doucement ! J'en ai marre ! Vous allez me rendre folle ! » Elle se dirige vers un grand lit à l'ombre, couvert d'un tapis rouge, pour y poser le paquet qu'elle porte sous le bras. (1h:30:21)



La mère appelle une fille pour activer la pompe, puis reprend le lavage des vêtements. De l'autre côté, la vieille dame se penche au bord d'un bassin et plonge ses mains jusqu'au coude pour faire ses ablutions. Les enfants se rassemblent près d'elle, et le jeune Hamoun s'assoit en face, jouant avec l'eau. Une sœur l'appelle discrètement et lui fait signe de sauter dans l'eau. Il refuse d'abord, mais les autres enfants l'encouragent. La mère sourit doucement. (1h:30:44)



Sa sœur fait des grimaces pour montrer que sauter dans l'eau effraierait la vieille dame. Finalement, le jeune Hamoun se lève et plonge dans l'eau. Les enfants sont fous de joie. (1h:30:55)



La grand-mère s'affole en voyant Hamid tomber dans l'eau : « [...] Mon Dieu ! Il va se noyer ! Aidez-le ! », et se met à pleurer. La mère se précipite pour la rassurer, mais l'enfant est toujours sous l'eau. Tout le monde commence à s'inquiéter. Soudain, les enfants se réjouissent : « Hourra ! Bravo ! », et Hamoun sort de l'eau. La grand-mère en pleurs, dit : « Mon enfant, tu m'as vraiment fait peur... » Les enfants applaudissent et crient. Son grand frère plonge en faisant des éclaboussures. (1h:31:29)



Ce souvenir rappelle un autre moment dans la maison. Le jeune Hamoun, en tenue blanche, se tient debout face à la Qibla dans une salle tapissée. Il répète après sa mère, qui lui enseigne la prière tout en nettoyant du riz, mais peine à bien prononcer les mots arabes. (1h:32:03)



On revient au temps présent, dans l'obscurité de la cave. À la lueur de la lanterne, Hamoun fixe un coin, perdu dans ses pensées. Nanéh Hojat l'appelle doucement pour savoir s'il a trouvé le fusil. Hamoun répond : « Ah... Non, j'ai totalement oublié... » Elle lève la lanterne et se met à chercher et aussitôt trouve les balles et le fusil enveloppé dans un tissu. Hamoun enlève d'abord la corde, puis le tissu et le plastique. Naneh Hojat dit : « Je ne pense pas

qu'il soit utile. Il n'a pas été utilisé depuis des années. » Hamoun, se dépêchant, examine le fusil, prend les balles et en met quelques-unes dans sa poche. Ensuite, il passe le canon du fusil à travers la grille d'une petite fenêtre ouvrant sur un autre espace de la cave et charge une balle : « C'est prêt ! Bon. Je pars. » Naneh Hojat demande : « Où vas-tu si vite ?! Tu ne veux pas voir la grand-mère ?! » Hamoun s'arrête, se retourne et la regarde avec surprise : « Grand-mère ?! Où est-elle ?! » Naneh Hojat répond : « Là-haut ! » Hamoun dit : « Ah... comment va-t-elle ?! » Naneh Hojat explique tout en marchant vers la sortie : « Ce n'est pas génial ! Elle ne parle pas, elle ne fait rien. C'est seulement moi, la pauvre, qui dois m'occuper d'elle du matin au soir. Je dois la laver et la nourrir. J'en ai vraiment assez ! » Hamoun s'arrête à la sortie et questionne : « Est-ce qu'elle fait encore ses prières ?! » Naneh Hojat répond : « Eh bien, moi je ne l'ai pas vue. Elle demande toujours pourquoi la nuit ne devient jamais jour ?! » Elle poursuit discrètement : « Une fois, elle m'a même demandé "Qu'est-ce que Dieu ?! Qu'est-ce que le paradis et l'enfer ?! Où sont-ils ?! " » Hamoun s'étonne : « Sérieux ?! C'est-à-dire absolument ?! » Naneh Hojat dit : « Mais elle ne comprend plus rien ! » (1h:33 :49)



Le plan suivant s'ouvre sur une chambre avec trois portes ouvertes donnant sur la cour. Le crépuscule du soir tombe. La caméra effectue un demi-tour depuis l'arrière d'un lit, où une femme en tchador blanc est assise, les jambes allongées. Hamoun se met par terre à côté de sa grand-mère, au visage ridé, aux yeux pleins de larmes, maigre et courbée. Naneh Hojat va derrière le rideau qui

sépare la pièce. Hamoun dit bonjour à grand-mère. Naneh Hojat dit : « Elle a l'ouïe dure, parle un peu plus fort ! » Hamoun évoque de vive voix : « Hamid, le fils de Mehri Khanoum ! » La grand-mère le regarde fixement, murmurant des choses incompréhensibles. Il parle en gesticulant : « Hamoun ! Maintenant, tu comprends, mère, à quel point tu t'es fait duper ?!... Tu es comme moi... Tu ne crois plus en rien... » (1h:34:29)



La grand-mère parle avec difficulté, en gémissant : « Naneh... Hojat... Je fais tellement... tellement de mal... Dieu ne me pardonnera pas... » En entendant le nom de Dieu, Hamoun regarde, étonné. Naneh Hojat sort de derrière le rideau et dit : « Dieu pardonnera, chère mère. Moi, je n'ai rien fait. » Elle se penche, soutient la grand-mère par les aisselles et l'aide à se lever doucement. La grand-mère gémit et avance péniblement derrière le rideau. Naneh Hojat l'assied et commence à appliquer de l'eau chaude sur ses mains et ses pieds. Derrière le rideau, la grand-mère s'adresse à Hamoun : « Ton enfant va bien ? » Hamoun répond : « Oui. » Elle demande : « Ta vie va bien ? » Hamoun hésite : « Non ! » La grand-mère écarte le rideau et demande : « Pourquoi ? » Hamoun répond : « Ma femme veut divorcer. » Elle réagit : « Tu l'as embêtée ? » Hamoun dit : « Non, elle me déteste. » Grand-mère : « Et toi ?! » Hamoun : « Non... » Grand-mère réagit, la peine dans sa voix : « Aï, aï, aï, aï... Ton cœur est brisé... »

Hamoun dit : « Chère mère, je dois y aller. » La grand-mère répond : « Non... », elle tend la main pour saisir celle de Hamoun, et pleure : « Tu es resté seul ?! Tu n'as personne pour te consoler ?! » Hamoun embrasse sa main et pleure doucement. Peu à peu, il retire sa main de celle de la grand-mère et se dirige vers la sortie. (1h:36:07)



Alors qu'il remet ses chaussures, Naneh Hojat arrive : « Tu as oublié le fusil ! » Hamoun prend le fusil des mains de Nene Hodjat, descend les escaliers et sort de la maison. Il traverse des rues étroites les unes après les autres. De temps en temps les gens regardent le fusil dans sa main avec étonnement. Hamoun ouvre la porte de la voiture et place le fusil sur le siège à côté de lui. Il démarre la voiture, puis enlève sa chaîne en or et la jette dans la boîte à gants. Il roule sur l'autoroute tandis que le ciel commence à s'obscurcir. De loin, les grands immeubles sont visibles. (1h:37:24)



Hamoun progresse le long de l'autoroute en périphérie. Autour de lui, il y a désormais des maisons construites et semi-construites.²¹³

²¹³ Vers les pentes nord de Téhéran, en plein développement à l'époque.

Dans cet extrait, je revisite *La poétique de l'espace* pour approfondir les concepts relatifs à l'image de la « maison » qui occupent une place centrale dans les deux espaces-temps de cette séquence. La maison incarne à la fois notre refuge intime et notre premier monde, un espace façonnant notre rapport à l'univers ainsi qu'à nous-mêmes. Par conséquent, plus cet espace-image est complexe, plus la mémoire s'y attache intérieurement : « Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont " logés ". Notre inconscient est " logé ". Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des " maisons ", des " chambres ", nous apprenons à " demeurer " en nous-mêmes. [...] les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles. »²¹⁴ :

« Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut " suspendre " le vol du temps. Dans ces milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. [...] Plus confus, moins bien dessinés sont les souvenirs des songes que seule la méditation poétique peut nous aider à retrouver. [...] La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. [...] nous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire. [...] Hormis quelques médailles à l'effigie de nos ancêtres, notre mémoire d'enfant ne contient que des monnaies usées. C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. Par cette enfance permanente, nous maintenons la poésie du passé. Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé. »²¹⁵

Bien que les photos d'enfance que Hamoun regarde n'indiquent aucun signe du bassin ni de l'événement qu'il s'en souvient, c'est encore l'eau qui incarne l'élément personnifié dans son inconscient. Partant d'un support plastique – les anciennes photos de famille –, sa maison natale, déjà évoquée lors de la réminiscence de la cérémonie d'Achoura, refait surface dans cette séquence. Le plan en plongée montre la cour enveloppée de draps accrochés en

214 *La poétique de l'espace*, p. 52.

215 *Ibid.*, pp. 61-70.

spirale, où Hamoun enfant apparaît en jouant à cache-cache ; une image elle-même en résonance avec la séquence sur le toit. Puis, on suit la silhouette d'une vieille femme en tchador noir. C'est la grand-mère qui, à peine arrivée, se dirige vers le bassin pour effectuer ses ablutions. À travers cet indice, je fais allusion à un rituel étrange et curieux qui pourrait être perçu comme une manie masochiste au sein des coutumes persanes. Les rituels d'ablution, pratiqués dans l'Islam, se sont teintés en Iran des rites pré-zoroastriens que je cite ici par un extrait de *Mithraïsme : recherches sur le culte public et ses mystères* :

« Les adeptes de Mithra devaient, pour accomplir les rites religieux et participer aux cérémonies, se laver et faire des ablutions pendant trois nuits et trois jours. Ils devaient également se frapper avec trente coups de fouet, les deux actes servant à se purifier des souillures. [...] Enfin, ils étaient préparés de manière appropriée pour parvenir à des cérémonies de récitation des prières religieuses. [...] Sans aucun doute, les cérémonies de lavage, de purification, et la capacité à endurer les coups de fouet, ainsi que la récitation des hymnes religieux, sont des pratiques très anciennes. Elles ont été héritées des rites du mithraïsme et constituent des épreuves et des ascèses ».²¹⁶

Le rapport des Persans à l'eau paraît d'autant plus étonnant lorsqu'on se rappelle que le plateau iranien est une région aride. En dépit de ce fait, ou plutôt en raison de lui, l'eau tient une dimension centrale, tant dans l'architecture et la conception des maisons et jardins que dans les coutumes culturelles et religieuses. Pour suivre ce chapitre, je me penche sur un passage de *L'eau et les rêves*, où l'auteur étudie l'imagination en une unité d'expression, disposant un double aspect : « Les grandes œuvres ont toujours ce double signe : la psychologie leur trouve un foyer secret, la critique littéraire un verbe original. »²¹⁷ L'équivalence de ce principe dans les arts visuels, autant dans le cinéma que dans la peinture, peut être ainsi formulée : la psychologie y trouve un foyer secret, et la critique artistique y découvre une forme originale. Alors, l'unité inconsciente, « sous ses mille formes », cache une hiérarchie imaginaire, une substance active, déterminant une Chimie poétique : « Pour certaines rêveries, tout ce qui se reflète dans l'eau porte la marque féminine. »²¹⁸ De même, ma référence filmique tisse une grande affinité avec un aspect fondamental de l'eau lié à la maternité. Dans *La Chouette aveugle*, une scène de réminiscence émerge également, associant trois motifs communs à cette séquence de *Hamoun* : l'eau, l'amour perdu et l'enfance. Le narrateur qui paraît

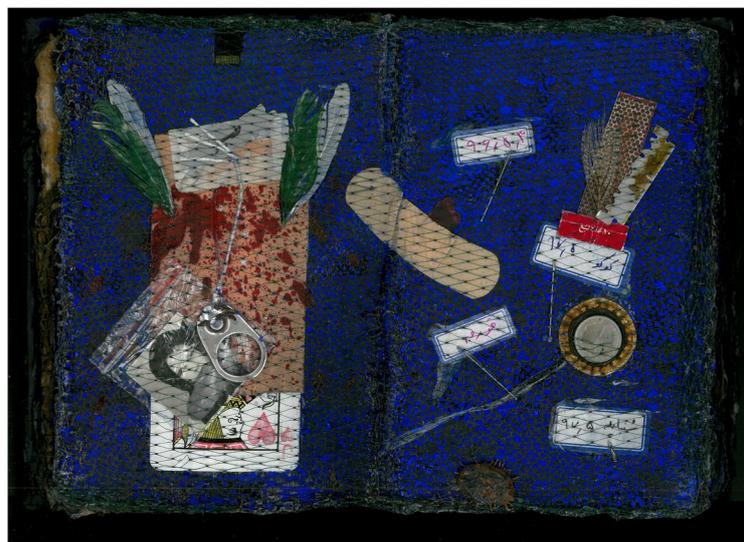
216 *Mithraïsme : recherches sur le culte public et ses mystères*, p. 156.

217 *L'eau et les rêves*, p. 58.

218 *Ibid.*, p. 45.

s'enfuir de sa maison et même de sa ville, arrive dans un paysage montagneux, au bord d'une rivière au pied d'un vieux cyprès. Soudain, une petite fille vêtue en soie noire surgit de derrière, allant vers une citadelle massive en briques sur la crête. Ébranlé par cette apparition, il a l'impression d'avoir déjà connu cet endroit dans son enfance. Il se souvient du cache-cache avec « la garce » et du moment où elle avait glissé dans l'eau : « On l'en retira et on la conduisait à l'abri d'un cyprès pour changer ses vêtements. Je la suivis. On avait tendu un voile de femme devant elle mais, dissimulé derrière l'arbre, je pus la voir à la dérobée. Elle souriait, mordillant son index gauche. »²¹⁹

À la fin de cette séquence-chapitre, je montre un autre folio qui constitue le centre de mon livre d'artiste. Pour le réaliser, je n'ai puisé aucune vision au-delà de mon « espace clos ». Chaque élément se trouvait dans l'intimité de mon environnement : dans mes tiroirs, une valise, des boîtes. Tous les objets miniatures provenaient ainsi de la « maison ». Cette miniature porte mon immense intérêt pour trier et évaluer mes espaces, un processus que j'entreprends avec dévouement, me conduisant parfois de découvrir des choses qui possèdent une existence singulière dans leur « inutilité ». Même un objet banal peut susciter des contenus imaginaires, et l'interférence des éléments de vie dans le contexte d'une œuvre semble être en quête, comme le dit Gaston Bachelard, d'un au-delà, d'un sublime, dans un à-côté. Le temps comprimé est le terme qui résume bien « la perspective » dans ce travail, construit par un discours interne entre ses propres éléments, sans préoccupations de proportions entre les valeurs temporelles, positionnelles ou attentionnelles. En arrière-plan, les points fins mais volumineux des pigments de lapis-lazuli créent un espace dense comme de gouttes d'eau.



La maison, technique mixte, 20 x 27 cm, 2019.

²¹⁹ *La Chouette aveugle*, p. 120.

Séquence-Chapitre XVII

Anéantie son œuvre

« Ainsi, l'Éternel se jouait d'Abraham ! Voilà qu'après avoir réalisé l'absurde par un miracle, il voulait voir anéantie son œuvre. Folie ! »²²⁰

220 *Crainte et Tremblement*, p. 59.

Il fait nuit. Sur le fond musical, la voiture de Hamoun, phares allumés, descend un chemin sombre et escarpé en terre. Dans le silence, il s'arrête, sort le fusil et se met à courir sur les monticules de terre voisins. Un policier surveille l'immeuble en face. Hamoun grimpe furtivement les escaliers d'un bâtiment inachevé qui surplombe. Le policier ne remarque rien. (1h:38:25)



Au sommet du bâtiment en construction, Hamoun observe l'immeuble de trois étages qui lui fait face. C'est son ancienne résidence avec Mahshid. Il regarde les lumières de la ville et la lune dans un ciel nuageux. Rien ne se passe dans la rue : Hamoun est assis contre une colonne en béton, observant tout d'en haut. Il regarde sa montre et pose sa tête sur le fusil. En bas, le policier continue à surveiller sous une lampe. (1h:39:13)



Finalement, au bout de la rue, une voiture approche à grande vitesse. Hamoun se ressaisit et regarde en bas. C'est la Renault blanche de Mahshid qui arrive et s'arrête devant l'immeuble. Le policier s'approche et lui ouvre la portière. La voix de Mahshid se fait entendre : « Il n'y a rien de nouveau ? » Vêtue d'une robe longue noire et portant une fourrure blanche sous les bras, elle ouvre la porte et entre dans la cour. Désormais, on suit Mahshid et Hamoun en parallèle, plan après plan. Hamoun prend son fusil en main et la vise, l'air agité. On suit Mahshid de près, mais toujours du même point de vue que Hamoun :

du haut et de dos. En chaussures de soirée à talons hauts, elle avance avec une élégance rythmique. Traversant la cour, elle disparaît peu à peu sous le toit de l'entrée. Hamoun continue de la viser jusqu'à ce que ses talons disparaissent de sa vue. Il a l'air ému. (1h:40:05)



Hamoun prend une grande respiration et commence à compter les marches : « Un, deux, trois, quatre... elle tourne... », et Mahshid tourne au palier. Hamoun poursuit les yeux fermés : « Sept, huit, neuf, tourne ! », et elle tourne. Là, on ne voit que ses chaussures noires à talon et le bout de sa robe : « Maintenant ouvre la porte... allume la lumière... », et il ouvre les yeux. Un instant plus tard, la lumière de la grande fenêtre du troisième étage s'allume. Hamoun, heureux, supplie : « Maintenant, viens à la fenêtre, viens, viens à la fenêtre... », et Mahshid tire les rideaux et ouvre la fenêtre. (1h:40:40)



Hamoun la fixe et murmure : « Bon sang, si tu savais combien je t'aime encore... » Mahshid, respirant l'air frais, regarde autour de l'immeuble et, soudain, repère Hamoun. Surprise, elle s'exclame : « Hamid ! Que fais-tu là ?! » Abasourdi, il la regarde comme s'il attendait quelque chose. Mais Mahshid panique et crie de toutes

ses forces : « Monsieur Rahimi ! À l'aide ! À l'aide ! » Le policier lui répond et court vers la porte de l'immeuble. Hamoun, suppliant, la vise et dit : « Ne crie pas... Je ne tirerai pas... » Mais il tire ! La balle frappe le mur à côté de la fenêtre, et la vitre se brise. Mahshid pousse un cri de terreur et se colle au mur. Puis, se repositionnant à la fenêtre couverte de fumée, en bas à droite où elle était auparavant, elle s'adresse au policier avant qu'il n'entre dans la cour : « Il est là, je l'ai vu ! Attrapez-le ! Assassin ! » Hamoun, les yeux grands ouverts, est lui-même autant choqué qu'effrayé. (1h:41:15)



Il descend les escaliers en courant, tandis que le policier armé se précipite vers le bâtiment inachevé : « Arrêtez ! » Hamoun continue de courir et disparaît dans l'obscurité derrière les collines de terre voisines. Cela se poursuit jusqu'à ce qu'on aperçoive, depuis le bas, la silhouette de Hamoun se dessiner sur une colline. Il jette le fusil en l'air, le laissant tomber dans le ravin, avant de s'enfuir. Le policier s'approche, hésite un instant, puis s'arrête pour regarder en bas avant de descendre à la recherche du fusil. Pendant ce temps, Hamoun s'éloigne. (1h:42:02)



À la fenêtre de l'appartement, Mahshid est restée figée, en pleurant. (1h:42:07)

Avant de connaître l'univers de Soren Kierkegaard, je ne saisisais guère cette séquence inattendue de *Hamoun*. En 1843, alors qu'il a trente ans, plusieurs ouvrages de ce philosophe sont publiés, dont *Ou bien... ou bien*, *Crainte et Tremblement* et *La répétition*, reflétant ses réflexions existentielles et fondamentales. Il considère que les individus réels sont ceux qui, à certaines phases de leur vie, doivent faire un choix entre « ceci » ou « cela », puisque on ne trouve jamais de médiation dialectique permettant de suivre les deux voies à la fois. Choisir l'un implique de renoncer à l'autre, un acte qui s'effectue forcément dans une « angoisse profonde » : on ne prend une décision véritable que lorsqu'on élimine toute possibilité de retour. Ce moment est ce que Soren Kierkegaard appelle le « moment de vérité » ; une prise de décision qui pousse l'individu au seuil de la folie. Il dit dans *Crainte et Tremblement* : « Le démoniaque a la même propriété que le divin, il permet à l'individu d'entrer dans un rapport absolu avec lui. »²²¹ À l'instar de l'acte de Hamoun dans cette séquence du film, je fais la dernière juxtaposition avec *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hédâyat. Vers la fin du roman, en regardant le rituel abattage du boucher par la fenêtre, le narrateur prend une résolution effrayante : « j'allai dans l'alcôve et je sortis de mon coffret un coutelas à manche d'os, qui se trouvait en ma possession. J'en nettoyai la lame avec le pan de mon caftan, puis je le glissai sous mon oreiller. »²²² Ses pensées s'entremêlent avec ses questions perpétuelles sur la vie de canaille, son amour pour sa garce de femme, et la mort :

« Mon ombre était bien plus forte et bien plus nette que mon corps. [...] Il m'apparut que le vieux brocanteur, le boucher ou Nounou et ma garce de femme, n'étaient qu'autant d'ombres de moi. Des ombres dont le cercle me retenait prisonnier. Je ressemblais à une chouette, mais mes plaintes s'arrêtaient dans ma gorge et je les crachais sous la forme de caillots de sang. »²²³

Dans l'obscurité, il saisit le couteau et tente de s'approcher de sa femme une dernière fois :

« Amour et haine ne faisaient plus qu'un. Son corps [...] s'ouvrit et m'emprisonna, comme un naja qui s'enroule autour de sa proie. [...] Misérable naufragé de cet océan sans bords, je m'abandonnais aux vagues de la passion. [...] Avait-elle compris que je n'étais pas le vieux brocanteur ? [...] Je crus qu'elle était devenue folle. En me débattant je déplaçai involontairement la main ; je sentis alors mon couteau s'enfoncer dans son corps. Un liquide chaud me jaillit au visage. Elle poussa un cri et me lâcha. [...] Elle

²²¹ *Crainte et Tremblement*, p. 170.

²²² *La Chouette aveugle*, p. 146.

²²³ *Ibid.*, p. 183.

était morte... Alors je me pris à tousser, mais ce n'était plus la même toux. C'était comme un rire sec et horrible, un rire à vous faire dresser les cheveux sur la tête. [...] Je m'approchai du miroir. Épouvanté je pris mon visage à deux mains : [...] j'étais devenu le vieux brocanteur. [...] »²²⁴

Le dernier passage du roman, tout comme l'intervalle entre ses deux parties, comprend seulement deux paragraphes : le narrateur émerge d'un sommeil profond et se retrouve dans son ancienne chambre. Partant pour rechercher « un vase » offert par « un cocher », il aperçoit un « vieillard voûté » tenant un objet semblable. Celui-ci rit de manière étrange et, malgré la tentative du narrateur pour le suivre, il disparaît dans le brouillard : « je me retournai et j'inspectai ma tenue : mes vêtements étaient déchirés ; de la tête aux pieds, j'étais couvert de sang coagulé [...] et je sentais un cadavre peser de tout son poids sur ma poitrine. »²²⁵ J'ajoute, à cette fin de *La Chouette aveugle* et de cette séquence-chapitre, une toile frappante de Francis Bacon (1909-1992), connu pour ses portraits déformés et ses espaces claustrophobiques. Ici, la figure noire est assise sous un parapluie et les carcasses suspendues en arrière-plan. Dans ses peintures l'espace est conçu comme une extension de la psyché, une projection du registre intérieur vers l'extérieur.



Francis Bacon, huile sur toile, 90 x 70 cm, 1946. Musée Arts Modernes de New York.

224 *Ibid.*, pp. 186-189.

225 *Ibid.*, pp. 190-191.

Séquence-Chapitre XVIII

Mort remise à la mer

« je marchais au sein d'une nuit ténébreuse, [...] ils s'étaient éteints pour toujours, ces deux yeux qui l'avaient éclairée. »²²⁶

²²⁶ *La Chouette aveugle*, p. 66.

Le plan est un insert sur l'appareil audio du véhicule de Hamoun, en fond la Messe de Bach. Il roule dangereusement sur une route de montagne. En voix off, il évoque : « Dieu ! Un miracle ! Envoie-moi aussi un miracle, comme Abraham ! Peut-être que mon miracle n'est rien qu'un petit mouvement, un virage, un bond ! Soit d'un côté, soit de l'autre... » Il vire vers le ravin, d'un côté puis de l'autre. La montagne est enfouie sous la neige, la route glissante, mais il n'y prête pas attention. Il dépasse une voiture en plein virage, mais reste derrière un car. Sa voix intérieure lui murmure : « Lâche ! Imbécile ! Tu n'as pas le courage ! Que te reste-t-il ?! » Il tente de doubler le car, mais les voitures en sens inverse l'en empêchent. Il prend son élan pour le dépasser dans un grand virage mais un camion vient en face. Hamoun se retire sur le côté, et le camion passe tout près en klaxonnant. Sa voiture glisse sur la neige et tourne vers le ravin. (1h:43:20)



Arrêté au bord du ravin, il pose sa tête sur le volant. Le car stoppe et le conducteur sort pour s'assurer de son état. Hamoun descend, tremblant. Ils font signe et le car repart. Expirant la buée, il avance et regarde le fond blanc du ravin. Son regard se tourne vers ses pieds dans la neige, réalisant qu'il tremble de crainte et de froid. (1h:43:54)



Sur la route nord, bordée de vert et avec des montagnes bleuâtres, sa voiture évolue dans une résonance diminuée

du morceau musical. Il atteint une avenue et s'arrête devant une entrée, où des travailleurs sont réunis et discutent. Hamoun se rend au poste de garde pour chercher Ali. Le gardien hésite et demande s'il a une dette, et il répond qu'il veut simplement lui parler. Au bout d'un vaste chantier, le gardien désigne le grand bâtiment inachevé au loin : « Ils sont là-haut au travail pour une ou deux heures. Vous pouvez attendre ici. » Hamoun lève les yeux et aperçoit au loin quelques ingénieurs en discussion. Perplexe, sa voix intérieure réfléchit : « Que veux-tu lui dire dans cet état ?! Que pourrait-il faire pour toi ?! Laisse-le s'occuper de ses propres affaires... » (1h:45)



Sur le plan d'une zone côtière, il apparaît, perturbé, de l'autre côté d'une colline de sable. Les arbres fins et nus rappellent le paysage de son rêve du début. (1h:45:05)



Il est descendu au bord de la mer. Le temps est gris et le sable mouillé. Hamoun regarde la mer tumultueuse, qui reflète son état intérieur : son expression révèle le tourment et la détresse. En se retournant, il voit un bateau à moteur et du matériel de natation. (1h:45:20)



Il marche vers le bateau. Sur le sable, un ballon et des jouets d'enfants, pelles et seaux, sont éparpillés. Appuyé contre le bateau, il regarde autour de lui. Le bruit des vagues résonne. Soudain, un homme traverse la plage avec un cerf-volant coloré. Sa voix off réfléchit : « Qu'arriverait-il si tout se passait comme je le souhaite ? Partout la paix, la réconciliation, partout l'amour et l'harmonie... » Il prend une rame de bateau et commence à creuser le sol. Peu après, un groupe d'habitants locaux se montre au loin : un enfant chevauche un cheval blanc, tenu par un homme d'un certain âge. Deux jeunes se passent une balle de foot autour d'eux et une fille tient un cerf-volant. Ils s'approchent de Hamoun, enfoncé jusqu'aux genoux dans le trou et travaillant avec sérieux. L'homme en survêtement de sport lui dit avec un accent villageois : « Hé ! Que faites-vous ici ?! Monsieur, je vous parle ! » Sans répondre, Hamoun continue de creuser. Un jeune remarque : « Papa, ça ressemble à une tombe ! » L'homme ajoute : « C'est la tombe de ta mère ? » (1h:46:33)



Hamoun halète : « Non mon cher, c'est ma propre tombe ! Je veux m'enterrer vivant ici, devant votre palais. » L'homme s'adresse aux enfants : « Il est fou ! Allez, rentrons... » Hamoun, en proie à une agitation extrême, sort de la fosse et s'approche de lui : « Monsieur ! Croyez-vous que je veux m'enterrer gratuitement ici, sur la propriété de votre majesté ?! » L'homme s'écrie : « Vous n'avez pas le droit sur notre terrain ! » Hamoun dit : « Combien voulez-vous ?! Combien dois-je payer ?! », et il lui jette des billets sur le torse : « Tiens, mon portefeuille, la carte de mon véhicule ! » Il enlève sa veste et la

lance, tandis que l'homme continue à le pousser. Il retire alors son alliance en disant : « Et voilà ! C'est pour l'air que j'ai respiré ici ! », et il la jette par terre ! Hamoun continue à hurler : « Que dis-tu maintenant ?! Que veux-tu ?! » Il abandonne ses lunettes et jette ses chaussures en l'air, puis court vers la mer en criant. (1h:47:17)



L'homme et ses enfants sont complètement sidérés. Avant d'atteindre la mer, Hamoun se tourne et les regarde. Il fait signe avec les bras, puis se retourne et court dans l'eau. L'homme dit : « Il est fou ! Allons, rentrons... » Hamoun avance dans l'eau, tandis que les vagues puissantes le submergent peu à peu. Depuis le point de vue de l'homme qui s'éloigne de la plage, Hamoun disparaît dans les vagues tumultueuses. (1h:48:05)



Tel un fleuve tumultueux, Hamoun descend des pentes de la « colline de sable » pour atteindre la mer. On retourne ainsi au paysage aperçu avec Hamoun dans son premier rêve, et comme le dit Gaston Bachelard : « On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. »²²⁷ La mer invite le sujet à l'infini horizontal de l'eau : « L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. [...] La mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. »²²⁸ Dans un passage de l'ouvrage référencé, *L'eau et les rêves*, l'auteur s'intéresse aux rites celtes qui avaient pour coutume de planter un arbre à la naissance de tout enfant. Par la suite, cet arbre était utilisé lors des funérailles du défunt. Son bois servait soit à brûler le corps, soit à fabriquer un cercueil pour le livrer à la terre ou l'abandonner aux fleuves. Dans certains cas, le corps était exposé au sommet de l'arbre pour être dévoré par les oiseaux et ainsi retourné à la nature. Quatre genres de funérailles, liés au feu, à la terre, à l'eau et à l'air²²⁹, parmi lesquels on s'attarde sur celui confié aux flots :

« L'eau, substance de vie, est aussi substance de mort pour la rêverie ambivalente. Pour bien interpréter le " Todtenbaum ", l'arbre de mort, il faut se rappeler avec C. G. Jung que l'arbre est avant tout un symbole maternel ; puisque l'eau est aussi un symbole maternel, [...]. La mort dans les eaux sera pour cette rêverie la plus maternelle des morts. Le désir de l'homme, dit ailleurs Jung, " c'est que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, bien qu'engloutissant le soleil, le ré-enfante dans ses profondeurs... [...] »²³⁰
*La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur ? »*²³¹

Après un cycle complexe depuis l'ouverture du film dans le rêve du personnage, on se retrouve à la fin dans le même paysage. Cependant, toutes les chimères de ce rêve initial sont désormais reconnues. Cette fois la plage est déserte, et Hamoun ne recherche plus rien. À côté d'un « bateau » et quelques « jouets d'enfant », il se met à creuser un trou sans raison. Dans le scénario, il récite à ce moment un vers comme ce qu'il déclamaient dans la séquence concernant la vie d'Ali Abedini : « construite pour construire, (travail pour travail) mais pas

227 *L'eau et les rêves*, p. 11.

228 *Ibid.*, p. 13.

229 *Ibid.*, p. 86 : « quatre genres de funérailles, de tout temps, et même encore aujourd'hui, pratiqués aux Indes, parmi les sectateurs de Brahama, de Boudha ou de Zoroastre. »

230 Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 209.

231 *L'eau et les rêves*, p. 87.

pour acquérir ! ». Mais, aussitôt, un perturbateur apparaît devant lui, et à présent, il n'a plus rien à perdre. Une expression persane courante se traduit littéralement par « se lancer le cœur à la mer », signifiant prendre son courage à deux mains et se lancer dans l'inconnu. Mais Hamoun de Dariush Mehrjui finit par se jeter littéralement à l'eau. Si la fin absurde de *La Chouette aveugle* est marquée par le retour du narrateur dans le cercle fermé d'une vie cauchemardesque, la fin de *Hamoun* est empreinte, malgré toute amertume, d'un éternel amour :

« La nature, on commence par l'aimer sans la connaître, sans la bien voir, en réalisant dans les choses un amour qui se fonde ailleurs. Ensuite, on la cherche en détail parce qu'on l'aime en gros, sans savoir pourquoi. La description enthousiaste qu'on en donne est une preuve qu'on l'a regardée avec passion, avec la constante curiosité de l'amour. Et si le sentiment pour la nature est si durable dans certaines âmes, c'est que, dans sa forme originelle, il est à l'origine de tous les sentiments. [...] l'amour final est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force [...] inépuisable qui s'empare de toutes les images pour les mettre dans la perspective humaine la plus sûre : la perspective maternelle. [...] Aimer un paysage *solitaire*, quand nous sommes abandonné de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne jamais... [...] la créature qui nous nourrit de son lait, de sa propre substance marque de son signe ineffaçable des images très diverses, très lointaines, très extérieures [...]. »²³²



William Turner, *Le pêcheur et la mer*, huile sur toile, 91 x 122 cm, 1796. Tate Gallery de Londres.

²³² *L'eau et les rêves*, pp. 132-134.

Séquence-Chapitre XIX

« Le vent nous apportera... »

« Des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle *l'élément berçant*. [...] le ciel est vide, mais le mouvement est là, vivant, sans heurt, rythmé – c'est le mouvement presque immobile, bien silencieux. L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère. »²³³

²³³ *L'eau et les rêves*, p. 150.

Baigné dans la lumière crépusculaire, le bruit des vagues cèdent la place à un thème au piano, empreint de mystère et d'étrangeté. De loin, plusieurs navires et bateaux de pêche approchent. On aperçoit vaguement quelques silhouettes familières. Des tissus que Mahshid avait teints en bleu et jaune sont aussi visibles. Soudain, un homme en tenue et turban blancs apparaît, filant à grande vitesse en ski nautique. (1h:48:35)



Le plan d'un marin lançant un filet de pêche depuis un navire, vu d'en bas, interrompt ces plans. Le jour s'est levé, mais le ciel est gris. L'instant d'après, Hamoun est relevé de l'eau avec le filet et porté vers la côte, comme par une main invisible. La mer est calme et la plage brille d'un blanc éclatant. Au loin, des silhouettes en habits blancs s'approchent, dont les nains et la mariée du premier rêve. (1h:48:08)



D'un côté, la mère de Hamoun et, de l'autre, Mahshid s'approchent de lui avec une serviette blanche. Vue d'en bas, on voit sa mère jeune et inquiète : « Espèce d'insensé ! Que fais-tu ?! Tu vas me tuer ! », et elle lui lance la serviette. Puis c'est Mahshid : « Petit imbécile ! Qu'as-tu fait ?! », en lui lançant également une serviette. (1h:48:55)



Le docteur Samâvâti et le psychiatre de leur famille tirent ensemble le filet, en s'exclamant : « Mais pourquoi a-t-il agi ainsi ?! » De l'autre côté, son patron Taghavi, vêtu de blanc, aide Mahshid à défaire le filet. Vus d'en hauteur, des gens en habits blancs ou traditionnels (du Golfe Persique) entourent Hamoun pour l'aider à se libérer. (1h:49)



Un peu plus loin, près de la mer, la mère de Mahshid, portant son parapluie blanc, discute avec Dabiri, assis sur une chaise, et Azimi, qui se tient debout. Tous trois sont vêtus de blanc. La foule s'éloigne. Hamoun avance entre les deux psychiatres. Samâvâti évoque d'un ton légèrement ému : « Je vais demander à mon secrétaire de te fixer un rendez-vous ! » L'autre réplique d'un ton conciliant : « Je voulais que tu sois au courant, que tu sois conscient, petit âne ! » (1h:49:14)



Tout de suite après, Jafari, habillé comme dans le rêve d'ouverture, apparaît devant eux : « Tant que tu m'as, rassure-toi ! Je te soutiens ! », puis il sort du cadre. Ému aux

larmes, Hamoun lui dit : « Maman Jafari ! » Mahshid, en robe de mariée, apparaît de l'autre côté du cadre : « Je t'aime, je t'aime ! Ne sois pas peiné, je resterai avec toi ! » Puis Taghavi, en casque cornu de commandant japonais, vient devant lui et dit, avec des gestes féminins : « Je ne disais pas que tu n'as pas d'initiation, mais que tu confonds le bien et le mal, comme ce que tu as fait ! » Ensuite, sa mère revient, du même côté que Mahshid, en lui reprochant encore. (1h :49:32)



Le prochain à s'approcher de lui est l'ingénieur Salimi, en longue robe blanche et couronné de fleurs blanches. Il tient une nappe blanche devant lui, tandis que les trois nains, habillés comme lui, la tirent en courant : « Hamoun, Hamoun... Regarde, Dr. Soroush a finalement acquis les cinquante au prix que tu avais fixé ! Mais pourquoi as-tu mis un prix si élevé, espèce de coquin ! » Hamoun répond : « Sérieux ?! Il les a tous achetés ?! » Salimi réplique joyeusement : « Tu les as tous écoulés ! » Hamoun rappelle : « Mais je ne suis pas vendeur ! » Salimi dit : « Oui ! Sacré filou ! » (1h:49:46)



Vu de dos, Hamoun s'avance, toujours soutenu par les deux docteurs. Le son des tambourins et des cris de joie

se fait entendre. Les nains et Salimi se retournent pour déployer la grande nappe sur le sable blanc. Les gens s'agitent de part et d'autre, et les nains commencent à danser. Dabiri, la mère de Mahshid et Azimi s'approchent et se tiennent aux côtés de Hamoun. Dabiri, souriant, lui dit : « Je dis que, le divorce n'est pas nécessairement la solution ! Restez vivre ensemble ! Qui sait combien de temps il nous reste ! » Un musicien bat le tambourin au rythme entraînant. La foule entoure progressivement la longue nappe, tandis que les nains continuent à danser. Chacun dépose sur la nappe des assiettes remplies de feuilles et de fleurs de différentes couleurs. (1h:50:35)



La mère de Mahshid s'approche de Hamoun d'un air coquette : « Je reste sur mes paroles. Mais que faire ?! Il faut rester et endurer, comme j'ai supporté son père toute ma vie ! » Hamoun, d'un air un peu idiot, hoche la tête en signe d'accord. Enfin, c'est Azimi qui s'adresse à lui : « Ne t'inquiète pas pour le paiement de ce chèque et de ces billets à ordre. Tu paieras quand tu pourras ! De plus, ne prête pas attention aux absurdités des gens... » Il murmure discrètement à son oreille : « Ne sois pas naïf ! Il n'y a rien ! » Hamoun le regarde, souriant. (1h:50:53)



Les femmes inconnues tiennent de grands récipients d'encens et font des bruits de bouche. Le rythme du tambourin résonne avec plus de passion. Devant les vagues, Mahshid s'avance avec une grande douceur et une joie

éclatante. Les nains courent vers elle en sautillant et la prennent par la main pour l'amener. En passant devant la foule qui les applaudit, ils rejoignent Hamoun. (1h:51:20)



Mahshid et Hamoun, heureux et souriants, se chuchotent des choses à l'oreille. Un des nains, dansant, apporte les alliances. La foule applaudit sans relâche. Les bagues sont noires !²³⁴ Mahshid et Hamoun tendent les mains pour les prendre, une forte brise les emporte. (1h:51:36)



La nappe, les assiettes et tous les pétales de fleurs s'envolent. Le souffle de la tempête remplace la musique, qui s'intensifie et emporte la foule avec lui. Il s'enroule dans un tourbillon et disparaît en quelques instants. La poussière blanche envahit tout... (1h:51:50)



« Si le rêve est une réminiscence, il est la réminiscence d'un état antérieur à la vie, l'état de la vie morte, une sorte de deuil avant le bonheur. »²³⁵, dit Gaston Bachelard dans un passage de *L'air et les songes*. Dans le scénario de *Hamoun*, ce passage est décrit comme suscité par la rêverie du sujet, tandis qu'il flotte sereinement dans l'eau. Néanmoins, ce qui est

234 Dans le scénario les alliances sont décrites comme vertes et végétales.

235 *L'air et les songes*, p. 131.

finalement montré dans le film, donne plutôt l'impression qu'il s'agit d'un rêve, avec une spécificité par rapport aux deux autres, au début et au milieu : ce dernier n'a pas surgit d'un état entre la veille et le sommeil, mais dans un état entre la vie et la mort. Toutes les ombres de sa vie, pendant vingt-quatre heures, sont absorbées par cette eau qui fait émerger un songe de « légèreté » dans la lourdeur, un songe qui mène de l'eau à l'élément aérien. Que ce soit un rêve ou une rêverie, la séquence se déroule dans un espace onirique, une sorte de correction de la réalité, comme le dit Gaston Bachelard : « le mirage corrige le réel ; il en fait tomber les bavures et les misères. L'eau donne au monde ainsi créé une solennité platonicienne. [...] dans un si pur miroir, le monde est ma vision. Peu à peu, je me sens l'auteur de ce que je vois seul, de ce que je vois de mon point de vue. »²³⁶ La mer tient Hamoun dans son pan, lui prodiguant son affection nourricière, à l'image de ses souvenir d'enfance dans la maison natale et son plonge dans le bassin ; l'évènement en présence des figures maternelles et leur assurance : « la créature qui nous nourrit de son lait, de sa propre substance, marque de son signe ineffaçable des images très diverses très lointaines, très extérieures et que ces images ne peuvent être correctement analysées par les thèmes habituels de l'imagination formelle. [...] ces métaphores *insensées* illustrent un amour inoubliables. [...] On pourrait dire que, pour l'imagination matérielle, l'eau comme le lait est un aliment complet. »²³⁷. J'ajoute à ce sujet une anecdote citée dans *Le Cantique des Oiseaux* :

« Un enfant un jour tomba à l'eau et sa mère

En voyant cette scène, en fut tout affolée

[...]

Au moment où il allait tomber dans le gouffre

La mère se précipita pour ouvrir l'écluse

L'eau alors reflua et l'enfant bien-aimé

Porté par le reflux, revint jusqu'au rivage

La mère alors bondit et repêcha l'enfant

Le nourrit de son lait, en le serrant bien fort.

Ô toi dont la tendresse est comme celle d'une mère

Ce tourbillon nous mène vers des gouffres amers

Tombés au tourbillon de la stupéfaction

Nous sommes au bord du gouffre dans l'eau des passions

²³⁶ *L'eau et les rêves*, p. 62.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 134-136.

Nous sommes éperdus comme l'enfant dans l'eau
Et de peur nous battons et des pieds et des mains »²³⁸

Le vent, l'élément de l'envol, à la fois libre et libérateur, ne se visualise qu'à travers son « effet », comme un « souffle » qui révèle l'invisible. Ce vent maléfique, à la fin de cette séquence, fait pour moi allusion au grand absent de ce rêve de clôture : le satyre dans le rêve d'ouverture. Comme le dit Gaston Bachelard : « Des êtres mythologiques soufflent la tempête, ils ont la tempête dans la bouche. »²³⁹ Pour les habitants du golfe Persique, qui apparaissent dans ce rêve,²⁴⁰ les vents sont associés à des phénomènes étranges, transportant des esprits volants. Ces « êtres en suspension » cherchent à trouver un habitat dans le corps des individus, affirment des chamanes dans *Les êtres de l'air* de Gholâm-Hosseïn Sa'edi (1936–1985) : ils pénètrent dans l'âme de la même manière que l'amour ! D'après les croyances, les vents varient des brises douces aux vents neutres, et aux plus féroces, appelés les « cruels ». Les pêcheurs et les marins sont leurs principales cibles et ceux « affectés » par un mauvais vent tomberont malade. Faute de résultats clairs aux examens médicaux, leur état se dégrade, et à ce stade, un chaman intervient : « L'être de l'air désigne une personne prise par l'un des vents. Ceux-ci signifient toutes les forces mystérieuses, éthérées et magiques qui sont partout et dominant l'homme. Personne ne peut les affronter, et face à elles, il ne reste que le compromis et le sacrifice. [...] Et partout où il y a beaucoup de crainte et d'angoisse, il y a beaucoup de vent. »²⁴¹ Le terme « Zâr » fait simultanément référence à l'état turbulent du malade et les rituels prolongés, destinés à chasser l'esprit maléfique. La personne affectée doit participer aux rites guidés par un père ou une mère spirituel(le).²⁴² Pour honorer le vent et le convaincre de quitter le corps du zâr, il faut sacrifier un animal, verser le sang, et préparer des offrandes : l'eau de rose, les encens, les cannes de sucre, les remèdes et les huiles soigneusement préparés. Les chants rythmés et les percussions commencent, et l'être de l'air, drapé de blanc, les suit avec des mouvements spontanés. Alors que le rythme s'accélère, le chaman s'avance, implore le vent de révéler son nom et de quitter le Zâr.

238 *Le Cantique des Oiseaux*, p. 89.

239 *L'air et les songes*, p. 101.

240 Dans la foule, certains portent des habits traditionnels de cette région.

241 Gholâm-Hosseïn Sa'edi, *Les êtres de l'air* (اهل هوا), Téhéran, Institut d'études et de recherches sociales, 1966, p. 22.

242 Le guide doit être une personne noire, héritière de la tradition, car celle-ci remonte aux origines africaines :

« Dans le sud, rares sont les habitants dont les doigts ne sont pas familiers et complices avec la peau du tambour. Et peu nombreux sont ceux qui, au sein du groupe des « êtres de l'air », ne ressentent pas un frisson parcourir leur corps et ne se joignent pas aux danses et aux rythmes harmonieux du groupe. » *Ibid.*, p. 24.

Dans la poésie persane, les quatrains d'Omar Khayyâm attribuent à l'air les traits d'une présence évasive ; la temporalité de l'existence face au néant. La vie n'est qu'un souffle, et avant de retourner à la terre, le poète prône l'épicurisme du vin et de la joie :

« Il faut saisir l'instant avant qu'il ne s'envole,
boire la coupe avant qu'elle ne se brise,
jouir de l'amour avant que le vent de la mort
ne déchire la frêle robe de l'existence. »²⁴³

Il est également pertinent de relever l'archétype de la coupe dans sa poésie : un corps contenant un liquide, que ce soit l'eau, source de vie, ou le vin, source d'ivresse. Son apparence, simple ou ornée, mais son intérieur reste toujours unifié. Chez Khayyâm, la coupe en argile incarne le corps, et la vie est le vin, Chez Khayyâm, la coupe en argile figure le corps, tandis que le vin incarne la vie, à la fois source d'extase, de joie et de fragilité : un jour donnée, puis brisée, elle retourne à la terre et redevient poussière. Nous sommes faits de terre, puis animés par une substance vivifiante qui est versée. Tout comme dans l'alchimie de l'imagination matérielle de Gaston Bachelard : « dès que deux substances élémentaires s'unissent, [...] elles se sexualisent. Dans l'ordre de l'imagination, être contraires pour deux substances, c'est être de sexes opposés. »²⁴⁴ De la même manière que l'eau et l'air se fondent l'un dans l'autre au cours de cette séquence de *Hamoun*.²⁴⁵

Le premier plan du film montre le sujet comme émergé d'une eau mystérieuse. Aussitôt, il se trouve en compagnie de personnes vêtues de blanc, semblables aux esprits des morts. Si dans le premier rêve, c'est le satyre qui prend la mariée, et le psychanalyste déguisé en homme primitif tente de le tuer, à la fin de ce rêve, c'est le vent qui intervient et soulève tous les éléments éthérés. Je cite ici un extrait du chapitre « Le vent » de *L'air et les songes* :

« Si l'on va tout de suite à l'extrême image dynamique de l'air violent, dans un cosmos de la tempête, on voit s'accumuler des impressions d'une grande netteté psychologique. Il semble que le vide immense, en trouvant soudain une action, devienne une image particulièrement nette de la colère cosmique. On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la colère pure,

243 *L'âme poétique persane*, p. 59.

244 *L'eau et les rêves*, p. 112.

245 Sur le plan architectural, le *bâdqir* ou « attrape-vent » est une tour intégrée aux bâtiments, dans les régions arides d'Iran, destinée à ventiler et rafraîchir l'air intérieur. Elle capte la brise et la canalise par de larges conduits, notamment au-dessus des réservoirs d'eau. La hauteur, l'orientation et la forme de ces tours varient selon les régions, mais elles sont généralement quadrangulaires et construites en adobe et en brique.

de la colère sans objet, sans prétexte. Les grands écrivains de la tempête [...] ont aimé cet aspect : la tempête sans préparation [...]. Avec l'air violent nous pourrions saisir la furie élémentaire, celle qui est tout mouvement et rien que mouvement. Nous y trouverons de très importantes images où volonté et imagination s'unissent. [...] À vivre intimement les images de l'ouragan, on apprend ce qu'est la volonté furieuse et vaine. [...] Le vent menace et hurle, mais ne prend une forme que s'il rencontre de la poussière : visible, il devient une pauvre misère. [...] D'ailleurs, si l'on suit dans leur travail imaginaire les grands rêveurs de cosmogonie, il n'est pas rare de surprendre une véritable valorisation de la colère. Une colère initiale est une volonté première. Elle attaque l'œuvre à faire. Et le premier être créé par cette colère créante, c'est un tourbillon. [...] Le tourbillon cosmogonique, la tempête créante, le vent de colère et de création ne sont pas saisis dans leur action géométrique, mais comme donateurs de puissance. Rien ne peut plus arrêter le mouvement tourbillonnant. Dans l'imagination dynamique, tout s'anime, rien ne s'arrête. Le mouvement crée l'être, l'air tourbillonnant crée les étoiles, le cri donne des images, cri donne la parole, la pensée. Par la colère, le monde est créé comme une provocation. La colère fonde l'être dynamique. La colère est l'acte commençant. Si prudente que soit une action, si insidieuse qu'elle se promette d'être, elle doit d'abord franchir un petit seuil de colère. »²⁴⁶



William Turner, *Tempête de neige*, huile sur toile, 91 x 122 cm, 1842. Tate Gallery de Londres.

²⁴⁶ *L'air et les songes*, pp. 291-294.

Séquence-Chapitre XX

Résurrection

« Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux. »²⁴⁷

²⁴⁷ *L'eau et les rêves*, p. 21.

On revient au volume d'eau. La mer est calme²⁴⁸ et le ciel nuageux. Le bruit d'un bateau à moteur se fait entendre. Ali Abedini et l'un des jeunes hommes sur la plage se trouvent à bord du bateau. Ali scrute attentivement l'horizon mais ne voit aucune trace : « Tourne, tourne vers la plage ! » Le bateau décrit un grand demi-cercle. Au loin, un point noir commence à se distinguer sur la surface de l'eau. Ali s'écrit : « Concentre-toi sur ce point ! » Le bateau se rapproche du point noir : c'est Hamoun, allongé à plat ventre sur l'eau ! Le marin coupe le moteur et le bateau se rapproche de lui. Ali s'adresse aux deux hommes : « Allez les gars, plongez ! » Ils plongent dans l'eau et nagent vers Hamoun, l'attrapent et le ramènent vers le bateau. Les sauveteurs essaient de le hisser à bord. Ali tend la main et, avec leur aide, l'attrape par les aisselles et le tire dans le bateau. Ils mettent Hamoun sur le côté et s'efforcent de faire sortir l'eau de sa bouche. Un des sauveurs appuie sur sa cage thoracique avec ses paumes tout en lui donnant une respiration artificielle. Hamoun reprend son souffle : sa bouche s'ouvre et de l'eau jaillit avec force. (1h:53:32)



Il respire à nouveau dans le noir du titrage...

248 Dans le scénario la mer est décrite comme : « calme et de teinte d'essaim. »

La dernière séquence est entièrement suspendue au-dessus de l'eau. Élément vital qui désaltère, l'eau se transforme ici, par une inversion imaginaire, en une substance qui dévore l'ombre.²⁴⁹ À l'image de la mer engloutissant toutes les ombres de la vie de Hamoun dans le rêve de clôture, et du souffle créant un intervalle entre le réel et l'imaginaire, l'eau l'invite à la fois à la mort et à renaître. Dans *L'eau et les rêves*, l'auteur évoque des cultures antiques où les enfants jugés maléfiques étaient abandonnés aux fleuves, afin d'éviter de souiller la terre et de propager leur malédiction :

« On s'explique alors que lorsque de tels enfants abandonnés à la mer étaient rejetés vivants sur la côte, quand ils étaient sauvés des eaux, ils devenaient facilement des êtres miraculeux. [...] La Mort est un voyage et le voyage est une mort. [...]. Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. [...] Ce départ matérialisé nous enlève à la matière de la terre. Aussi quelle étonnante grandeur il a, ce vers de Baudelaire, cette image subite comme elle va au cœur de notre mystère :

" O mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ?! " »²⁵⁰

Sâdegh Hédâyat écrit dans *La Chouette aveugle* :

« Seule la mort ne ment pas. Sa présence réduit à néant toutes les superstitions. Nous sommes les enfants de la mort. C'est elle qui nous délivre des fourberies de l'existence. Des profondeurs même de la vie, c'est elle qui crie vers nous et si, trop jeunes encore pour comprendre le langage des hommes, il nous arrive parfois d'interrompre nos jeux, c'est que nous venons d'entendre son appel... »²⁵¹

La mort onirique, cependant, n'est qu'un prélude à la résurrection. La puissance onirique de l'eau réside dans son dynamisme lié à la qualité de « transition », et la mort de Hamoun mène à la résurrection. Tout comme pour Carl Gustav Jung, l'alchimie est perçue comme un procédé d'individuation, permettant une résurrection à la psyché : « le mort est remis à la mer pour être ré-enfanté. »²⁵² Daryush Shayegan décrit la résurrection, un thème récurrent dans la littérature persane, à travers les héros-chevaliers du *Shâh-nâmeh* (*Livre des rois*) de Ferdowsî :

249 Interprétation inspirée d'un passage du chapitre « Les eaux profondes » dans *L'eau et les rêves*.

250 *L'eau et les rêves*. pp. 89-90. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, La Mort*.

251 *La Chouette aveugle*, p. 153.

252 *Métamorphoses et symboles de la Libido*, cité dans *L'eau et les rêves*, p. 87.

« Aller au-devant de la mort c'est aussi assumer son *destin*. Celui-ci règne sur la vie des hommes et des choses ; il détient le temps : de la naissance à la mort, c'est le temps qui nous inculque son contenu. Mais lorsque le héros s'élançait vers la mort, il choisit son propre temps : il dérobe son temps au temps impersonnel et cosmique qui le domine, de sorte que, revivant la marche du temps, il n'en est plus le récipient ; c'est au contraire le temps lui-même qui se plie à sa volonté et devient à présent le récipient du contenu d'être du héros. D'où un *temps-de-présence* propre qui confie le monde ; un monde qui devance la mort puisque passant outre la mort, le héros en devient le maître, c'est-à-dire le maître de son destin. De même qu'à l'écoulement d'un cycle de l'être (douze mille ans, selon la cosmologie iranienne) le monde se régénère, se purifie, se transfigure spirituellement, mettant un terme à la période du mélange, c'est-à-dire le monde matériel, pour acquérir sa pureté originelle, de même le héros se précipitant vers sa fin surmonte la peur et devance la mort, car ainsi il peut achever son cycle personnel, qui est l'homologue individuel du cycle cosmique. »²⁵³

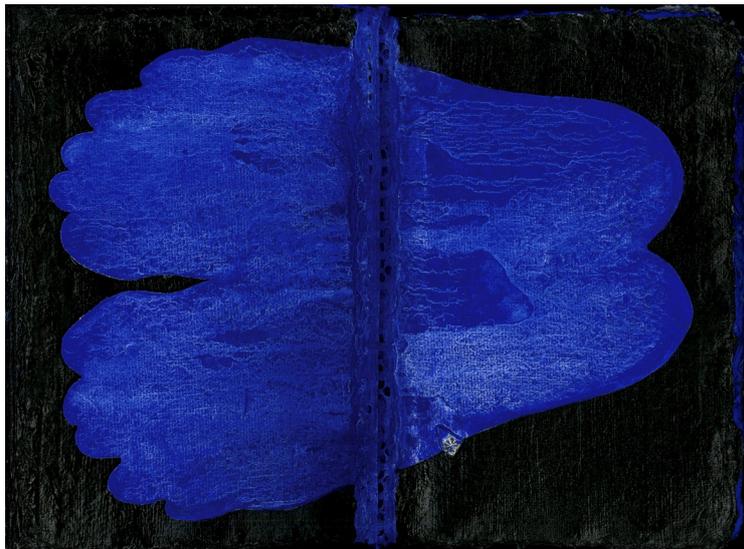
La notion de métamorphose psychique, menant à une exaltation de l'âme et de l'esprit – ce que Carl Gustav Jung nommera plus tard le processus d'individuation – constitue le cœur de l'ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche (1844-1900) :

« Je vais vous dire les trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit se change en chameau, le chameau en lion, et le lion en enfant, pour finir. Il y a bien des choses qui semblent pesantes à l'esprit, à l'esprit robuste et patient, et tout imbu de respect ; sa force réclame de lourds fardeaux, les plus lourds qui soient au monde. " Qu'y a-t-il de lourd à porter ? " dit l'esprit devenu bête de somme, et il s'agenouille, tel le chameau qui demande à être bien chargé. " Quelle est la tâche la plus lourde, ô héros, demande l'esprit devenu bête de somme, que je l'assume, afin de jouir de ma force. Serait-ce de s'humilier pour meurtrir son orgueil ? De faire éclater sa folie pour baffouer sa sagesse ? Serait-ce d'abandonner une cause triomphante ? De gravir de hautes montagnes afin de tenter le Tentateur ? Serait-ce de se nourrir des glands et de l'herbe de la connaissance, et de faire jeûner son âme pour l'amour de la vérité ? Serait-ce, étant malade, de congédier les consolateurs

253 *L'âme poétique persane*, pp. 46-47.

et de lier amitié avec des sourds qui n'entendent jamais ce que l'on désire? Ou de descendre dans une eau bourbeuse, si c'est l'eau de la vérité, et de ne point écarter de soi les grenouilles froides et les crapauds cuisants ? Ou encore d'aimer ceux qui nous méprisent et de tendre la main au fantôme qui cherche à nous effrayer ? " Mais l'esprit docile prend sur lui tous ces lourds fardeaux ; pareil au chameau chargé qui se hâte de gagner le désert, il se hâte lui aussi de gagner son désert. Et là, dans cette solitude extrême, se produit la deuxième métamorphose : l'esprit devient lion. Il entend conquérir sa liberté et être le roi de son propre désert. »²⁵⁴

Ainsi, l'auteur retrace la sublime révolte d'une âme meurtrie, comme l'évoque aussi ma référence constante en poésie des eaux dans la dernière partie de son ouvrage : « Quand un poème trouve un accent dramatique ambivalent, on sent qu'il est l'écho multiplié d'un instant valorisé où se sont noués, au cœur du poète, le bien et le mal de tout un univers. [...] La métaphore, physiquement inadmissible, psychologiquement insensée, est cependant une vérité poétique. C'est que la métaphore est [...] une projection de la nature humaine sur la nature universelle. »²⁵⁵ Pour clore cette séquence-chapitre qui marque la fin de la première partie, je présente ici le dernier folio de mon livre d'artiste *Overseas*, mettant en scène le contour découpé de mes pieds, peint en bleu lapis-lazuli sur un fond noir.



Résurrection, Lapis-lazuli, 20 x 27 cm, 2016.

254 Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Bianquis Geneviève, Paris, Flammarion, 2006, pp. 63-64. [1^{er} éd. 1883]

255 *L'eau et les rêves*, p. 192 et 207..

Partie II

Évolution de ma démarche artistique à travers un onirisme matériel

« J'ai toujours pensé que rien ne vaut le silence et qu'on ne peut faire mieux que d'imiter les butors qui passent leur temps, au bord de la mer, à s'étirer les ailes, dans leur solitude. Mais cela, je n'en ai plus la possibilité. L'irréparable est consommé. »²⁵⁶

²⁵⁶ *La Chouette aveugle*, p. 80.

Chapitre I

Un récit

« L'image guérit l'image, la rêverie guérit le souvenir. »²⁵⁷

²⁵⁷ *L'air et les songes*, 148.



Au cœur, crayon et lapis-lazuli sur papier, 20 x 20 cm, 2020.

« J'étais à moitié consciente. Les créatures éthérées de mes songes désordonnés se démenaient et bondissaient sur la scénette de l'oreiller plié sous ma tête, avant de disparaître dans les recoins labyrinthiques de l'air stagnant dans la pièce... En savourant cette jonglerie journalière avant de m'éveiller, une partie de ma tête montait en température à intervalles réguliers ; l'effervescence se transformait d'abord en un instant glacial, puis, en me percevant soudainement, une intense chaleur se diffusait jusqu'au tréfonds de mon cerveau. Comme si quelques-uns de ces anges nouvellement promus, avaient, par caprice, pointé ma figure et y pissaient tour à tour ! Mon cerveau était engourdi. Je sentais comme le tissu osseux de mon crâne à cet endroit s'amincissait sous la pression et l'acidité de la pisse d'ange, prêt à se percer à tout instant. Mon cœur allait bondir hors de ma gorge lorsque je me suis levée en hurlant. Le sang s'est mis à couler de ma tête. Je suis tombée du lit, les pieds en l'air, en tenant ma tête entre mes mains. Mais le sang ne venait pas de ma tête ! Après avoir rejeté tout ce qui s'était accumulé dans mon ventre depuis la veille, je me suis reculée... »

Ce récit, entamé en 2008, n'avait à l'origine qu'un seul but : m'ancrer dans un quotidien qui m'échappait. Je l'avais entrepris dans l'espoir de tisser un fil fluide s'étirant à travers mes jours. J'y cherchais des liens plus tangibles que la réalité elle-même ; une histoire secrète, à l'abri de tout interlocuteur éventuel pour préserver son authenticité. En somme, une réponse à un besoin profond que j'insuffle à travers ces mots dans *l'Air et les songes* : « Un être privé de la *fonction de l'irréel* est un névrosé aussi bien que l'être privé de la *fonction du réel*. On peut dire qu'un trouble de la fonction de l'irréel retentit sur la fonction du réel. Si la fonction *d'ouverture*, qui est proprement la fonction de l'imagination, se fait mal, la perception elle-même reste obtuse. On devra donc trouver une filiation régulière du réel à l'imaginaire. »²⁵⁸ Cet énoncé résonne encore dans un ouvrage ultérieur de son auteur, *La terre et les rêveries de la volonté* :

« À elle appartient cette fonction de l'irréel qui est psychiquement aussi utile que la fonction du réel si souvent évoquée par les psychologues pour caractériser l'adaptation d'un esprit à une réalité estampillée par les valeurs sociales. Précisément cette fonction de l'irréel retrouvera des valeurs de solitude. La commune rêverie en est un des aspects les plus simples. Mais on

258 *L'air et les songes*, p. 13.

aura bien d'autres exemples de son activité si l'on veut bien suivre l'imagination imaginante dans sa recherche d'images imaginées. Comme la rêverie est toujours considérée sous l'aspect d'une détente, on méconnaît ces rêves d'action précise que nous désignerons comme des rêveries de la volonté. Et puis, quand le réel est là, dans toute sa force, dans toute sa matière terrestre, on peut croire facilement que la fonction du réel écarte la fonction de l'ir-réel. »²⁵⁹

À une époque où je « résonnais » particulièrement avec les romans merveilleux de Gabriel García Márquez, notamment *Cent ans de solitude* et son réalisme magique, le récit intime – que j'aborde ici –, m'ouvrait à une réalité onirique. En l'écrivant, je voulais m'engager sur une trajectoire qui me ferait évoluer porté par la force de « l'inattendu ». Dans une sorte d'automatisme, je cherchais à faire remonter l'esthétique d'une matérialité intense qui m'aidait à mieux surnager dans le « non-sens », ce « vide » qui m'avait révélé sa vérité depuis quelques années :

« La pendule au-dessus de mon lit s'était transformée en une masse de champignons et de moisissures, et le mouvement pathétique de l'aiguille éraflait sa chair pourrie de l'intérieur, laissant s'écouler un sang visqueux. Je brûlais de l'intérieur. Je savais que je ne pleurais pas. Il était rare que mes larmes débordent. Elles retournaient souvent aux capillaires sous mon œil et de là, en circulant dans mon sang, elles contractaient tous mes organes et membres. C'était comme si le poids de l'ensemble des trous noirs du cosmos pesait sur ma gorge.

Le corps plié, je me suis traînée jusqu'au couloir et ai fermé la porte derrière moi. Bien qu'il fût peu probable que la maladie de l'horloge se transmette aussi tôt, les moisissures avaient suivi les fissures de la muraille écaillée. Ce n'est qu'une fois à l'extérieur que son odeur nauséabonde me parvint : un mélange de la senteur de dépilatoire et celui de la crevette.

L'horreur s'était ajoutée à la contusion, et me laver le visage à l'eau froide fut un plaisir. Mon cœur s'est apaisé. La vérité, c'est que mon malaise n'était pas dû au choc. Je le savais. Même, grâce au don visionnaire des natifs du

259 *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 2004, p. 9.
[1^{er} éd. 1948]

Verseau, son odeur fétide remontait, de temps à autre, du fond de mes sinus à mon nez. En réalité, seule ce qui se tramait depuis longtemps s'était matérialisé. Auparavant, pour échapper à l'angoisse et au dégoût indicible de ce qui se passait, je me réfugiais dans mon lit sous la couverture ; l'endroit qui était désormais le plus exposé à la saleté et à la puanteur. Je me sentais mal, car il ne m'était plus possible de détourner le regard de cette vue écœurante. Quel remède plus puissant qu'un bain chaud pouvais-je imaginer ? J'ai fermé la bonde de la baignoire et, pendant qu'elle se remplissait, je me suis allongée sous la douche. Ce talent à " oublier " dans de petits plaisirs était à la fois ce qui me permettait de survivre et ce qui me freinait. Déjà, lorsque je n'avais plus la force de résister, je me divertissais avec ce genre de choses : allumer toute une variété d'encens indiens et tibétains ; m'entraîner à appliquer uniformément un rouge à lèvres liquide rose sur un rouge à lèvres mat carmin ; et vider les tiroirs et les remplir à nouveau, vider les tiroirs et les remplir à nouveau, vider les tiroirs et les remplir à nouveau... Personne ne remarquait cette mort latente en moi. Mais moi, depuis cette heure de mauvais augure, je pensais à m'en aller. Même dans une tragédie, si la scène de la perte du héros s'éternise, elle finit par perdre sa valeur.

Il m'était inconnu d'où le vent avait apporté cette graine morbide. Ma chambre d'autrefois ne disposait pas de soleil, devenant ainsi un terreau propice à l'apparition de germes insolites. Et après avoir déménagé, je n'avais pas désinfecté mes affaires. Lorsque l'odeur du trouble atteignit mon nez, je me disais pendant longtemps que ce n'était pas sérieux et qu'au prix d'un jour de volonté, je pourrais l'arrêter. Mais il en arriva à un point où, après avoir franchi une certaine limite, dont je ne me souviens plus, je pensais désormais que, peu importe la profondeur, l'eau m'avait déjà submergé.²⁶⁰ Je ne devais laisser personne sentir quoi que ce soit. Admettre une plaie est pire que succomber. Les gens ont tendance à préférer des maux invisibles, bien que chroniques, à de telles révélations, et moi, je n'avais plus taquiné qui que ce soit depuis longtemps.

260 L'image de ce proverbe persan renvoie à une situation où la profondeur de « l'eau », autrement dit la gravité des faits, n'a plus d'importance. L'essentiel est d'y faire face, sans se perdre à en évaluer l'ampleur.

Je plongeai ma tête sous la douche. Finalement, tout avait été mis à nu. Mon sort était empreint d'odeur de folie et de sang. L'esprit en émoi, j'ai retiré la bonde de la baignoire. L'âme troublée s'est heurtée et a été lavée de mon front à mon cou, de mes épaules à ma taille et à mes jambes, puis a disparu dans le trou. La salle de bain était revêtue d'un vert particulier évoquant des espaces chirurgicaux, et, mon image dans le miroir embué ressemblait à de la pâte mouillée, me renvoyant à ma réalité.

Je m'enroulai dans ma serviette et sortis. Le froid de la maison m'a ramenée un peu à la raison. Je me suis dirigée vers les fleurs pourpres sur la table du salon. On ne pouvait aucunement dire qu'elles étaient particulièrement parfumées, mais leur odeur m'apaisait d'une manière étrange. Je me tenais près des fenêtres, séchant mes cheveux à la main, les yeux rivés sur les bâtiments alentour. Il s'était écoulé beaucoup de temps depuis que j'avais compris que prendre la résolution de suivre le cours de l'Histoire et juger l'incertitude de l'univers ne relevaient pas de mon ressort. Je suis un simple caillou illusionné, ballotté de-ci de-là par le courant de l'eau qui m'entraîne avec lui. L'humanité, en soi, est une espèce fondamentalement illusionnée. Seulement, comme tous les membres de cette espèce sont saturés de ce narcotique, cela ne paraît pas être un trouble. Ce n'est même pas faux. C'est la survie qui l'exige. Comme le disait une connaissance : " Pourquoi pas ! ". À seize ans, j'avais atteint le stade du scepticisme, mais pour arriver à une conclusion sur la Justice, la réflexion ne suffisait pas ; c'était l'observation qui en constituait la base. Et maintenant, au seuil de mes vingt-trois ans, je pense avoir assez vu pour comprendre que la Justice est une invention des tire-au-flanc ou des rêveurs dans le meilleur des cas...

Un froid familial me tourmentait le corps et peu à peu, comme un film au ralenti, m'empêchait tout mouvement. J'ai allumé la télé. Enveloppée dans une fine couverture, je me suis allongée sur le canapé. Les images défilaient, et je m'enfonçais en moi-même. Je voyais et ne voyais pas. J'entendais et n'entendais pas. Une vague subtile de frissons m'envahissait jusqu'au fond de mes cellules, et, pendant dix-huit heures, je tremblais, alors que seuls mon " pompe du sang ", mes poumons et le fabricant-de-cauchemar de mon cerveau, mes autres membres et organes ne réagissaient plus.

Cette nuit-là, j'ai sombré au plus profond de la terre, alors que le lendemain, en ouvrant les yeux, j'étais toujours sur le canapé.

Le soleil s'était levé et la lumière s'était éclaboussée et la maison sresplendissait. Avec le bourdonnement lointain d'une ville qui s'éveillait, comme si rien n'avait bougé. J'ai croisé mes mains au-dessus de ma tête et pris une profonde inspiration. Lorsque j'ai pressé mes paumes contre le matelas pour m'asseoir, mes os commençaient à craquer et mes muscles crépitaient de même que des films à bulles. Je ne sais pas combien de temps j'ai passé assise là, à regarder autour de moi, mais en reprenant mes esprits, j'ai réalisé que je ne me souvenais de rien d'autre que l'événement de la veille. Une vérité qui s'accordait parfaitement avec la légèreté omniprésente et ma profonde tranquillité. J'avais envie d'un bain de soleil. Toutes les cellules de mon corps le réclamaient. En me levant, j'ai tiré les rideaux de côté. Sous un fin rayon doré, je me suis tenue debout, le menton relevé. Le soleil traversait ma peau et ses photons faisaient naître la chaleur des couches les plus internes de mes cellules. Il n'y avait que moi, la lumière et le silence. Il existait un aimant archaïque entre moi et cette étoile flamboyante, et si je m'y exposais sans filtre, alors ce temps maudit ne serait plus une constante ; il ne resterait que lui, cette vérité indéniable et rayonnante.

Durant les jours qui suivirent, je ne ressentis rien. Ni l'angoisse, ni la crainte, ni le doute. Rien que le vide au creux de ma gorge. Mais l'essence de tout ce que je ne ressentais pas s'est écoulée quatre-vingt-quatre heures plus tard en une seule larme, perle échappée de la caroncule lacrymale de mon œil gauche. Le temps était arrivé. Je me suis dirigée doucement vers la chambre. J'ai tourné la poignée et la porte s'est ouverte avec un léger grincement. Durant ces instants, il y avait quelque chose, une vibration, dans les dimensions figées de l'espace et du temps, générant des ondes avant de s'évanouir quelque part dans l'infini. Une impulsion au sein de cette miniature du cosmos m'attirait vers son centre, et tout mon être suivait cette harmonie en une union intuitive. La pièce était propre et à moitié éclairée. L'horloge s'était arrêtée, sans laisser de trace sur le lit ni sur le mur, à l'exception du remugle qui persistait dans l'air. Cette odeur était-elle une empreinte inévitable, ou plutôt un rappel ?! Je suis retournée rapide-

ment dans la cuisine pour brûler quelques graines d'harmal dans un récipient, fumigeant tout autour de la chambre. Le bouquin de *L'Homme et ses symboles* traînait dans un coin, ouvert sur l'image du premier chapitre, celle d'un couloir menant à la tombe d'un pharaon. Je me suis souvenue d'une des scènes de *Hamoun*, l'endroit où il se souvient de l'un de ses rêves : un cauchemar qui débutait devant l'escalier d'une crypte médiévale. Les aventures d'*Alice au pays des merveilles* commençaient également par la chute de la fillette dans un tunnel souterrain. Mon propre terrier enchanté, cependant, avait été taillé dans une mort temporaire. Le savoir me donnait des frissons.

Tout était revenu à la normale. Comme à la fin d'une pièce de théâtre, quand le rideau se ferme ; maintenant, il ne restait plus qu'à sortir de l'amphithéâtre et de reprendre le cours de la vie. Tout se déroulait avec une telle facilité. Même l'idiotie la plus extrême ou l'obscénité ne pouvait te pousser à aller à contre-courant. Néanmoins, un seul désir m'envahissait : une pulsion intense de couper, de déchirer et de jeter brûlait en moi. C'était comme si un gène vampirique modifié s'était éveillé en moi. Un désir de sucer la sève de chaque chose et de la laisser à jamais.

En vérité, ma magnifique demeure était détruite depuis sa fondation, mais l'œil n'était pas en mesure de l'observer. Ce sont toujours les premières briques qui définissent la ligne fondatrice d'un édifice, et moi, j'avais toujours posé les miennes en bâillant. Malgré l'apparence calme, la dévastation a continué de façon sous-jacente. Surtout après que ma crainte du désastre se fut transformée en une sorte de plaisir esthétique. Je savais potentiellement que je pouvais changer le cours des choses, mais je ne le voulais pas, et c'était la barrière la plus déplorable. La raison m'était aussi obscure. Est-ce que le temps s'était arrêté quelque part en moi-même ? Peut-être devrais-je chercher et briser le sort de cette horloge détraquée là-bas. Je ne sais pas ce qui s'est passé. Je tournais en rond pendant la journée et, la nuit, je me réchauffais avec mes soupirs. J'étais devenue sombre. Mes cauchemars étaient glauques. Une encre s'était infiltrée en moi, et probablement rien d'autre que le temps lui-même ne pouvait l'effacer. Quant au destin de la dégradation de l'horloge de ma chambre, je n'envisageais ni suite ni fin. Ainsi, j'ai suspendu l'écriture du déroulement des circonstances pendant des

années. Peut-être que la non-reconnaissance de sa vérité ne prolongerait pas davantage son existence. Cela a duré jusqu'à quatre ans plus tard, lorsque je me suis retrouvée face au marais de miroirs.

J'étais au cœur d'une forêt touffue et ténébreuse. L'odeur de la terre humide embaumait mes narines. C'était dans ce même état de confusion, pourtant rempli de lucidité, des trçess de lucioles se dessinaient parmi les buissons en face de moi. Comme si des forces magnétiques m'attiraient, une attache envoûtante m'éclairant à travers l'invisible. Tout respirait l'air d'une fraîcheur, l'air d'un habit neuf, suspendu dans le royaume des possibles et des probabilités. J'ai marché pendant des heures. Les branches, bien que parfois longues et torsadées, parfois encombrantes ou épineuses, je les traversais avec tranquillité. J'étais venue de l'autre côté du monde. Là-bas, la densité des ténèbres était telle qu'on pouvait distinguer l'étoile polaire en plein jour. J'avais vécu l'obscurité dans tous ses recoins, et maintenant ce volume labyrinthique me repoussait avec une force étrange. J'ai été purifiée dans cette obscurité, et cette elle s'était purifiée en moi. On dirait que je demeurais dans les contes de rois et de fées.²⁶¹ C'était étrange, mais pas étranger. Je suis née un jour du mois de " bahman "²⁶², au lever du soleil. Peut-être était-ce en raison de cette coïncidence qu'une parî du crépuscule m'était apparue. L'infirmière de nuit, qui venait de terminer son dernier quart de travail, avait vu des traces de lucioles dispersées dans l'air. Tout le monde, y compris elle-même, avait attribué cette apparition soudaine à son épuisement excessif. Ce que personne n'avait su de cet incident, et que personne n'était censé savoir, c'était une occurrence singulière qui m'avait été destinée, un événement qui me serait révélé dans un avenir inconnu.

J'ai rendu mon souffle froid et ouvert les yeux. Le brouillard régnait. Des formes étaient émergées de sa densité pour prendre la silhouette des fantômes. Le paysage n'avait pas d'horizon. D'un côté, on entendait le grince-

261 Les contes de « shâh o parî » : récits féeriques et légendaires qui mettent en scène des thèmes de quête d'amour et de destin, piliers de la tradition narrative persane.

262 Bahman est le onzième mois du calendrier iranien ; il s'étend de janvier à février dans le calendrier grégorien et coïncide avec le signe astrologique du Verseau.

ment des rails et un train approchait, me procurant à la fois un sentiment de sécurité et d'anxiété. Après un moment de silence, le sifflement du train se fit entendre au loin, puis un silence sans interruption s'installa parmi les particules de brume. Je jouais avec la gaine de couteau dans ma poche. Mon souffle portait encore le résidu de ces poudres à canon mouillées, mais mon vrai récit venait de commencer.

La brume s'épaississait chaque heure et la pente du terrain devenait plus abrupte. Sous mes pieds, la terre était molle et meuble. Par moments, je ne voyais que des reflets argentés qui devenaient des étoiles, puis disparaissaient instantanément. J'étais à quelques pas d'un étang. J'ai pris un petit caillou à côté de mon pied et l'ai lancé d'une demi-impulsion sur l'eau. J'ai vu ses trois rebonds avant qu'il ne disparaisse dans la brume. La marque des rebonds demeuraient, formant des cercles dans l'eau : une forme de voie, une forme de départ, une forme de disparaître... Pour moi, partir n'était pas une flèche aiguisée et directe. Partir se manifestait toujours sous la forme de cette succession de cercles entrelacés, les uns dans les autres.

Mon cœur voulait que je m'en aille. La terre était la mère du temps, et le temps avait du poids. Le temps portait la douleur. J'étais convaincue que le destin inévitable de toutes les horloges du monde était la décomposition, si seulement l'une d'elles était accrochée à l'un des murs de ma demeure. Ma volonté s'était fixée sur le départ et l'apparition de la silhouette d'un étang dans la brume ne me ramenait pas à ces quatre murs humides. J'ai ramassé à nouveau une pierre et la lancée sur l'eau. Cette fois, je n'ai rien vu, mais j'ai entendu le son de cinq rebonds. La brume était devenue si dense qu'elle s'était presque transformée en nuage, s'étant déposée en rosée.

Je devais agir. C'était ici la fine coupure du temps, que je ne devais pas laisser m'échapper... »

Chapitre II

De la ligne à la tache de peinture et au collage : de l'imaginaire aérien à celui de l'eau et de la terre

« L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessin ; il put aussi inventer la parole, mais moins heureusement. Peu content d'elle, il la dédaigne : il a des manières plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçait avec tant de plaisir l'ombre de son amant lui disait de choses ! »²⁶³

²⁶³ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur L'origine des langues*, cité dans *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Jacques Derrida, Paris, Louvre, 1990, p. 56.



Détail d'un dessin réalisé en 2013.

Exprimer une intériorité à travers la mise en série d'un trait personnel, je l'ai commencé en dessin à mes vingt ans : une révolte contre tout ce que j'avais acquis depuis mes premiers cours d'Arts plastiques, remontant à l'adolescence. À l'âge de quinze ans, j'avais décidé d'intégrer un lycée d'art pour suivre un cursus en arts graphiques, jusqu'à l'obtention du baccalauréat. Parmi les quatre disciplines proposées – architecture, arts graphiques, peinture et stylisme –, j'avais une quasi-certitude de mon choix. Néanmoins, la véritable rébellion consistait déjà à s'orienter vers un lycée d'art plutôt qu'un lycée « sérieux » offrant des mathématiques, des sciences de la vie ou, « au moins », des sciences humaines. Alors, avec une moyenne de mention excellente dans mon ancien lycée exigeant, les enseignants de la nouvelle école me considéraient comme un phénomène « étrange ». Quant à mes camarades, mon sérieux leur paraissait incompréhensible, voire aberrant. Même aujourd'hui, je peux dire que je n'ai jamais revécu aussi intensément ce sentiment d'être « étrangère » quelque part, même durant ces années d'exil en France. Si je revisite ces expériences, que l'on pourrait considérer comme des détails, c'est qu'elles ont gravé une empreinte sur ma vision du monde. Pendant deux ans, je tenais à me suggérer sans cesse que j'étais un chevalier de la « résistance » face aux vulgarités ambiantes, alors qu'en troisième année, j'en suis arrivée à croire que tout est non-sens et absurde.

En dépit de tout, cette période intense fut la plus productive de ma vie pour assimiler les fondements des arts visuels.²⁶⁴ Pourtant, après avoir pratiqué un large éventail de techniques en nature morte, anatomie, espace urbain et paysage, j'ai éprouvé une sorte de lassitude face à ma quête de perfection. On avait passé des heures dans les ateliers, intimidés par la grandeur des maîtres classiques comme Léonard de Vinci, Michel-Ange ou Albrecht Dürer et Rembrandt, persuadés que la véritable puissance plastique réside dans la capacité à représenter fidèlement le portrait de ce que l'on voit ou imagine. Tandis que dans les cours d'histoire de l'art, on se trouvait de nouveau impressionnés, cette fois face aux grands modernes et contemporains ayant surpassé les conventions classiques ! Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Klee, Alberto Giacometti, et tous ceux qui avaient réinvesti les valeurs primitives en arts plastiques. À l'époque, ma seule certitude était que j'appréciais *Montres molles* de Salvador Dalí (1931) et que la série des arbres de Piet Mondrian, en particulier *Arbre argenté* (1911), me faisait littéralement frémir ! Bien que mon travail en illustration fût déjà perçu comme surréaliste, c'était dans le Dada, découvert durant mon année de Baccalauréat à travers ses belles manifestations, que je me suis davantage projetée. Étant une véritable « nihiliste »

264 L'année préparatoire au concours national d'accès aux universités pour une licence (Bac +4).

avant même savoir qu'il existe aussi un « isme » correspondant, la déception est survenue rapidement. Comment un authentique « non-sens » pouvait-il se traduire par la « création » ?! Je me sentais perdue dans un vide sans repères, ayant une problématique aiguë pour tout ce qui touche au « dessein » de création, et une fixation conceptuelle au sujet de « l'Autrui », ce « spectateur » tant visible qu'invisible :

« Le tamis de crainte a saisi le bout de mes doigts d'enthousiasme.

Que faire, il faut tamiser la douleur, le conte, le concept,
puisque les grains de mensonge sont parfois plus fins que l'émotion ;
il faut tamiser l'émotion...

Et malheur à ce tamis qui ne connaît pas Don Quichotte !

Tu entends ? Ils murmurent, applaudissent ; ils hurlent de joie !

Laisse-moi me régaler avec le mensonge,
avec la voix, avec le ciel, avec la terre, avec l'amour !

Laisse-moi me régaler avec l'amour...

Je ne lance pas le cerf-volant de la vérité dans les airs !

Je fais tourner le fil du mensonge sur le dévidoir de mon esprit,
et je tourne..., et je tourne...

Mon habitude est de gribouiller les parties superflues de mes cahiers. »²⁶⁵

Mon problème tenait à l'idée de « créer » dans le but que « l'objet » d'art soit « apprécié ». Avec la conviction que tout ce qu'on crée vise en vérité à capter « l'attention » et à obtenir des « récompenses psychiques », l'art perdit autant son sens que sa valeur. À cette époque, mon unique refuge consistait à écrire des morceaux et des journaux intimes, écouter de rock à fond, et la revisite de mes quelques films favoris.²⁶⁶ À l'adolescence, j'avais déjà développé une haute estime pour le cinéma grâce au long-métrage de Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968). Néanmoins, le film qui a chamboulé ma vie fut *Matrix* (1999). Au-delà de tout aspect, l'idée que nous vivons dans un immense « virtuel » m'avait profondément bouleversée. Cette vision, certes en cohérence avec mon scepticisme personnel, m'a encore plus entraînée dans le piège : une aversion envers le « matériel » s'est renforcée de manière plus affirmée, mon esprit tournant en dérision. Le résultat concret était qu'à l'université, j'ai tout abandonné. Chargée de ces pensées, je me suis retrouvée perdue dans mon domaine

265 Ce morceau datant de l'an 2000 est le plus ancien que j'ai sauvegardé de mes écrits.

266 J'avais traduit spontanément des morceaux des deux albums de Linkin Park, ce qui a conduit, par une rencontre fortuite avec des éditeurs lors de la foire du livre à Téhéran, à leur publication.

Sima Jahangirian, *Papercut* [La Blessure de Papier], Téhéran, Dej, 2004.

en licence, le graphisme, soit « l'art » de communication dans le marché ! Avec un dégoût croissant pour ma formation qui n'était d'ailleurs qu'une répétition de mon lycée spécialisé, j'ai passé les deux premières années. J'avais volontairement mis de côté certaines choses, mais cela ne me dispensait pas d'énormes frustrations que j'avais dû endurer :

« Le sentiment que j'avais dans la salle de classe 217,
cours de conception de lettres et calligraphie,
était moins noble que le tien,
toi qui, il y a quinze mille ans et cinquante-huit jours,
avec du charbon et de l'argile,
peignais des taureaux et des veaux
sur les parois de Lascaux

Qui suis-je ?! Où suis-je ?!
Les questions premières de l'homme
Depuis cette aube argentée au seuil de la grotte
Jusqu'à ce soir
qui est rempli de torpeur...

Et moi, avec toute dignité,
j'attends le jour
où le « hardware » et le « software »
auront dévoré le monde des hommes.
Et ce jour-là,
je n'aurais pas gaspillé plus de temps
que les " autres ". »²⁶⁷

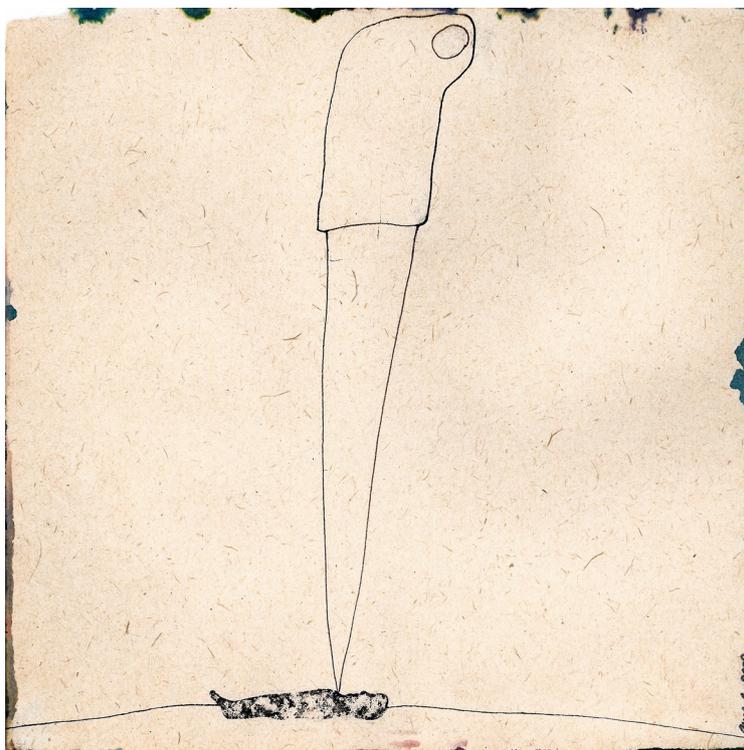
Plastiquement, mon intérêt s'était désormais tourné vers la quête d'une expression la plus brute. En dessin, je n'avais qu'une contrainte : privilégier l'expressivité sur l'aspect technique et l'esthétique. Le résultat était souvent bizarre et moche, mais peu importe, ces réalisations n'étaient pas conçues pour être aperçues. La marche sur le seuil du vertige continuait ainsi à mes dix-neuf ans : ressentir un volcan de choses à exprimer tout en se méfiant de toute motivation et de tout ce qui s'adressait à l'autre côté du seuil : le spectateur.

« L'expérience d'éblouissement sanglant de l'existence
dans les secousses prudentes de ma perception

267 Écrit de 2005.

Qui suis-je ?! Que suis-je ?!
Il semble que ce soit une délire chronique,
le temps chronique !
Je ne peux pas affronter l'existence,
cette émergence hormonale.
Ma vessie est pleine,
et cette question continue de me ronger subtilement... »²⁶⁸

La question qui me rongait était simple mais essentielle : et alors ? Comme si elle portait en elle-même sa propre réponse : rien. Un immense « Rien » dans le « Néant ». Une interrogation plongeant l'individu dans un état de suspense à tous les égards. Comme l'écrit Sâdegh Hédâyat dans *La Chouette aveugle* : « Le monde, tel que je me l'étais toujours représenté auparavant, perdit sa signification et sa vigueur, à sa place, régnait l'obscurité de la nuit (on ne m'avait pas appris à regarder la nuit et l'aimer) ». ²⁶⁹ C'était dans cet état d'esprit que j'ai entamé un carnet de dessin : dimension carrée 19 x 19 cm, texture fine.



Premier Carré, feutre sur papier cartonné, 19 x 19 cm, 2008.

268 Écrit de 2006.

269 *La Chouette aveugle*, p. 111.

« As-tu entendu parler de la " volonté de puissance " ²⁷⁰ ?

Mes mains gémissent...

J'écris, seulement j'écris

sur les temps obliques, sur les temps perdus,

derrière cette table, sur ce lit,

sous ce toit, derrière cette porte,

dans ces rues, ces tracés...

Et tout un monde dont je me suis échappée,

comme de l'acétone

dans un petit flacon sans bouchon. » ²⁷¹

En plus de l'écriture automatique, un fort désir d'expression plastique s'était déjà éveillé en moi après ma découverte de l'artiste peintre Frida Kahlo : l'expression d'une sensibilité féminine que l'on retrouve dans la poésie moderne persane avec la figure avant-gardiste de Forough Farrokhzâd (1934-1967). De mon regard d'aujourd'hui, leurs expressions vont au-delà du féminin, donnant naissance à un art entièrement et intimement humain, dans toute sa complexité. Outre l'étrangeté des toiles de Frida Kahlo, l'inspiration qu'elle puisait dans sa propre vie me fascinait ; de voir le support plastique comme un miroir qui met le réel en contact avec son imaginaire, ou mieux encore, qui laisse visualiser sa « vérité » :

« Que ce trou de conscience était sécuritaire !

Les tabous termites de mon esprit

sont maintenant réduits à des fourmis au sol !

Et moi, tournée vers une nouvelle qibla,

je tisse la mémoire avec les aiguilles les plus fines du monde...

Et je crie dans les trous engourdis des instants

et des heures... » ²⁷²

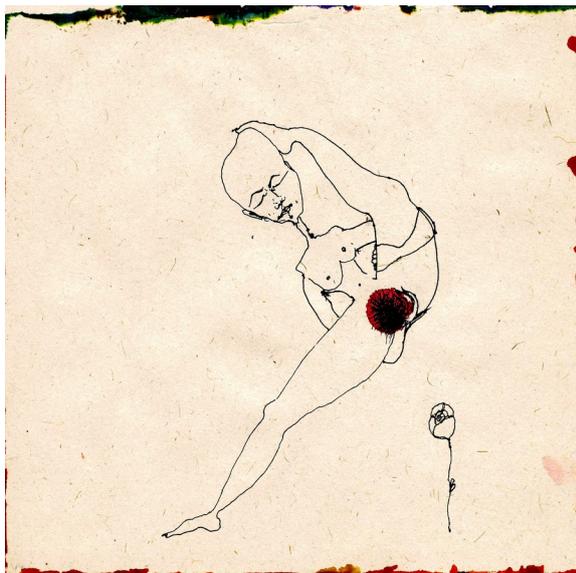
En ce qui concerne mon travail, j'ai toujours exprimé à travers mes dessins un intérêt marqué pour la finesse figurative de la miniature persane. Mon langage plastique a également puisé son inspiration auprès de grandes figures telles qu'Ardeshir Mohassess, Hokusai (1760-1849), Egon Schiele (1890-1918) et David Hockney (né en 1937). Comme je l'ai évoqué précédemment, je n'adhérais pas initialement à l'esthétique de ces artistes. La seule chose qui

²⁷⁰ Terme emprunté à Friedrich Nietzsche.

²⁷¹ Écrit de 2006.

²⁷² Écrit de 2007.

comptait être une expression libre, comme c'était déjà le cas dans mes écrits. Dans cet optique et par une pratique tirée du livre *The Natural Way to Draw*²⁷³, j'ai connu une immersion totale. La méthode repose sur le « dessin de contour », où le regard et les gestes de la main suivent un mouvement parallèle pour faire avancer le trait, comme si la pointe touchait les bords du sujet. Dans l'objectif d'affiner le « toucher » au « visuel », cette approche peut conduire aux résultats surprenants, car malgré les déformations involontaires, une certaine dimension intacte subsiste par le trait. Mon désir d'appliquer cette méthode pour dessiner des figures imaginaires s'est confirmé en observant « l'acte dessinateur » d'un enfant hyperactif dans mon entourage : en traçant une ligne continue pour dessiner un loup, sans lever le crayon, chaque « instant » de la ligne reflétait la plénitude de sa présence. En 2008, j'ai adopté cette attitude de tracer des formes qui se révélaient ainsi, sans lever la pointe, sauf pour les détails si nécessaire. L'expression que je cherchais à transmettre par la ligne – qu'il s'agisse de fragilité, de solidité ou d'autres – était en grande partie marquée par l'épaisseur de la pointe et la pression exercée. Dans une mise en scène constante de soi, les figures semblent souvent gesticuler comme devant un miroir. De la même façon, les figures nues et sans cheveux projettent une rencontre intime avec ma personne, dépouillée de tout voile, qu'il soit physique ou psychique. Parfois je dessinais en ayant une vision préalable, sinon la plupart du temps j'improvisais à travers une approche que je considérais comme une révélation intérieure.



Troisième Carré, feutre sur papier, 2010.



Cinquième Carré, feutre sur papier taché, 2013.

Peut-être est-ce la raison pour laquelle je commençais à dessiner par les traits du visage, puisque l'émotion qui en émanait m'inspirait ainsi pour la suite. De la sorte, la « dialect-

273 Kimon Nicolaidis, *Approche naturelle au dessin*, traduit par Arabali Sherveh, Téhéran, Bahar, 1995.

tique du dehors et du dedans », telle que l'exprime Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, a pris forme de manière brute dans une vingtaines premiers dessins de ce carnet : « Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. [...] L'opposition formelle ne peut pas rester tranquille. Le mythe le travaille. »²⁷⁴ La pointe du feutre effleure légèrement le papier, et la ligne devient une substance animée qui avance à tâtons, comme le dit Jacques Derrida (1930-2004) dans son essai *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines* :

« Voici une *première hypothèse* : le dessin est aveugle, sinon le dessinateur ou la dessinatrice. En tant que telle et dans son moment propre, l'opération du dessin aurait quelque chose à voir avec l'aveuglement. Dans cette hypothèse [...], il reste à entendre ceci : l'aveugle peut être un voyant, il a parfois vocation de visionnaire. *Deuxième hypothèse*, greffe de l'œil, greffe d'un point de vue sur l'autre : un dessin d'*aveugle* est un dessin d'*aveugle*. Double génitif. Il n'y a là nulle tautologie mais une fatalité de l'autoportrait. Chaque fois qu'un dessinateur se laisse fasciner par l'aveugle, chaque fois qu'il fait de l'aveugle un *thème* de son dessin, il projette, rêve ou hallucine une figure de dessinateur ou parfois, plus précisément, quelque dessinatrice. Plus précisément encore, il commence à *représenter* une puissance dessinatrice à l'œuvre, l'acte même du dessin. Il invente le dessin. Le trait alors ne se paralyse pas dans la tautologie qui plie le même au même. Au contraire, il est en proie à l'*allégorie*, à cet étrange autoportrait du dessin livré à la parole et au regard de l'autre. Sous-titre de toutes les scènes d'aveugle, donc : *l'origine du dessin*. [...], une certaine pose pensive, une *mémoire du trait* qui spéculé en songe sur sa propre possibilité. [...] Il y a en ce don comme un *re-trait*, à la fois l'interposition d'un miroir, la réappropriation ou le deuil impossibles, l'intervention d'un Narcisse paradoxal, parfois perdu *en abyme*, bref un *repli* spéculaire et un trait supplémentaire. [...] Une main d'aveugle s'aventure solitaire ou dissociée, [...] elle tâte, elle palpe, elle caresse autant qu'elle inscrit, elle se fie à la mémoire des signes et supplée la vue, comme si un œil sans paupière s'ouvrait au bout des doigts ». ²⁷⁵

274 *La poétique de l'espace*, pp. 293-294.

275 *Mémoires d'aveugle*, pp. 10-11.

Sans l'intention ni la prétention de créer quelque chose de poétique, je me conformais en dessin à une qualité essentielle de la poésie : concevoir l'image d'une façon concise. Je n'étais pas intéressée ni par la chair ni par la perspective, et dans l'optique de « dématérialiser » la forme, une expression minimale de la ligne me convenait. Je tenais à la concision, tant qualitative que quantitative, éviter de produire de manière erratique, comme cela est souvent recommandé dans le milieu scolaire ou académique. Pour rassurer cet esprit, le carnet était resté confidentiel, jusqu'à mon arrivée en France et le début de mon parcours universitaire en arts plastiques où l'on était contraint de produire et de « montrer ». Peu de temps après, j'ai séparé les feuilles, surtout pour éviter l'illusion d'une approche illustrative qu'un carnet pouvait évoquer. Sur l'ensemble des dessins réalisés avant ou après, je n'en ai finalement gardé que dix-neuf. La plupart de ceux de cette série, qui a pris pour titre *Dix-neuf Carrés*, incarnent pour moi une imagination aérienne. Cet air vertigineux représente la « matière » que je vivais quotidiennement, que je ressentais physiquement et psychiquement : une sorte de boule dans la gorge, dans le torse et dans la tête. Les figures dessinées à cette époque évoquent l'air dans une forme retenue, comme un état d'aérostat, une exaltation intérieure qui ne mène pas à une libération. Il y a de l'air mais pas d'expansion ; le contour, même fin, l'enferme. Même le vide peut peser lourd, comme dans le premier dessin, où un imposant couteau repose sur la gorge d'une silhouette minuscule et dégradée, allongée sur la ligne d'horizon. Dans les dessins ci-dessous, les figures évoluent comme dans un espace de lévitation, bien qu'elles semblent marquées par une gravité issue de la condensation des éléments eux-mêmes. Ici, le vide offre une perspective intacte, tout comme le silence et l'infini à l'intérieur d'un carré qui évoque le foyer, le refuge : une maison sans grenier.



Septième Carré, feutre sur papier, 2014.



Huitième Carré, feutre sur papier, 2014.

En dessin, il y a deux façons pour saisir le vide, la surface non traitée du support : soit il est perçu comme un espace passif servant à mettre en valeur les éléments visuels, soit comme un élément visuel à part entière. André Breton cite dans *Le surréalisme et la peinture* une note de Giorgio de Chirico datant de 1913 :

« Nietzsche et Schopenhauer ont été les premiers à enseigner la signification profonde de l'absence de sens de la vie, et à montrer comment cette absence de sens pouvait être transformée en art... Le vide terrible qu'ils ont découvert est la beauté calme et dénuée d'âme de la matière. [...] il faut que la révélation que nous avons d'une œuvre d'art, [...], soit tellement forte en nous, qu'elle nous procure une telle joie ou une telle douleur soyons obligés de peindre, poussés par une force plus grande que celle qui pousse un affamé à mordre comme une bête le morceau de pain qui tombe sous sa main. »²⁷⁶

Dans mon travail, lorsque la ligne sinueuse se trace et que la réalisation d'un motif « entrevu » échoue, le hasard peut « intervenir » pour révéler des éléments inattendus. À l'instar d'un lapsus dans l'expression verbale, bien que ces erreurs semblent involontaires, elles peuvent démontrer des aspects cachés de l'inconscient. Comme le dit Gaston Bachelard : « les points de suspensions " psychanalysent " le texte. Ils tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement. »²⁷⁷ Le jeu mystérieux entre la rêverie et le hasard se déploie souvent avec une spontanéité fascinante. En me libérant des contraintes, ce jeu me permet de me connecter à moi-même avec plus d'audace. L'intégration d'une tâche peut ainsi conduire à de nouvelles configurations. Alors, même si je dessine avec soin, les erreurs sont les bienvenues. Comme dans la vie, où nous ne maîtrisons pas toujours ce qui nous arrive, parfois un détour imprévu nous mène à découvrir de nouveaux horizons, à croiser des personnes ou à vivre d'autres coïncidences étonnantes. D'après mon expérience, lorsque je parviens à me surprendre moi-même, je suis également capable de surprendre le spectateur et de lui transmettre des émotions, du plaisir. Dans ce passage, je souhaite citer l'extrait d'un article de Germain Roesz, artiste plasticien, écrivain et ancien professeur des universités, au sujet de cette série :

« Avec Sima Jahangirian nous sommes face, toujours, à un format carré, comme une sorte de boîte dans laquelle elle filerait, avec délicatesse, une toile d'araignée. Un dé avec des apparitions au bord de l'image, des franges

276 Giorgio Chirico, cité dans *L'univers surréaliste*, p. 94.

277 *L'eau et les rêves*, p. 47.

de couleurs qui se frayent un passage dans l'horizon vide. C'est un travail de dessin, de grande finesse qui destine l'interrogation de vivre, qui questionne le corps, l'évanescence et le peut-être. Ainsi, d'un corps déjà transposé, reposant à même la feuille dont émane une presque fumée, une sorte de bulle, vide qu'il faudrait combler d'un sens. C'est une métaphore de l'âme, non pas celle du croyant mais celle fragile qui parle de l'ailleurs en soi, de l'ailleurs loin, de la mort en soi et de l'a-venir. »²⁷⁸



Neuvième Carré, technique mixte, 2014.



Dixième Carré, technique mixte, 2014.

Le rond est la forme omniprésente dans toutes mes séries, sans que je puisse lui attribuer un symbole précis : des cercles se transforment en astéroïdes, en lune, en soleil, en œil, en roue, en ballon, en bulle, et autres. Carl Gustav Jung écrit dans *L'homme et ses symboles* : « la rondeur (le motif du mandala) symbolise en général l'intégrité naturelle, alors que la forme quadrangulaire représente la prise de conscience de cette intégrité. »²⁷⁹ Sur ce sujet, Gaston Bachelard a également dédié un chapitre dans *La Poétique de l'espace*, soulignant : « les images de la *rondeur pleine* nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond. »²⁸⁰ Dans mon travail, l'attrait que je porte aux figures chimériques m'a aussi conduit à faire émerger des morphologies animales et végétales, ainsi que les archétypes dits Anima et Animus, se rapportant aux dimensions masculine et féminine de la psyché. L'inconscient collectif suggère que notre psyché ne se limite pas aux

278 Germain Roesz, « Goût amer aux accents de vérité et de plaisir », *Artline*, mai-juin 2015, pp. 4-5.

279 Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, p. 53.

280 *La poétique de l'espace*, p. 320.

événements infantiles, et que tout comme notre corps, elle porte les marques de l'évolution qui nous a éloignés de l'animalité. Elle renvoie donc l'humain à une mémoire primitive, où il se perçoit comme un être parmi la faune.



Onzième Carré, technique mixte, 2014.



Douzième Carré, technique mixte, 2014.

D'abord le romantisme, puis le surréalisme, ont mis en lumière la puissance obscure de l'imaginaire en le plaçant au cœur de la création : « Le retour actuel du dessin est étroitement lié au renouveau du romantisme dans l'activité artistique contemporaine. En tant que précurseur du surréalisme, le romantisme doit être considéré comme le précieux gardien de notions culturelles et politiques puissantes et toujours pertinentes comme la liberté, le sublime et la libération de l'émotion et de l'intuition. »²⁸¹ À l'instar du surréalisme, le dessin contemporain embrasse tous les langages artistiques précédents, remettant en question l'idée d'une histoire de l'art strictement linéaire. Cette perspective élargie offre une généalogie englobant toutes les sources historiques :

« Quand le dessin a commencé à gagner son autonomie au milieu des années 1990, c'était aussi le procédé idéal pour opérer un contraste avec le type d'art qui l'avait précédé. Les expositions du début de la décennie étaient dominées par une forme de monumentalisme qui prônait ironiquement la déconstruction du monument tout en singeant sa soif d'espace, de pouvoir et de théâtralité. »²⁸²

281 Emma Dexter, *Vitamine D*, Paris, Phaidon, 2006, p. 9.

282 *Ibid.*, p. 10.



Treizième Carré, feutre et encre sur papier, 2015.

En ce qui concerne la « dimension », mon inclination a toujours été de rapprocher l'œuvre de son « premier spectateur », c'est-à-dire le créateur, comme un miroir agrandissant. Dans tout format, il existe chez moi des détails qui requièrent une certaine proximité avec la « position » du spectateur. Au sujet de mon penchant pour la « miniature », je tiens à partager une expérience vécue à mes quatre ans, me laissant une profonde empreinte. Cela s'est produit alors que je regardais la paysage par la fenêtre d'un avion, peu après l'atterrissage. Avant qu'on ne m'explique la situation et la notion de « distance », j'ai eu un bref et étrange moment où je croyais survoler une arène de jouets. Ce qui me revient surtout, c'est l'image des voitures circulant sur des routes dessinées au sol. Cette expérience a suscité en moi une véritable appréciation du monde en miniature. À la maison, je gravitais autour de la télévision et du magnétophone, intriguée par la façon dont les petites figures y pénétraient pour jouer leur spectacle, parler ou chanter. Et les murs de la vieille maison, où nous résidions à l'époque, devinrent mes premiers supports de dessin : « les " miniatures " de l'imagination nous rendraient tout simplement à une enfance, à la participation aux jouets, à la réalité du jouet. »²⁸³, dit Gaston Bachelard à ce sujet. Néanmoins, il souligne que l'imagination miniaturante est une imagination naturelle : « Elle apparaît à tout âge dans la rêverie des rêveurs nés. Précisément, il faut détacher ce qui amuse pour en découvrir les racines psychologiques effectives. »²⁸⁴ Ainsi

283 *La poétique de l'espace*, p. 221.

284 *Ibid.*

le rêveur perçoit le monde issu de sa propre imagination : « Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser... Mais, ce faisant, il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent. Il ne suffit pas d'une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus dynamiques de la miniature. »²⁸⁵ Dans un ouvrage antérieur à *La poétique de l'espace*, il avait déjà abordé brièvement ce sujet sous l'angle de l'imagination matérielle :

« la mise en miniature de tous les êtres fantomatiques est une forme imagée de la rêverie des éléments. Les êtres qu'on découvre sous une motte de terre, dans l'angle d'un cristal, sont incrustés dans la matière ; ils sont les forces élémentaires de la matière. On les réveille si l'on rêve, [...]. Le *petit* joue un rôle de substance devant le *grand* ; le *petit* est la structure intime du *grand* ; [...]. En effet, la rêverie vraiment formelle se développe en organisant des objets d'assez grandes dimensions. »²⁸⁶

Les notions de Gaston Bachelard se fondent avec le surréalisme par l'exploration du songe, de l'imagination et de la poésie, à la différence qu'il vise à concilier ces axes avec la science et la philosophie. Pour lui, le rêve ne s'oppose pas à la raison, mais au contraire, il peut servir d'état préparatoire à la raison et à l'expérience objective de la vie consciente. C'est par ailleurs le point de convergence entre l'imagination créatrice et l'alchimie, toutes deux perçues comme une quête du « sublime matérialisé ». Comme chez Carl Gustav Jung, l'imaginaire ne se réduit pas à des phénomènes échappant à la réalité tangible, mais participe à une « réalité psychique ». Dans cette optique, les réflexions de Gaston Bachelard se rejoignent avec celles de Henry Corbin, que j'ai déjà mentionné dans quelques passages du corpus :

« Il y a longtemps, [...] que [...] la philosophie « officielle » [...] n'admet que deux sources du Connaître. Il y a la perception sensible, fournissant les données que l'on appelle empiriques. Et il y a les concepts de l'entendement, le monde des fois régissant ces données empiriques. Certes, la phénoménologie a modifié et dépassé cette gnoséologie simplificatrice. Mais il reste qu'entre les perceptions sensibles et les intuitions ou les catégories de l'intellect, la place était restée vide. Ce qui aurait dû prendre place entre les unes et les autres, et qui ailleurs occupait cette place médiane, à savoir l'Imagination active, fut laissé aux poètes. Que cette Imagination active

285 *Ibid.*, p. 222.

286 *L'eau et les rêves*, pp. 130-131.

dans l'homme (il faudrait dire Imagination agente, comme la philosophie médiévale parlait de l'Intelligence agente) ait sa fonction noétique ou cognitive propre, c'est-à-dire qu'elle nous donne accès à une région et réalité de l'Être qui sans elle nous reste fermée et interdite, [...]. Il était entendu pour elle que l'Imagination ne sécrète que de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'irréel, du mythique, du merveilleux, de la fiction, etc. À ce compte, il ne reste aucun espoir de retrouver la réalité *sui generis* d'un monde suprasensible, qui n'est ni le monde empirique des sens ni le monde abstrait de l'intellect. Aussi nous était-il, depuis longtemps, apparu radicalement impossible de retrouver la réalité actuelle, nous voulons dire la réalité en acte, propre au « monde de l'Ange », réalité qui est inscrite dans l'Être même [...]. Alors que nous constatons, en d'autres philosophies ou spiritualités, une défiance à l'égard de l'Image, une dégradation de tout ce qui ressortit à l'Imagination, le mundus imaginalis en est en quelque sorte idée de l'exaltation, parce qu'il est l'articulation en l'absence de laquelle se disloque le schéma des mondes. Nos auteurs nous répètent inlassablement qu'il y a trois mondes : 1. Le monde intelligible pur ('alam 'agli), désigné théosophiquement comme le Jabarut ou monde des pures Intelligences cherubiniques. Le monde imaginal ('alam mithali) désigné théosophiquement aussi comme le Malakut, le monde de l'Âme et des âmes. 3. Le monde sensible ('alam hissi) qui est le " domaine " (molk) des choses matérielles. Corrélativement, les Formes de l'Être et du Connaître respectivement propres à chacun de ces trois mondes sont désignées techniquement comme : 1. Les Formes intelligibles (sowar aqliya). 2. Les Formes imaginables (sowar mithaliya). 3. Les Formes sensibles (sowar hissiya), celles qui tombent sous la perception des sens. Le lexique français [...] est ainsi d'une précision rigoureuse et " colle " étroitement aux termes techniques arabes utilisés, eux aussi, en persan. 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 immatérialise les Formes sensibles, d'autre part elle " imaginalise " 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. C'est cette situation médiane qui d'emblée impose à la puissance imaginative une disci-

plaine impensable là où elle est dégradée en " fantaisie ", ne sécrétant que de l'imaginaire, de l'irréel, et capable de tous les dévergondages. C'est toute la différence que connaissait et marquait déjà fort bien Paracelse entre l'Imagination vera (la vraie Imagination, l'Imagination au sens vrai) et la Phantasey. Pour que celle-là ne dégénère pas en celle-ci, il faut précisément cette discipline qui reste inconcevable, si la puissance imaginative, l'Imagination active, est exilée du schéma de l'Être et du Connaître. Cette discipline ne saurait concerner une Imagination réduite au rôle de " folle du logis ", mais elle est inhérente à une faculté médiane et médiatrice dont l'ambiguïté consiste en ce qu'elle peut se mettre au service de l'estimative, c'est-à-dire des perceptions et des jugements empiriques, ou bien au contraire se mettre au service de cet intellect dont nos philosophes désignent le suprême degré comme intellectus sanctus (agt godsî, intellect saint), illuminé par l'Intelligence agente ('Aqt faal) qui est l'Ange Esprit ».²⁸⁷

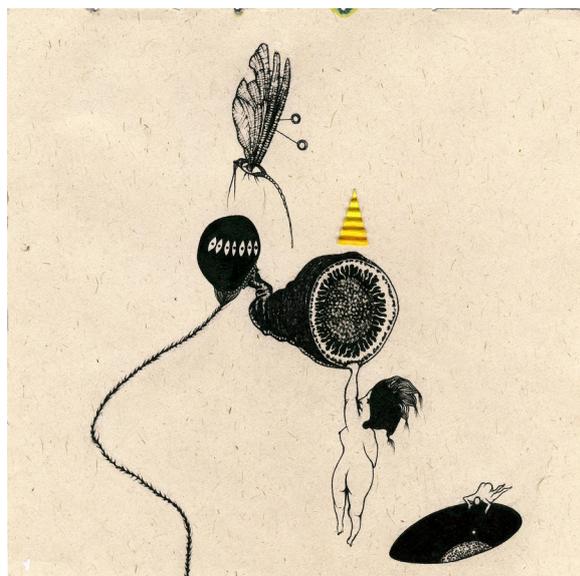
Suite à cette citation de Henry Corbin, il est pertinent d'aborder la miniature persane, dont l'esthétique se caractérise par une géométrie générant des sphères au sein de l'image. L'espace se conçoit de multiples points de vue, baignant la scène de lumière jusqu'aux moindres recoins. L'image éclatante et sans ombre incarne la limpidité d'une eau printanière où les couleurs semblent s'épanouir à la surface. On dirait que sa chair visuelle a été épurée, que sa substance corporelle a été effacée. Il ne reste que le reflet des éléments d'une vision :

« Dans la peinture classique de l'Occident, la rédemption de la matière et du monde des phénomènes s'accomplit par leur accession à la forme, à l'idée ; en Chine, avec la relation du plein au vide ; dans la miniature persane, par la transsubstantiation alchimique de la matière en couleur de lumière. La poudre d'or, d'argent, de lapis-lazuli, d'émeraude et d'autres pierres précieuses sublime la matérialité pour qu'elle ne soit plus que réflexion de la lumière. Les choses dépouillées de leurs scories, de leur par obscure, du poids, du volume et de l'ombre apparaissent comme dans un miroir magique, qui ne réfléchit pas, à sa ressemblance, ce qui est devant lui, mais l'éclaire par une autre lumière et le porte dans un autre lieu, pour le métamorphoser en image d'ailleurs. »²⁸⁸

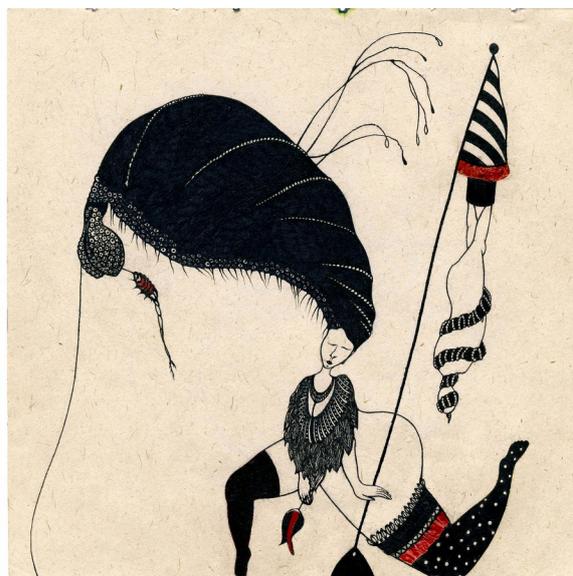
²⁸⁷ Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste*, pp. 8-10.

²⁸⁸ Youssef Ishaghpour, *La miniature persane*, Lagrasse, Verdier, p. 9.

Par certains aspects, notamment la multiplicité des éléments, mes dessins s'apparentent à la Miniature, bien qu'ils expriment souvent une certaine brutalité.



Quatorzième Carré, feutre sur papier, 2015.



Quinzième Carré, feutre sur papier, 2015.

Dès 2016, mon travail commence à démontrer une autre dimension miniature, celle de mon vif intérêt pour faire le tri et l'état des lieux dans mes espaces de vie, ce que j'entreprends avec un certain dévouement. J'ai toujours pris plaisir à percevoir l'espace dans les intervalles clos : une armoire, un tiroir ; une sorte de fascination pour les coins de la maison. Cela prend chez moi l'allure d'un semi rite, m'offrant parfois l'occasion de redécouvrir des éléments qui détiennent une existence unique dans leur « inutilité ». Auparavant, je les rassemblais dans des boîtes, tels des objets merveilleux, pour les prendre dans les mains et les contempler de temps à autre. Cette approche a plus tard élargi son champ d'action dans mon univers plastique, une sorte d'hommage à ces petits mondes sensibles : à ces objets jetés dans la rue ou tombés dans la nature, les choses délicates qui passent inaperçues, telles des parcelles cosmiques. Comme le dit Joan Miro (1893-1983) : « Pour moi, un objet, c'est vivant, cette cigarette, cette boîte d'allumettes contient une vie secrète beaucoup plus intense que certains humains. »²⁸⁹ Pendant des années, je conservais des plumes, des clous, des boîtes d'allumette, des coupons en tissu et d'autres choses qui m'ont servi plus tard à réaliser des collages ou des assemblages. Dans ce contexte des recoins de la maison, je fais encore écho à une image archétypale dans *La Chouette aveugle* :

« Tout l'étalage répandait cette odeur de rouille particulière aux choses sales, ratées, que l'existence a jetées au rebut. Peut-être tenait-il à mettre

289 Joan Miro cité dans *Joan Miro, Peintre-Poète*, Bruxelles, Fond Mercator, 2011, p. 16.

sous le nez des gens les déchets de l'existence, à bien les leur montrer. Lui-même n'était-il pas décrépité et raté. Tous les objets qui composaient son étalage étaient morts, malpropre, inutilisables, mais combien tenace était leur vie, significatives leurs formes ! Ces choses défuntes laissèrent en moi une impression bien plus profonde que jamais aucun homme vivant. »²⁹⁰



Seizième Carré, technique mixte, 2016.



Dix-septième Carré, technique mixte, 2016.

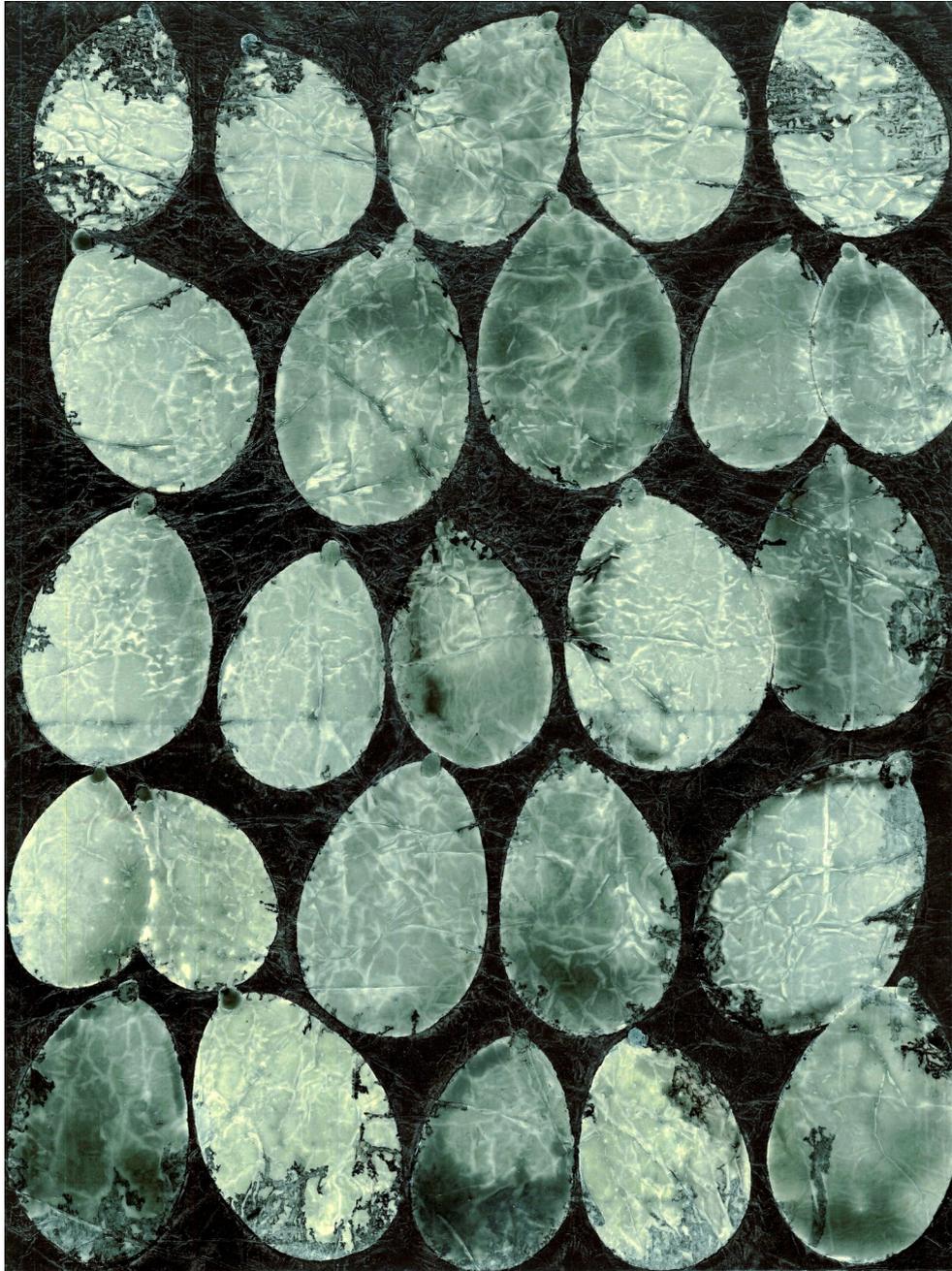
L'introduction initiale de la tache dans mon travail était due à un accident. Comme on peut le voir dans le *Cinquième Carré* sur la page 220, son papier est imprégné des taches roses cramoisies. L'effet provenait d'une expérimentation dans le carnet, sans anticiper qu'il affecterait d'autres feuilles. Progressivement, l'esthétique des taches et leurs nuances aléatoires ont pris dans mes dessins une résonance particulière liée à la « matière », une dimension que j'avais pourtant cherché à éviter. Par la suite, j'ai réalisé d'avoir toujours été attentive aux marques issues d'empreintes d'autres surfaces, en souhaitant désormais les appliquer de façon plus orientée. Ainsi, la tache a pris un rôle essentiel dans l'évolution de mes futurs travaux : la ligne, comme marque graphique, définit le fond de la surface qu'elle parcourt, tandis que la tache se situe à mi-chemin du dessin et de la peinture. De cette manière, l'air, la matière dominante de mes paysages rêvés, s'est mêlé à la liquidité, tout en interagissant avec la dimension terrestre des textures et des bouts du collage. Une caractéristique qui empêche désormais de **classer** mon travail dans des catégories plastiques nettement définies comme le dessin ou la peinture. **Il** se positionne plutôt dans un espace entre les deux.

²⁹⁰ *La Chouette aveugle*, p. 163.



Dix-neuvième Carré, technique mixte, 19 x 19 cm, 2016.

À un moment donné, mon inclination pour le vide s'est inversée, évoluant vers un besoin de remplir l'espace et de créer une dimension tactile à la surface. Telle une conduite imaginaire qui désire de passer du potentiel à l'actif, elle voulait constituer des images dans la matière. Comme si, plus je passe de temps à traiter un espace, plus je m'en approprie. Dans le travail visible sur la page suivante, la matière s'exprime toujours au travers du dessin, prenant la forme d'un motif rythmé sur un fond texturé. Au départ, j'ai appliqué un vernis de remplissage pour empêcher l'encre noire d'y pénétrer. Cependant, l'encre a malgré tout pénétré à divers endroits le long des bords, se diffusant subtilement par-ci par-là et créant un effet à la fois inattendu et fascinant. D'autre part, le vernis s'étant adhérent à la surface, son retrait devenait impossible sans provoquer de déchirures par endroits. Ce vernis séché avait développé une teinte unique, ce qui m'a finalement poussé à cesser de l'enlever pour en augmenter l'épaisseur et remplir le « corps » des seins -œufs. Leur vert distinctif résultait de l'accumulation matérielle de ces couches, rehaussées ensuite par l'application d'un véritable vernis. Simultanément à ce genre d'expériences, j'avais commencé un autre type d'exploration avec la tache de lavis, évoluant progressivement. Alors, si auparavant je faisais appel à l'imaginaire à travers la ligne, le processus s'est désormais développé par la tache et la matière, suivant son chemin de manière organique. L'aboutissement d'un travail, souvent atteint après un processus complexe, arrive à maturité, et plus qu'un résultat, je cherche une satisfaction personnelle.



Les Seins-Œufs, technique mixte, 40 x 30 cm, 2017. Série « La légèreté du monde ».



La boucle, technique mixte, 40 x 50 cm, 2017. Série « La légèreté du monde ». Dans la collection de l'Artothèque de la ville de Strasbourg, acquise en 2019.



Espaces rayés, technique mixte, 40 x 50 cm, 2017. Série « La légèreté du monde ». Dans la collection de l'Artothèque de la ville de Strasbourg, acquise en 2019.



Sans socle, technique mixte, 40 x 30 cm, 2017. ²⁹¹



Le Coq, technique mixte, 40 x 50 cm, 2017.
Série « La légèreté du monde »

²⁹¹ Série « La légèreté du monde ». Les nuances jaunes présentes sont obtenues à partir de safran.

La possibilité de combiner dessin, écriture et taches de lavis m'a été révélée à travers mes journaux personnels. Toutefois, au départ je n'avais aucunement l'intention d'échanger ma liberté secrète. Comme le dit Gaston Bachelard au sujet du coffret :

« Dans le coffret sont les choses *inoublables*, [...]. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial. [...] Le souvenir pur, image qui n'est qu'à nous, on ne *veut* pas le communiquer. On n'en confie que des détails pittoresques. Mais son être même est à nous et nous ne voudrions jamais en tout dire. »²⁹²

Cette conviction dans la confidentialité me permettait de poursuivre tranquillement mes bêtises techniques, ou, pour le dire mieux, « mes jeux matériels ». Ces carnets étaient destinés à être déchirés, et parmi les feuilles arrachées, j'archivais toujours quelques pages ou fragments. La raison était rarement liée au contenu écrit ou à la valeur symbolique des souvenirs que certaines traces pouvaient évoquer. Au contraire, le geste de défaire un carnet représentait toujours pour moi une réaction psychique, marquant la fin d'un cycle. De ce fait, si je gardais une feuille c'était parce que « l'image » qu'elle formait avait, à mes yeux, quelque chose de sublime qui dépassait la réminiscence.



La vie coule de tes doigts, technique mixte, 30 x 40 cm, 2017.²⁹³
Série « Limbic diary »

²⁹² *La poétique de l'espace*, pp. 147-148.

²⁹³ Quelques phrases lisibles sur les feuilles de ce tableau : « Je suis devenue obsédée par l'idée de finir les choses. Terminer les crayons et les objets qui, parfois depuis longtemps, m'ont accompagnée jusqu'en France. Jeter les affaires inutiles ou même offrir des objets précieux qui ne sont plus utilisés. »

Aussi : « Seulement dans deux jours, Demain devient Hier. »

Peu à peu, ce même processus s'est incorporé dans mon parcours artistique. Ces « pages-images » étaient souvent le résultat de plusieurs couches d'empreintes, de taches mêlées à des écritures au crayon, au feutre et au pastel, ainsi qu'à des collages ou des morceaux découpés de mes propres dessins. L'intégration des photos d'albums personnels dans mon travail a également été entamée dans ces journaux et se poursuit jusqu'à aujourd'hui. En 2019, ce type de feuilles, issues d'un petit journal intime de 2017, m'a conduit à réaliser quelques tableaux pour combiner les pages uniques ou les folios, afin de créer un ensemble.



Mieux que ça !, technique mixte, 30 x 40 cm, 2017.²⁹⁴



J'ai vu tes yeux, technique mixte, 30 x 40 cm, 2017.

294 Quelques phrases lisibles sur les feuilles de ce tableau : « Je suis devenue obsédée par l'idée de finir les choses. Terminer les crayons et les objets qui, parfois depuis longtemps, m'ont accompagnée jusqu'en France. Jeter les affaires inutiles ou même offrir des objets précieux qui ne sont plus utilisés. »

Aussi : « Seulement dans deux jours, Demain devient Hier. »

Chapitre III

Livre d'artiste et bleu lapis-lazuli

« Tu es devenu vide de la résonance du carrelage
bleu ». ²⁹⁵

²⁹⁵ Forough Farrokhzâd, *Ayons foi en l'avènement de la saison froide* (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد), 1973.



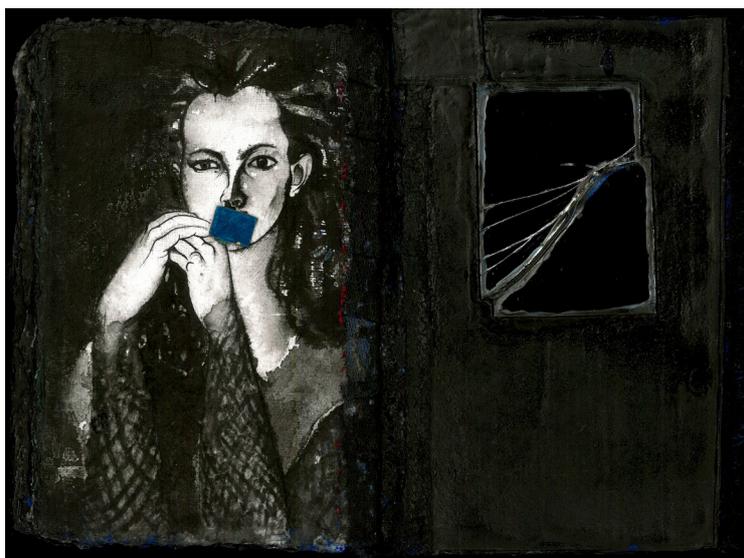
Le travail plastique dans le livre d'artiste que je présente ici s'inscrit dans le découlement des coïncidences entre l'imaginaire et le cours de ma vie. Au fil du temps, les connexions entre les dessins, réalisés en enchaînement, ont trouvé une dimension spatiale dans la géométrie du carnet, intégrant aussi l'aspect extérieur au travail. Ici, mon approche par rapport à l'espace d'un carnet diffère de celle élaborée dans le chapitre précédent. Alors qu'auparavant l'espace clos, tel un coffret, me procurait une certaine liberté, cette fois, c'était la création d'un espace unique, mis en série, qui me fascinait. Le choix du carnet, fabriqué en Inde et à l'origine sans couverture, était lié à la texture des feuilles faites à la main, marquée par des irrégularités subtiles et granuleuses. Elle offrait une sensation à la fois douce et rugueuse au toucher, une impression authentique de matière organique et artisanale, liée à son aspect tactile. Un carnet peut être conçu comme un être, portant une âme. Dès qu'on l'entame, l'imagination se met à explorer le dialogue entre dureté et souplesse matérielle.



Overseas, livre d'artiste, technique mixte, 2016-2019.

Conformément à la coutume persane d'écrire de droite à gauche, j'avais fait le premier dessin du côté droit sans m'en rendre compte, jusqu'à la réfection de la couverture. Le tout premier dessin à l'encre, au feutre et au crayon, remontant à l'année 2016, est en effet un hommage à une photo de moi prise le soir de mon départ en France. Mon attrait n'était pas lié à l'occasion qu'elle rappelait, mais à l'expression sur le visage, surtout dans le regard, qui m'a incitée à la prendre pour modèle, car je voulais explorer ses détails pour en découvrir davantage. La seule partie du dessin qui ne me plaisait pas était la bouche. J'ai tellement gratté les traits et les ai refaits que la feuille s'est déchirée. Le pansement bleu recouvre alors une vraie déchirure. Cet accident en premier « lieu » a créé une touche non-envisagée, peut-être la raison pour laquelle le carnet avait été laissé de côté pendant un laps de temps considérable.

J'ai incorporé le petit miroir brisé sur le fond noir deux ans plus tard. Entre temps, les dessins s'étaient poursuivis jusqu'en 2019.



Premier folio : *Fête d'adieu*, technique mixte, 20 x 27 cm, 2016.

Le dessin initial ne m'avait donné qu'une vision d'ensemble, et j'ignorais comment la suite se présenterait ; d'une page à l'autre, j'étais à la fois le miroir et le reflet. Au niveau technique, les feuilles n'étaient pas suffisamment épaisses pour permettre le dessin recto-verso, et il me restait deux options : soit laisser les versos vides et blancs, soit coller ensemble au moins deux feuilles pour pouvoir travailler sur l'autre face, afin de préserver leur consistance. Après la réalisation du deuxième dessin, j'ai naturellement opté la deuxième solution. À l'origine, il y avait deux pages blanches entre le premier et le second dessin, justement pour éviter d'établir de lien entre les deux portraits. Ainsi, le fait de coller les pages blanches a finalement abouti à ce que je cherchais pourtant à éviter. Cependant, ce nouvel incident, c'est-à-dire faire face à un portrait derrière le mien, a en quelque sorte inspiré le thème qui a ensuite évolué. Parmi les pages du Livre, je présente dans ce chapitre une sélection d'onze images. Comme visible dans la page suivante, à partir de ce troisième dessin, tout le reste est réalisé en folio. Hormis ce genre de réflexions, toute nouvelle feuille m'était l'occasion de vivre une nouvelle aventure « plastique ». Avec le recul, je réalise plus clairement que je ne cherchais guère une création facile. Au contraire, tout défi, formel ou matériel, a toujours été bien accueilli. Ainsi, ce qui se visualise consiste rarement en des symboles préconçus. Même avec le temps, je ne saisis toujours pas une interprétation précise des formes, et je ne cherche pas à en extraire une. La chimère de l'homme-animal ou de l'animal-homme est entrée dans mon travail depuis la série de Dix-neuf carrés, et continue toujours à s'y manifester. Mais si je m'interroge sur la raison pour laquelle j'avais dessiné ici un tel corps avec une telle corne, je re-

trouve mon esprit aussi blanc et vide que la feuille sur laquelle ce dessin avait été conçu. Réalisés à l'encre et au crayon, les éléments de couture des deux dessins ci-dessous ont été ajoutés ultérieurement.



Troisième folio : *Chimère*, encre et crayon, 2017.



Quatrième folio : *Mamelle*, encre et crayon, 2017.

Le travail suivant reflète encore une fois mon obsession pour mes albums photos et mon processus de tri des « choses », plastiques ou numériques, à garder ou à supprimer. Parmi les photos préservées, certaines sont suffisantes en elles-mêmes, d'autres m'invitent à intervenir. Pour les photos numériques, cette intervention peut se réaliser à travers une inspiration en dessin. Un de mes albums concerne le « Fasnacht »²⁹⁶ de février 2013, un événement qui s'est déroulé sous de fortes pluies lors de mon premier hiver à Strasbourg. Une quinzaine

²⁹⁶ Terme d'origine alémanique utilisé principalement pour désigner le carnaval.

d'années auparavant, un documentaire sur ce sujet m'avait déjà fasciné par son ton mystérieux, tant dans sa présentation à travers ses éléments sonores et visuels que dans son contenu.²⁹⁷ Un passage sur les images étranges du Fasnacht paysan à Bâle traitait des révélations de la psyché collective à travers ce festival. Dans son cadre, la discipline suisse était perturbée par l'incohérence sonore des instruments et les couleurs vives des déguisements, dévoilant comment un peuple discret abandonne son « persona » derrière les masques. Les participants pouvaient adopter des gestes qui sont habituellement jugés inappropriés. Ils étaient libres d'exprimer des vérités que l'on n'ose généralement pas aborder dans la vie quotidienne. Le festival débutait traditionnellement par le Morgenstreich, avec l'allumage des lanternes avant l'aube, dans le froid glacial de février, fusionnant charme et effroi. Les voix saisissantes des doubleurs m'ayant profondément marquées, je n'aurais jamais pensé qu'en arrivant en Alsace, je me retrouverais presque par hasard au cœur de ce défilé. Le dessin présenté ci-dessous s'inspire d'une photo que je n'ai plus à ma disposition : une personne déguisée d'ocre à la texture écaillée, avec un masque de sanglier souriant et une petite poussette remplie d'éléments festifs. J'aurais aimé rendre hommage à l'étrangeté de ce déguisement en le reproduisant en dessin, tout en modifiant, à mon sens, la banalité des éléments dans la poussette qui en avait terni l'originalité. Dans mon dessin, l'autre créature est donc imaginaire, amalgamé avec le cube du caddie en un unique corps.



Photos prises lors du déroulement du Fasnacht en février 2013 à Strasbourg.

297 Je n'ai malheureusement pas pu retrouver la référence de ce documentaire diffusé à la télévision iranienne.



Cinquième folio : *Fasnacht*, encre, crayon et lapis-lazuli, 2017.



Sixième folio : *Jeu à cartes*, technique mixte, 2018.²⁹⁸

²⁹⁸ Les empreintes des paumes de mes mains sont découpées, puis partiellement fixées au centre du folio. En feuilletant la page, les bords des doigts se soulèvent légèrement. J'ai réfléchi à leur teinte pour que le bleu s'enfonce dans l'obscurité, tout comme les mains se fondent dans l'arrière-plan noir. Le caractère presque symétrique des mains m'a conduit à explorer la notion de « double », en introduisant deux cartes de jeu : le roi et la dame de Pique, illustrés traditionnellement en miroir, mais ici transformés dans leurs extensions et dans l'intensité de leurs émotions.



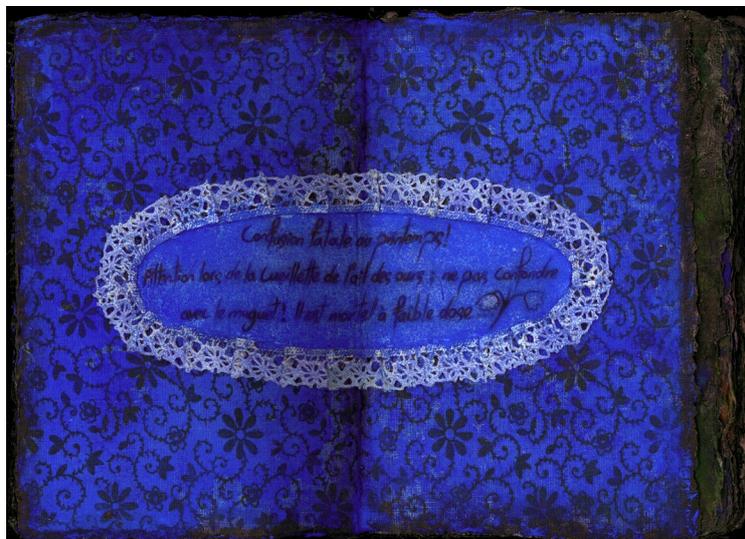
Septième folio : *Une balade nocturne à l'Île de Pâques*, encre, crayon et lapis-lazuli, 2017.



Neuvième dessin : *Buisson de l'ail des ours*, crayon, encre et lapis-lazuli, 2018.

Dans mon travail, de nombreuses formes prennent naissance à partir de réflexions concomitantes, se produisant en parallèle et se manifestant ensemble. Ce que l'on nomme hasard objectif provient du surréalisme et désigne des coïncidences significatives qui se produisent de façon aléatoire. Cependant, elles semblent, par leur nature, prédestinées, révélant des liens profonds entre les événements et les choses. Les surréalistes voyaient en certaines coïncidences des révélations de l'inconscient, des instants où les forces secrètes de l'esprit et du cosmos se manifestent. Dans le contexte psychanalytique, Carl Gustav Jung s'attarde sur ce sujet, comme en témoigne la citation suivante. Bien que je ne sois pas en mesure d'évaluer l'exactitude de ce phénomène psychique dans mon travail, je constate que de telles coïncidences surviennent fréquemment au cours de mon processus créatif :

« je dois souligner que les symboles n'apparaissent pas seulement dans les rêves. Ils interviennent dans toutes sortes de manifestations psychiques. Il y a des pensées et des sentiments symboliques, des actes et des situations symboliques. Il semble souvent que même les objets inanimés coopèrent avec l'inconscient dans la création de formes symboliques. Il y a de nombreuses histoires, dignes de foi, de pendules qui, s'arrêtent au moment de la mort de leur propriétaire [...]. D'autres exemples très répandus sont celui du miroir qui se brise, du tableau qui tombe, quand un décès survient. Ou des bris d'objets divers, moins frappants mais inexplicables, dans une maison dont un habitant passe par une crise affective. »²⁹⁹



Dixième folio : *Confusion fatale*, technique mixte, 2018.³⁰⁰

299 *L'Homme et ses symboles*, p. 55.

300 « Confusion fatale au printemps ! Attention de la cueillette de l'ail des ours ; ne pas confondre avec le muguet ! Il est mortel à faible dose... »



Douzième folio : *Confusion fatale*, technique mixte, 2019.³⁰¹



Quatorzième folio : *Acétaminophène*, technique mixte, 2019.³⁰²

301 L'idée initiale était de dessiner un poulet et un coq tournant en cercle, d'après une photo prise lors d'une balade à la campagne. Leurs silhouettes d'oiseaux, visibles après le crépuscule, me paraissaient à la fois étranges et ironiques. En dessin, leurs contours se sont finalement fondus sur le côté droit, là où les plumes réels se composent. L'ensemble des éléments m'a ensuite inspiré à intégrer un talisman.

302 La feuille prend une teinte proche de la carnation. L'écriture, tirée du passage cité dans le premier chapitre de cette partie, révèle certains mots et en dissimule d'autres par l'imprégnation de thé, l'un des effets récurrents dans mon travail, lié à l'imagination matérielle de l'eau :

« Quel remède plus puissant qu'un bain chaud pouvais-je imaginer ? J'ai fermé la bonde de la baignoire et, pendant qu'elle se remplissait, je me suis allongée sous la douche. Ce talent à " oublier " dans de petits plaisirs était à la fois ce qui me permettait de survivre et ce qui me freinait. Déjà, lorsque je n'avais plus la force de résister, je me divertissais avec ce genre de choses : allumer toute une variété d'encens indiens et tibétains ; m'entraîner à appliquer uniformément un rouge à lèvres liquide rose sur un rouge à lèvres mat carmin ; et vider les tiroirs et les remplir à nouveau, vider les tiroirs et les remplir à nouveau, vider les tiroirs et les remplir à nouveau... Personne ne remarquait cette mort latente en moi. Mais moi, depuis cette heure de mauvais augure, je pensais à m'en aller. Même dans une tragédie, si la scène de la perte du héros s'éternise, elle finit par perdre sa valeur... »

Ce passage me permet de parler de ma relation avec un autre film de Dariush Mehrjui, *Parî*, que j'ai découvert après mon départ d'Iran. Une œuvre qui, tout comme *Hamoun*, s'ouvre sur un rêve-cauchemar autour de l'élément de l'eau. Le personnage principal, cette fois une jeune femme, se retrouve immergée dans un bassin au cœur d'une cour poussiéreuse. Des femmes en noir se sont rassemblées autour de ce bassin, dans une vieille caravansérail, l'empêchant de sortir de l'eau et de respirer. Derrière elles, un homme barbu, que l'on apprendra plus tard être son professeur de littérature à l'université, est debout sur le balcon du manoir. Tel un chef d'orchestre, il les guide, en silence, dans leur tentative de noyer la jeune femme. *Parî* est une adaptation cinématographique de *Franny and Zooey* (1961), l'œuvre de Jerome David Salinger (1919-2010).³⁰³ La première partie de la nouvelle, relativement courte, suit Franny, une jeune étudiante, profondément désillusionnée par le monde qui l'entoure, notamment par l'hypocrisie qu'elle décèle chez les intellectuels et universitaires.³⁰⁴ De la sorte, l'histoire du film se déroule dans un cadre de détresse, oscillant entre un réalisme brutal et une poésie saisissante. Dans *Parî*, comme dans de nombreux autres long-métrages de Dariush Mehrjui, on prend connaissance du sujet en pleine crise existentielle.



303 Ce roman est évoqué dans une scène de *Hamoun*, à la librairie.

304 Dans la deuxième partie, on découvre Zooey, au tempérament sarcastique, tente d'aider Franny dans sa quête visant à résoudre la tension entre le désir de transcendance et la réalité quotidienne.

Dans le contexte de ce chapitre concernant mon livre d'artiste, après avoir évoqué la première séquence de *Pari*, j'aborde deux expériences personnelles qui m'ont confrontée à des situations de « seuil ». La première remonte à mon enfance. À l'âge de huit ans, j'éprouvais toujours une sorte de phobie du « suspense » sur l'eau. Les cours de natation estivaux étaient donc pour moi une source de souffrance. Deux ans plus tôt, je me rendais à une piscine appelée le « Palais des Vagues », que je n'aimais guère à cause de son eau glaciale, qui résonnait avec le caractère froid de la jeune coach et le vacarme ambiant. Deux ans après, j'ai été envoyée à une autre piscine en plein air, avec un immense toboggan aquatique. Cherchant toujours à m'éclipser pour éviter la zone profonde, je me plaçais surtout à l'arrière de la rangée pour m'accrocher à la corde séparant les deux zones. Ce geste était encouragé par la présence d'une complice, une petite fille qui, comme moi, fuyait la nage. Nous étions ravies que notre monitrice rondouillarde ne prête pas attention à nous, et nous y allions trois jours par semaine, juste pour le plaisir de faire un tour sur le toboggan à la fin des séances. Un jour ensoleillé, la monitrice a soudainement fait retentir des sifflets, ordonnant à tous les enfants de sortir de l'eau. Elle leur a demandé de se ranger contre le mur, à l'exception de nous deux. C'était une situation aussi inattendue que désagréable, sous les regards des autres, ponctuée de chuchotements et de rires discrets. La monitrice nous a conduites à la partie la plus profonde de la piscine, un endroit qui, pour moi, représentait la ligne de front. Après un court discours qui m'a totalement échappé, elle nous a brusquement propulsées dans l'eau avec la force de ses mains : distorsion, mort, l'eau qui s'engouffre dans ma gorge, puis, à la surface, des cris et des hurlements, le soleil brillant dans mes yeux. Encore sous l'eau, distorsion, mort, flottaison, mains et pieds. De retour à la surface, je vois sa longue perche pointer du doigt : « Vas-y ! Tu ne peux pas revenir en arrière ! Nage jusqu'au bord ! » À un moment donné, pris entre la haine pour la monitrice et l'envie de nager, j'ai choisi le second : j'ai nagé. Même aujourd'hui, je peux encore ressentir ce goût étrange qui me revient parfois, du moment où j'ai nagé, bien que j'étais certaine de ne pas savoir le faire :

« C'était un saut instantané,
sans suffixe, ni préfixe,
pour cette étreinte éternelle ;
mon corps,
l'eau,
et sa voix. »³⁰⁵

305 Écrit de 2008.

Dans le chapitre « L'eau violente » de *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard aborde cette expérience à la suite du « premier drame », qui est lié à un « premier acte » :

« C'est accepter comme la joie substantielle le festival d'initiation qui *couvre*, dans le souvenir même, la terreur intime de l'initié. En fait, le *saut dans la mer* ravive, plus que toute autre événement physique, les échos d'une initiation hostile. Il est la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre, du *saut dans l'inconnu*. [...] Le saut dans l'inconnu et un saut dans l'eau. [...] Quand une expression aussi abstraite que « le saut dans l'inconnu » trouve son unique raison dans une expérience réelle, c'est la preuve évidente de l'importance psychologique de cette image. »³⁰⁶

Ma deuxième expérience d'une situation de seuil survient vingt ans plus tard : la migration. Cette circonstance s'accompagne inévitablement de crises affectives et identitaires. Dans mon cas, après presque deux ans, elle a finalement entraîné une série d'attaques de panique qui ont duré quarante jours. Une attaque de panique est la manifestation la plus directe de l'anxiété existentielle, touchant simultanément le corps et l'esprit. La scène où Hamoun s'arrête au bord d'un précipice et fixe ses jambes tremblantes, après avoir tenté en vain de dépasser un bus sur la route enneigée, représente puissamment cette proximité avec la mort. Le film entier abonde en espaces liminaux comme des corridors, des marches, et des seuils : des lieux de transition incarnant des moments de passage entre différents états de conscience. Et l'exil agit de la sorte comme un espace catalyseur, provoquant la transformation de l'être par la rupture, la distance et le déracinement. Une transition qui amplifie les crises intérieures en leur donnant une forte résonance extériorisée.

Le bleu, la couleur du plongeur, avait déjà imprégné mon imagination bien avant d'apparaître dans mon travail plastique. Je ne sais vraiment pas d'où il a puisé sa force dans mes rêveries. L'émergence en question a peut-être été en partie influencée par le film *Bleu* (1993) de Krzysztof Kieslowski (1941-1996). Ou encore par les poèmes d'Ahmad Shamlou, emplis d'images et de couleurs, qui m'ont accompagnée jour et nuit, résonnant à travers sa voix profonde. Le bleu intense des pigments de lapis-lazuli, offerts en guise d'adieu par une proche, marquait mon retour de Téhéran en été 2016.³⁰⁷ Et c'est à ce moment-là que j'ai plei-

306 *L'eau et les rêves*, pp. 187-188.

307 Je cite, au sujet de ce pigment précieux, l'ouvrage *Bleu, de l'Égypte ancienne à Yves Klein* : « La majorité du lapis-lazuli utilisé pour fabriquer le pigment outremer en Occident avant le XVIII^e siècle provenait des mines de Sar-e Sang en Afghanistan. En 1271, Marco Polo découvre cette " haute montagne, de laquelle on extrait le bleu le plus beau ". » Hayley Edwards-Dujardin, Paris, Chêne, 2019, p. 11.

nement appréhendé la « matière » du bleu profond. Cela coïncidait avec ma découverte de *Pari* de Dariush Mehrjui, dont l'aura colorée prédominante est ce même bleu, atteignant son sommet lors de la scène dans une mosquée à Ispahan. Il est aussi pertinent de remarquer qu'en persan, les couleurs sont souvent associées à des matériaux minéraux et organiques plutôt qu'à des termes abstraits. Et l'exemple le plus significatif est celui du bleu, dont le vocable dérive de la substance « eau » avec l'ajout du suffixe « -î », formant ainsi « âbî ». Pour clore ce passage, je cite un poème saisissant d'Ahmad Shamlou :

« Une sieste inévitable
sous la voûte de fontaine,
au bout des années
donna au bleu
un sens de la patrie.

Un prince solitaire
avec la répétition de ses yeux d'amande amère
dans mille miroirs hexagonaux de faïence.
La berceuse murmurée d'une fontaine discrète
qui traversait la pause somnolente des pétunias,
au bout des années,
donna au bleu
un sens soudain de la patrie.

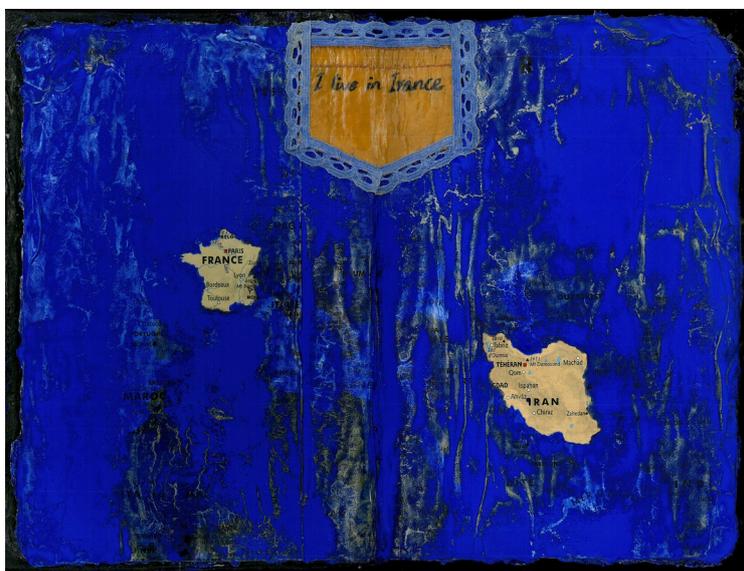
Un prince solitaire
avec la répétition de ses yeux d'amande amère
dans mille miroirs hexagonaux de faïence.

Le jour passait sur la pointe des pieds
des lances brûlantes d'argent
jusqu'à l'ombre la plus oblique,
au bout des années,
la répétition du bleu
donna amoureuxment
un sens de la patrie.

Les voûtes de la sieste
et le murmure hésitant d'une fontaine somnolente
sur le silence des pétunias assoiffés
et à la répétition incrédule de milliers d'amandes amères
dans mille miroirs hexagonaux de faïence.

Au bout des années,
au bout des années,
à uns après-midi brûlante,
soudain,
le souvenir lointain de la fontaine.

Oh, prince des faïences,
avec tes larmes bleues ! »³⁰⁸



Quinzième folio : *Irance*, lapis-lazuli sur une carte, 2019.

308 Ahmad Shâmlou, « Chanson bleue » du recueil *Dague dans l'assiette* (دشنه در دیس), Décembre 1976.

Chapitre IV

Pigments organique, alchimie d'un onirisme plastique

« Mais est-ce du temps encore, ce pluralisme d'événements contradictoires enfermés dans un seul instant ? Est-ce du temps, toute cette perspective verticale qui surplombe l'instant poétique ? Oui, car les simultanités accumulées sont des simultanités ordonnées. Elles donnent une dimension à l'instant puisqu'elles lui donnent un ordre interne. Or le temps est un ordre et n'est rien autre chose. Et tout ordre est un temps. L'ordre des ambivalences dans l'instant est donc un temps. Et c'est ce temps vertical que le poète découvre quand il refuse le temps horizontal, c'est-à-dire le devenir des autres, le devenir de la vie, le devenir du monde. »³⁰⁹

309 *La poésie de l'espace*, p. 227.



Révolution, technique mixte, 50 x 70 cm, 2020.

Mon travail, quelle que soit la technique, allie la rêverie, le jeu et le hasard à travers la matière, créant ainsi un espace qui émerge au sein de ce processus. Le matériau que j'utilise me guide pour donner vie à une marque. Cependant, la phase la plus longue et la plus fascinante est consacrée à la préparation du support : le contexte. Cet esprit m'est venu suite à mes expériences dans les différents carnets ; le support se fissure, se plie, se tache et se tonifie en matière et en couleurs pendant les mois d'élaboration. Comme un germe prêt à éclore, des formes surgissent des profondeurs. Les éléments se fondent les uns dans les autres, formant une perspective dans l'œuvre. L'interaction entre la préméditation et leur rencontre fortuite, en d'autres termes entre la rêverie et l'imprévu, m'amène au tissage, à la chair d'une image plastique. Ce qui se passe au cours de cette évolution est traversé par moi, parfois malgré moi. Ainsi, l'inhabituel émerge de l'habituel, l'étrangeté s'invite dans l'ordinaire. Ces manières, tant expérimentatrices que métémpiriques, peuvent m'emmenner vers des modes d'expression très personnels. Les éléments figuratifs ou abstraits n'y symbolisent pas des concepts précis ; c'est en créant que je prends conscience de mon vécu. De la même manière, je préfère explorer le processus de création plutôt qu'ouvrir des pistes d'interprétation.

Les éléments plastiques peuvent surgir d'un temps oscillant entre aujourd'hui et hier. Pour un observateur extérieur, les photos incorporées peuvent parfois évoquer le passé, mais leur présence ne suit pas, pour moi, un temps linéaire. Elles confèrent à mon temps une dimension éveillée à toutes ses strates sous-jacentes. Plutôt qu'une archéologie du temps, je fais ressortir la vie parallèle des couches, révélant une certaine intériorité. Par contre, à travers leur participation dans un contexte plastique, je cherche peut-être à leur restituer le temps qui leur appartient. Cela établit un lien intime et méditatif avec la matière, incitant à une contemplation prolongée de l'ensemble des éléments. Dans une sorte de fragmentation de l'espace pictural, chaque recoin demande un regard attentif. Le temps, et par extension l'espace, sont deux éléments fondamentaux dans ce processus créatif de la peinture en couches, où chaque sphère apporte ses nuances à l'œuvre, à l'image du concept évoqué par Friedrich Nietzsche dans le champ philosophique : « Si nous voulons esquisser une architecture conforme à la structure de notre âme [...], il faudrait la concevoir à l'image du Labyrinthe. »³¹⁰ Et comme cette notion est citée dans *La poétique de la rêverie* : « Une " nuit des temps " est en nous. Celle qu'on " apprend " par la préhistoire, par l'histoire, par la mise en ligne des " dynasties " ne saurait jamais être une " nuit des temps " vécue. Quel rêveur pourra jamais comprendre comment avec dix siècles on fait un millénaire ? [...] Qu'il est ancien

310 Friedrich Nietzsche, *Aurore*, dans *La poétique de la rêverie*, p. 97.

notre millénaire intime ! Celui qui est à nous, en nous, tout près à engloutir l'avant-nous. »³¹¹
Je cite aussi, à l'appui du tableau ci-dessous, une note personnelle dont la date m'échappe :

« L'ouragan endormi,
et moi, je garnirai un nouveau gâteau
de bougies égyptiennes
pour fêter la naissance de mes fins.
Et je partirai vers un lieu lointain
qui est pourtant tout proche.
Son parfum, parfois,
me titille les narines
par les fissures des murs du temps,
jusqu'à éveiller en moi un désir ardent. »



Fête d'anniversaire, technique mixte, 50 x 70 cm, 2020.

Le bleu lapis-lazuli fait partie de mon paysage onirique depuis 2016. Par la suite, j'ai commencé à utiliser le safran, ainsi que des pigments organiques comme l'extrait de racine de garance des teinturiers, le bois de santal, le brou de noix. Traditionnellement, en Iran, cer-

³¹¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*

taines de ces colorants ont été utilisées pour teindre les fibres destinées à la fabrication de tapis : feuilles de vigne, peau de grenade, et d'autres teintures naturelles.³¹² L'emploi de solutions diluées me permet de créer des textures, comme une pompe faisant jaillir des veines dans un terreau fertile. Les taches préparent un support d'images « potentielles » et cette germination étend la racine des futures rêveries. Le songe sur la suspension de la matière forme tout autour de ces premières marques. En laissant agir le hasard, j'incite l'émergence des formes et des histoires qu'elles racontent : par le coulage, le soufflage, et parfois le grattage quand les taches ont séché. Comme le dit Gaston Bachelard : « C'est par l'image que l'être imaginant et l'être imaginé sont au plus proche. »³¹³



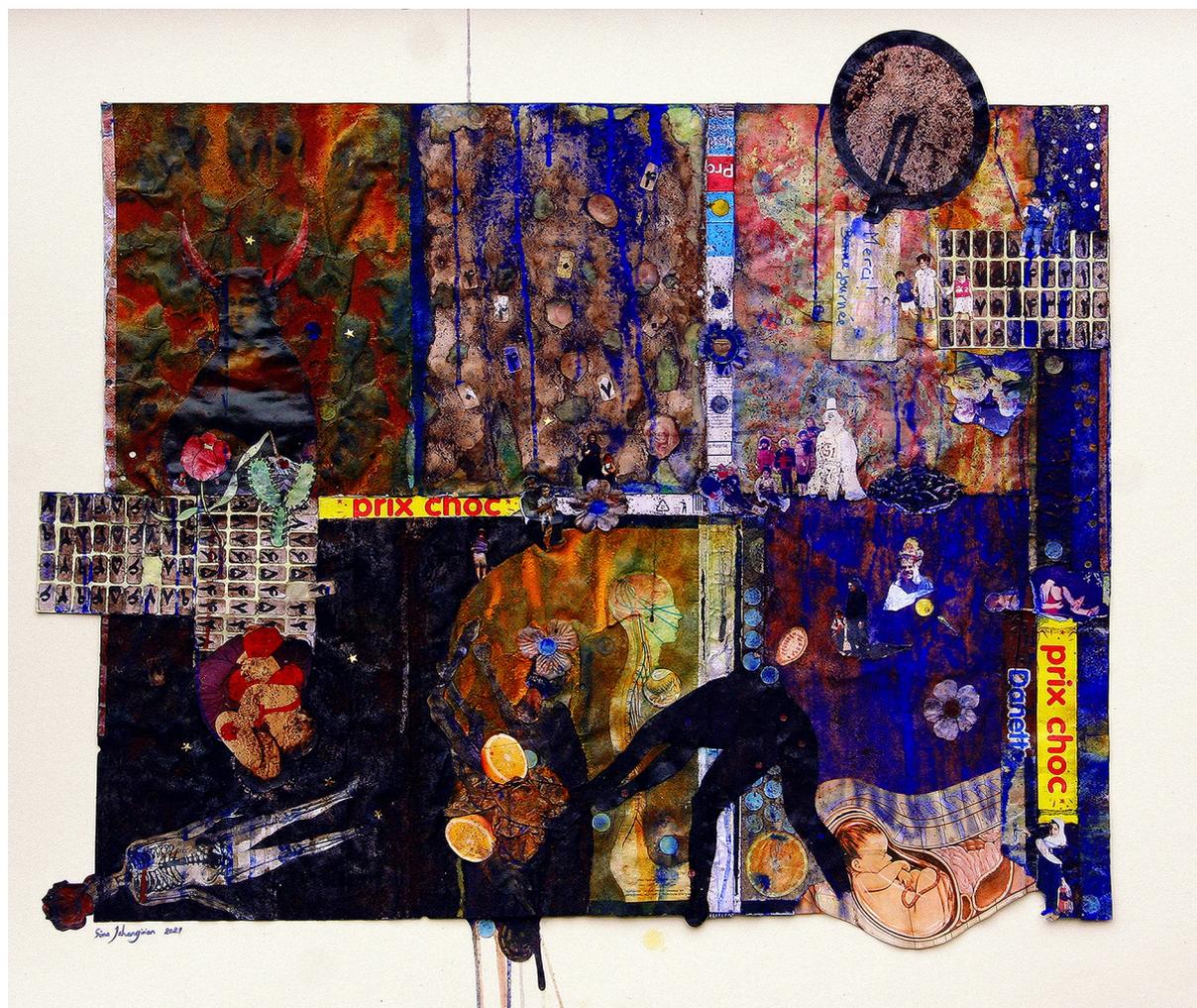
Taches jaunes, Taches bleues, technique mixte, 70 x 90 cm, 2020.

Il arrive qu'une partie du travail se noue, ça n'avance plus. Une dialectique de défi naît alors entre moi, la matière et la forme. Toute matière, toute forme, peut devenir un

312 Dans la culture iranienne, le tapis incarne une dimension paradisiaque, évoquant la beauté intemporelle des jardins imaginaires. À l'image du jardin, le tapis délimite un espace « clos ». Sous nos pieds, cet espace à habiter murmure la poésie des paradis perdus : les quatre coins du monde miniaturisé de l'homme.

313 *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 10.

moyen pour sortir du chaos à l'ordre, de la réserve à l'audace, du jeu aux contraintes, et inversement, des contraintes au jeu. Je saisis cette interaction comme les deux facettes d'un même processus. Autrement dit, je n'ai jamais su si ma psyché se manifeste à travers les images et les objets, ou si ces éléments agissent comme un catalyseur psychique. Dans un cas comme dans l'autre, il me semble souvent que mon inconscient a déjà établi un lien avec la matière que je trouve à ma disposition.



Taches jaunes, Taches bleues, technique mixte, 70 x 90 cm, 2020.

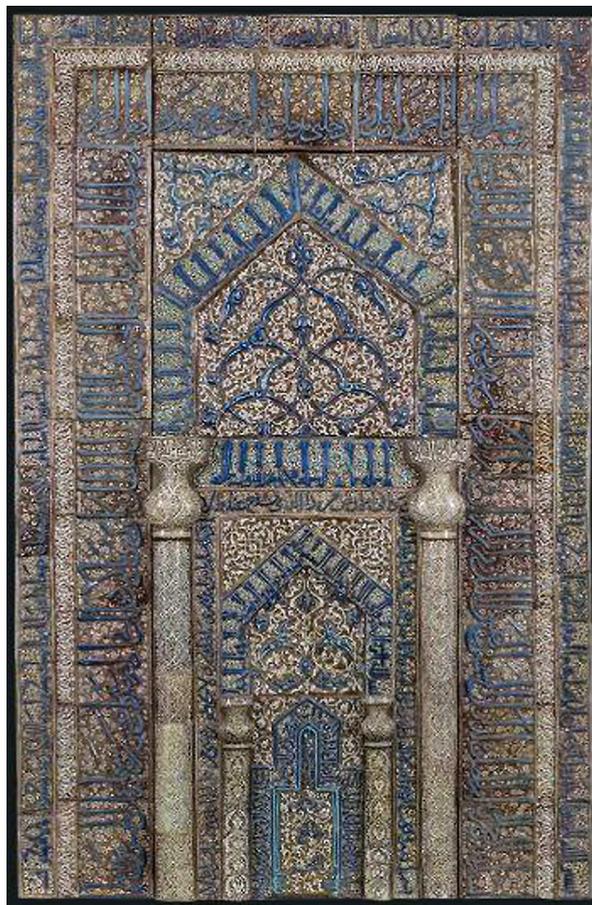
Les formes, fragmentées comme dans un miroir brisé, se succèdent les unes après les autres, reflétant une continuité éclatée. Cette mise en série d'images morcelée engendre une dynamique visuelle, où chaque élément invite à une nouvelle voie, tout en s'intégrant dans une unité. L'onirisme de l'eau et de la terre s'exprime dans les éclaboussures des taches texturées. Dans cet élan, le collage met le réel à la lisière de l'imaginaire, favorisant un dialogue entre les deux sphères. Les textures apportent une profondeur tactile, renforçant la sensation de mouvement granuleux, et les résidus de pigments séchés confèrent à l'œuvre une aura par-

ticulière. Parfois, des éléments figuratifs émergent avec des connotations plus prononcées, à d'autres moments, ils échappant aux conventions établies. Comme l'évoque Gaston Bachelard, c'est dans la conversation entre l'imaginaire et le tangible que se révèle la richesse de nos expériences, nous invitant à explorer les méandres de l'être à travers une poétique de l'espace et du temps. À l'image des fenêtres et lucarnes dans *La Chouette aveugle*, le cadre du support constitue, pour moi, une entrée. Le temps contemporain, en présence de collages de photos anciennes, suscite des flash-backs, où le créateur devient cette voix silencieuse qui raconte son histoire. Cependant, il est parfois conscient de certains aspects de l'image qu'il a créée, tant dans les détails que dans l'ensemble, tandis qu'à d'autres moments, il en ignore même le sens. Les photos de famille, surtout celles de l'enfance, s'accompagnent d'un espace détachées de leur contexte initial, générant un nouveau cadre autour d'elles. Dans chacune de ces œuvres, un réaménagement s'effectue. Avec un regard rétrospectif, mes créations, allant du dessin à la peinture, semblent avoir évolué du « vide au vide » dans un premier temps, puis du « plein au vide », pour enfin aboutir au « plein au plein ».



Rose de Damas, technique mixte, 50 x 70 cm, 2020.

Pour terminer cette partie, je reviens à la première œuvre présentée en introduction. Lorsque j'ai commencé à travailler sur cette série en 2019, dont le nom initial était *Petroleum*, quelques fixations imaginaires occupaient mon esprit, en plus des enjeux politiques au Moyen-Orient. La première était le mithraïsme, notamment ses quatre sphères identifiées aux signes alchimiques de l'air, de l'eau, de la terre et du feu. La seconde se rapportait à l'essai *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* de Gaston Bachelard. Néanmoins, une troisième fixation, qui s'est exprimée plastiquement dans cette peinture précise, concernait le mihrab d'une mosquée médiévale, comme le montre l'image ci-dessous. Le mihrab désigne un élément essentiel de l'architecture iranienne : une niche ou un renforcement dans un mur au cœur d'une mosquée, orienté vers la qibla (direction de la prière). Toutefois, ce terme, composé de deux mots, trouve en effet ses racines anciennes dans le mithraïsme : *Mehr* (Mithra) + *âb* (eau). Le mihrab représente ainsi un espace de dévotion spirituelle, une élévation vers la lumière réfléchie dans l'eau et par l'eau. Et parmi les peintures de la série mentionnée, *Mehrâb* marque un point d'interférence entre ces trois préoccupations.



Mehrâb de la mosquée Meydân de Kâshân, 1226.
Musées d'État de Berlin, Musée des Arts Islamiques.

En haut de l'œuvre, une couche de tissu plié avec des fils noirs pendants, semblable à un rideau, constitue l'élément le plus volumineux de la composition.³¹⁴ L'espace s'enchaîne avec de petits récipients en métal déformés, témoignant de bougies consumées. Cette grande fenêtre, affirmée par le rectangle bleu, est flanquée de deux lucarnes, situées de part et d'autre vers le milieu.³¹⁵ Celle de gauche recueille une photo de ma grand-mère me tenant dans ses bras, deux jours après ma naissance.³¹⁶ L'image est enveloppée d'une fine couche de lapis-lazuli, présentant un léger flou.³¹⁷ L'autre lucarne en bas à droite dévoile un grand poisson, avec la queue dissimulée sous le rideau et la tête tournée vers le bas dans un rectangle bleu horizontal. Au sein de l'œuvre se trouve la couverture d'un de mes carnets, avec une photo pâle de mes parents, prise le même jour. La partie inférieure de l'œuvre porte deux grandes allumettes fixées symétriquement sur les côtés, tandis que la lumière se manifeste par des points lumineux sur le fond sombre au centre. L'atmosphère instaurée évoque un Saghâkhâneh, cet endroit où l'eau et la lumière mêlent des aspects spirituels et traditionnels.

Mon portrait a été le dernier élément ajouté à la composition. Son espace était resté vide, et j'attendais que l'élément destiné à le remplir se révèle. Finalement, ce fut en feuilletant mes livres que je découvris cette photo glissée entre les pages. Elle avait été prise par erreur en 2019 dans un photomaton, lorsque, en appuyant sur un mauvais bouton, j'avais capturé un grand portrait au lieu de petites photos d'identité pour renouveler ma carte de séjour. Pour conclure ce passage, je cite la traduction du poème sous l'image, un ghazal de Hafez que j'ai tiré au sort pour cette peinture :

« Chez moi, l'amour des êtres aux yeux noirs ne sortira de la tête,
tel est le décret du ciel, il ne changera pas.

Le gardien [de l'Aimé] a beaucoup tourmenté sans laisser de répit.

Le soupir des matineux ne parviendra-t-il pas au firmament ?

Au Premier Jour du monde on ne m'a fixé d'autre conduite que le libertinage.

Toute part de destin établie Là-bas ne sera modifiée.

314 Le tissu provenait de l'ourlet d'une ancienne robe en coton, et les fils noirs, d'un vieux foulard.

315 Au sujet de cette couleur, je cite encore *Bleu, de l'Égypte ancienne à Yves Klein* : « le bleu, dans l'art, est le grand allié de la lumière. » L'auteur rappelle également : « Goethe, dans son *Traité des couleurs*, (1810), fait du bleu une couleur chaude et du jaune une couleur froide. Dans l'absolu, cette catégorisation n'existe pas : ce sont les conventions qui varient. Au Moyen Âge et à la Renaissance, le bleu était considéré comme une couleur chaude, mais dans la Chine ancienne il était féminin et froid. » (p. 8)

316 Selon l'indication au dos de la photo.

317 Deux boucles d'oreilles en or sont le dernier souvenir de ma grand-mère, disparue peu après ce travail.

Par Dieu, censeur, pardonne-nous pour le cri du tambourin et de la flûte !

Le bon ordre de la Loi ne sera pas dérégulé par cette petite histoire.

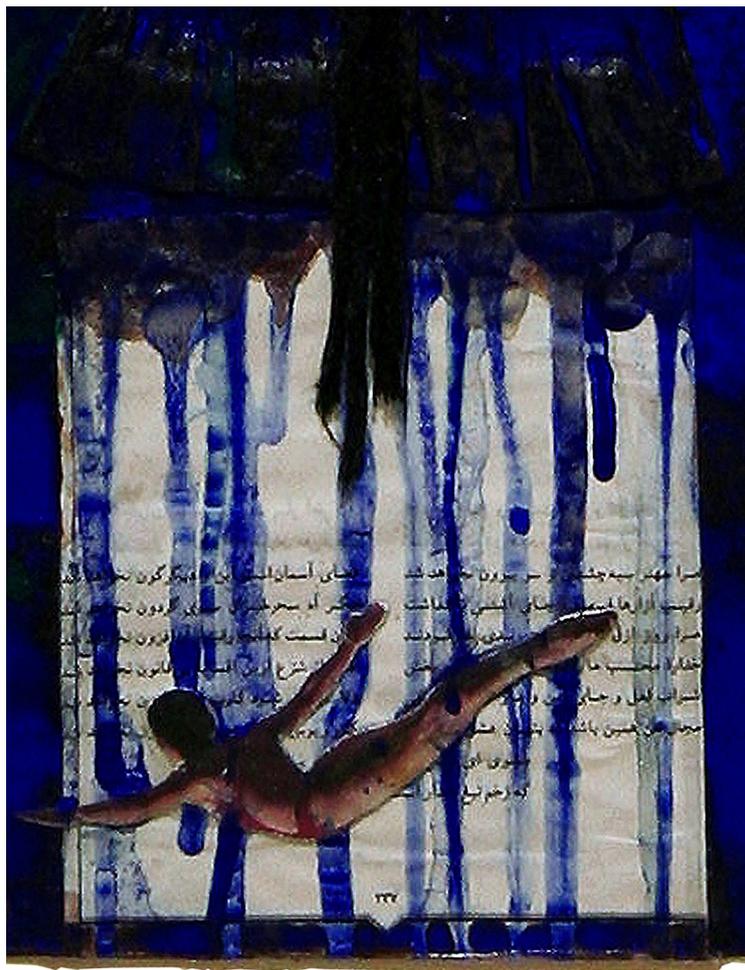
Voici le vin rubis, le lieu sûr et l'échanson, compagnon affectueux!

Mon cœur, quand ta condition sera-t-elle meilleure, si elle ne le devient maintenant ?

Le possible est pour moi de me livrer à l'amour pour Lui à Son insu !

Pourquoi Lui parler d'enlacement, de baiser et d'étreinte, puisqu'il n'y en aura pas ?

Mes yeux, ne lavez pas au tableau du cœur de Hāfez le dessin du chagrin,
c'est le coup de poignard de Qui tient mon cœur, la couleur du sang ne partira pas ! »³¹⁸



Détail : *Mehrab*, techniques mixtes, 70 x 50 cm, 2019.

318 Hāfez traduit par Charles Henri de Fouchécour, *Le Divân : oeuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV^e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2006, pp. 476-477.

Conclusion

« Un certain sage avait enfoncé sa tête dans le collet de la contemplation, et était submergé dans la mer de l'intuition. Lorsqu'il sortit de cette extase, un de ses compagnons lui dit, par manière de plaisanterie : " De ce jardin où tu étais, quel don nous as-tu apporté ? " Il répondit : " J'avais dans l'esprit que quand j'arriverais au rosier, je remplirais de roses le pan de ma robe, pour en faire un présent à mes camarades. Lorsque je fus arrivé, l'odeur des roses m'enivra tellement, que le pan de ma robe m'échappa de la main." »³¹⁹

319 Saadî, *Gulistan ou Le Parterre de roses*, traduit par Charles Defrémery, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1858, p. 5.

La rédaction de la conclusion constitue un véritable défi dans toute thèse. Elle marque les dernières pages d'une chronique de voyage, acceptant que l'aventure touche à sa fin. C'est un moment où une agréable fatigue vous envahit entièrement, que vous n'échangiez pour rien contre cette anxiété de devoir affronter une page cruciale, celle où l'on vous demande : « De ce jardin où tu étais, quel don nous as-tu apporté ? ». Et j'aurais aussi aimé être un sage si véritable pour répondre que « l'odeur des roses m'enivra tellement, que le pan de ma robe m'échappa de la main. » De même qu'Attâr le dit dans un vers de son *Cantique des oiseaux* : « Se perdre dans le perdre : telle est ma religion. »³²⁰, je conçois ainsi mon credo : se dissoudre dans la quête pour renaître au sein d'une scène de résurrection. Cependant, rédiger une thèse demande la vigilance constante pour ne pas laisser échapper le pan, bien que cela m'ait arrivé à de nombreuses fois. Avant d'incorporer *Hamoun* en tant que support contextuel, chaque élément évoqué m'ouvrait la voie vers un pays de merveilles : l'art, l'Histoire, la psychanalyse, la philosophie, etc. Parfois, il m'était difficile de retrouver la sortie, et je dois beaucoup à ce long-métrage, qui m'a non seulement permis d'unifier ces sujets dans un contexte, mais m'a également donné un véritable amour pour cette tâche.³²¹

Dans un passage de *L'air et les songes* Gaston Bachelard écrit : « un objet poétique qui soit dynamisé par un nom plein d'échos sera un bon conducteur pour le psychisme imaginaire. Il faut, pour cette conduction, appeler l'objet poétique par son nom, par son vieux nom, en lui donnant son juste nombre sonore, en l'entourant des résonateurs qu'il va faire parler,

320 *Le cantique des oiseaux*, p. 22.

321 Mon projet initial portait en effet sur le dessin comme médium plastique, avec pour référence principale *La Poétique de l'espace*. Cependant, au bout d'un an, cette balance a perdu une partie de son élan, puisque ma pratique ne se définissait plus comme relevant du dessin en tant que médium spécifique. Pour plusieurs raisons, j'ai désormais opté pour la miniature persane comme référence visuelle, mon travail plastique continuant à en suivre certains traits essentiels, malgré son évolution. En outre, le contexte de la Miniature m'ouvrait d'autres voies, notamment vers la littérature classique persane, la peinture des maisons de café, ainsi que les artistes iraniens modernes. En parallèle, je m'étais passionnément intéressée à un sujet extérieur à ma thèse : le mithraïsme et ses empreintes méconnues sur l'imaginaire iranien. Cela coïncidait avec ma lecture de *L'Eau et les Rêves*, un ouvrage que je considère parmi mes amours. Stupéfaite par la notion de l'imagination matérielle et ses manifestations, j'ai réalisé que mes intérêts, qui me semblaient fragmentés, s'avéraient en réalité cohérents. La notion de matérialité concentre tout ce que je cherchais à discerner dans la poésie persane, contrariée par la fausse lumière des interprétations transcendantes qui en vident la substance. La première partie de mon ancien plan traitait de l'inspiration des quatre éléments dans l'architecture traditionnelle iranienne : I. Badguir, la tour à vent II. Qanat, le secret de l'eau III. Jardin, l'union de l'eau et de la terre IV. Temple du feu. Ensuite, à travers quatre grands poèmes de la littérature classique, j'avais l'intention d'explorer l'imagination matérielle en quatre chapitres. La troisième partie traitait de l'influence des traditions dans l'art moderne et contemporain en Iran, et la dernière de ma propre démarche en tant que plasticienne. La grande difficulté résidait dans le fait que je me retrouvais à mener une étude comparée en architecture et littérature au fil de deux longues parties, alors que je travaillais sur une thèse en arts plastiques. En ce qui concerne les références littéraires, deux thèmes centraux unissaient ces quatre poèmes : l'image poétique et le processus d'individuation sous le prisme du périple héroïque. En reVISIONnant *Hamoun*, j'ai pris conscience que les dimensions et espaces que j'explore dans ma thèse se retrouvent déjà, harmonieusement, dans ce long-métrage de Dariush Mehrjui.

des adjectifs qui vont prolonger sa cadence, sa vie temporelle. »³²² Et *Hamoun* m'est toujours cet espace aigrement poétique, ce juste nombre sonore, dont on doit prononcer le nom avec un H au commencement, plein d'écho, évoquant « la plaine », « le champ », « l'étendu ». Avant de revenir à mon film de référence, j'aimerais passer en revue l'ensemble des réalisations de Dariush Mehrjui qui m'ont marquée. Au cours de mes années de résidence en France depuis 2013, son œuvre cinématographique a pris une importance croissante. J'avais déjà découvert la plupart de ses films en Iran : *Les Locataires*, *Hamoun*, *Sara*, *Leila* et *Le Poirier*, étaient ceux que je ne cessais de revoir. Ce qui m'a toujours fascinée chez Dariush Mehrjui, plus que ses intrigues ou son intensité dramatique, ce sont ses « atmosphères » si singulières. Par exemple, une scène récurrente est celle des rituels autour de la cuisine : les couleurs, la lumière, les ustensiles, les textures et tissus transforment l'ordinaire en un environnement poétique et puissant. Ce qui ressort clairement de ses entretiens et les témoignages de ses collaborateurs, c'est que cette sensibilité puise ses racines dans sa vie personnelle et s'est sublimée dans son cinéma. Et la contribution la plus significative de son œuvre m'a été cette même sensibilité accrue à la « matière ». Je cite ici un autre passage de l'interview de Dariush Mehrjui en 1971, que j'avais extrait dans mon introduction :

« L'art, sous toutes ses formes, est une traduction de la nature du réalisateur, de sa manière d'être, de ses désirs, de ses dégoûts, de ses amours et de ses désordres intérieurs, de son époque et de son environnement. Tout cela l'accompagne. Puis, à un moment précis, ça sort comme une approche artistique. Il n'est pas nécessaire que tout ce que nous faisons soit la ligne directe du même ressenti et de la même pensée, car l'humain n'est pas inerte et il n'a pas envie de se répéter. Cependant, il y a certaines choses qui restent avec lui et il ne sait pas lui-même sa quiddité. »³²³

Cette approche d'un support artistique présente en effet des points communs avec les réflexions essentielles de Søren Kierkegaard : la philosophie conçue comme autobiographie. Il est l'un des grands penseurs pour qui la question principale, d'une certaine manière, a été sa propre vie. Il estimait que l'histoire de la philosophie s'était en grande partie articulée autour d'une mise à distance de l'existence humaine ; en dehors de l'éthique, la philosophie s'est longuement attachée à des questions ontologiques, laissant en marge la vie humaine concrète. Søren Kierkegaard voulait se pencher sur tout ce qui était considéré comme secondaire, afin

322 *L'air et les songes*, p. 10.

323 *Ensemble des articles pour la présentation et la critique des œuvres de Dariush Mehrjui*, op. cit.

d'en faire le cœur même de sa pensée. Bien que je ne connaissais pas ce philosophe, dont le portrait revient à plusieurs reprises dans le film, je percevais néanmoins la profondeur de ses questionnements. Plus tard, mon émerveillement face à ses pensées tenait surtout à la proximité que je ressentais avec de nombreux passages du film : l'angoisse existentielle, le moment de vérité et d'autres encore – des expériences que j'avais moi-même vécues dans des contextes certes différents, mais étrangement similaires. Une part de l'attrait de *Hamoun* tient évidemment à son univers propre; l'autre, à l'écho intime qu'il a trouvé en moi, dans des préoccupations où je me suis reconnue. Le voyage héroïque, fpivot du mithraïsme et leitmotiv des œuvres littéraires et poèmes persans, allant de Ferdowsi à Attâr et Nézâmî, acquiert ici une nouvelle dimension.

Dans le cadre d'une unité de création-recherche, la conception d'une méthode personnelle s'est naturellement imposée. Cela m'a permis d'élaborer d'une partie composée de 20 séquences-chapitres, visant à créer un espace de résonance poétique autour d'une œuvre cinématographique, tout en restant centrée sur ma référence à Gaston Bachelard.³²⁴ Lors de la sélection méticuleuse des photogrammes, en scrutant le film seconde par seconde, je peux affirmer sans détour que, malgré de nombreux visionnages, l'œuvre conserve toute sa force. L'interprétation de Khosro Shakibai (1944-2008) en Hamid Hamoun suscite une fascination persistante, au même titre que le montage, la musique et d'autres éléments tout aussi marquants. Rendre l'espace du film « imaginable » a constitué l'une des tâches les plus délicates que j'ai accomplies avec une grande ferveur. Revenir sur ces passages dans leur forme actuelle m'apparaît comme la résolution d'une énigme : formuler des phrases concises tout en restant fidèle au film et à ma perspective de spectateur a exigé un équilibre subtil. Tout au long de cette approche créative, j'ai médité sur chaque séquence dans un dialogue sensible avec l'espace qu'elle ouvre et que j'ai ainsi pu redécouvrir. Ainsi, ma référence à *La Chouette aveugle*, dès la quatrième séquence-chapitre, a été rigoureusement développée jusqu'à la fin de la première partie. Tissé de résonances littéraires, visuelles, sociales et historiques, ce long-métrage m'imprègne d'ombres tapies derrière son récit et ses images. C'est une œuvre qui suit la loi de l'imagination des quatre tempéraments, que l'on découvre et redécouvre dans ses paysages réels ou rêvés, dans les performances, dans les dialogues, sur un fond froid et humide : le caractère fondamental de l'eau qui reste comme une écume dans l'esprit du spectateur. Il se déploie dans un espace liminal, au seuil de la chute et de l'effondrement : c'est au cœur de ce vertige que nous rencontrons le sujet, probablement au jour le

324 Gaston Bachelard développe lui-même ses idées à partir d'une sélection de supports littéraires et plastiques, lui permettant de donner forme à des concepts abstraits.

plus critique de son existence, entraîné aussitôt dans un tourbillon mêlant passé, avenir, imaginaire, rêves et illusions. Et au paroxysme de cette situation accablante, il tend pourtant vers un idéal spirituel. En définitive, la valeur de son odyssée ne se mesure pas par ses accomplissements extérieurs, mais à un feu intérieur, à une lumière qui lui est propre.

Revoir un film d'auteur à travers ses plans, c'est-à-dire ses fragments, s'accordait avec mes créations en peinture-collage, où des morceaux de réalité sont arrachés et réassemblés dans un contexte à la fois onirique et plastique. Ainsi, la réminiscence établit une autre convergence entre mon travail plastique et *Hamoun*. En rédigeant la deuxième partie de cette thèse et en revisitant mon travail personnel, j'ai pris conscience de l'ampleur du cinéma occupe dans mon esprit. J'ai même réalisé que mon intérêt pour la musique est intrinsèquement lié à l'amour que j'éprouve pour l'image, comme en témoigne mon admiration pour le compositeur de musique de films Zbigniew Preisner (né en 1955). Au cinéma, le son et la musique enrichissent considérablement l'espace et magnifient l'intensité de l'expérience visuelle. Toutefois, mon travail n'a que rarement porté sur la comparaison entre les deux médiums que sont le cinéma et la peinture. Mon approche privilégie les principes communs à ces deux arts, plutôt que de m'attarder sur leurs divergences. Cela dit, le recours à une référence cinématographique a naturellement attiré mon attention sur certains aspects spécifiques de mes récentes séries. Même si, en peinture, contrairement au cinéma, le spectateur ne suit pas une succession de plans, de scènes et de séquences, et que l'interaction avec l'image se fait instantanément, la résonance naît d'une autre forme : l'articulation des éléments visuels et le mouvement de l'œil entre eux se manifestent à travers l'aura de l'œuvre dans son ensemble. Ce mouvement dépend en grande partie de la manière dont le spectateur interagit avec l'œuvre, de ses expériences visuelles et, bien sûr, de son imagination. Si, au cinéma, le rythme est créé par l'enchaînement des images et que la mémoire du spectateur est sollicitée tout au long du film, entre le début et la fin, en peinture, il existe une liberté de revenir et d'explorer les éléments visuels à plusieurs reprises, sans début ni fin. En peinture, l'espace-temps prend une forme plus complexe et ne s'impose pas comme un élément naturel. Mais ce qui m'attrape immédiatement, que ce soit dans une œuvre cinématographique ou plastique, c'est bien plus l'atmosphère que le sujet ou d'autres facteurs. Ce même regard pictural se porte sur les moments saisis dans les captures d'écran, ainsi que sur le film vu comme un ensemble d'images. Dans un entretien sur ses premiers films marquants, Dariush Mehrjui évoque :

« Le concept du cinéma d'auteur, [...] n'est rien d'autre qu'un désir de restituer au cinéma sa dignité et sa valeur en tant qu'art. Si l'on admet que la

valeur d'une œuvre artistique est proportionnelle à la liberté dont jouit l'artiste lors de sa création, alors le cinéma d'auteur est une réaction face à cela. Il affirme que le réalisateur, comme un peintre, un poète, un écrivain ou un musicien, est libre dans la création de son œuvre et peut y intégrer et exprimer ses traits existentiels en tant qu'individu singulier. Ici, il est question de liberté et de choix. Plus un artiste choisit librement, plus il se rapproche de l'authenticité et de la créativité. Maintenant, laissons de côté la question de l'environnement de création artistique et celle de l'innovation en art. Ce qui nous intéresse, c'est de comprendre comment ces choix sont effectués et ce qui est sélectionné dans ce processus. L'artiste n'est pas supposé être distrait, fou ou en proie à des dérangements mentaux, ni plongé dans un rêve. Le cinéaste, à ce moment précis de sa vie, est en train d'explorer une série de concepts, de pensées et de sentiments qu'il ressent le besoin impérieux d'exprimer à travers sa conscience tangible. Un sujet surgit dans son esprit, ou il réfléchit à une question confuse et obscure même pour lui. Il pourrait partir en voyage, voir la mer et être inspiré, ou bien feuilleter un livre et se mettre à penser. »³²⁵

Comme je l'ai souligné dans l'introduction et développé dans les deux parties de la thèse, *Hamoun* constitue un espace poétique propice à l'exploration de mes références au rêve, à l'imaginaire, aux archétypes, à la mémoire collective, ainsi qu'aux réflexions de Gaston Bachelard sur l'alchimie des quatre éléments matériels. Dans mes travaux à partir de 2017, la structure sous-jacente se construit par la superposition de couches de couleurs, de textures et de formes, une caractéristique qui génère en elle-même une sorte d'espace-temps interne à l'œuvre. À travers un jaillissement de la mémoire, un flux continu se déploie, semblable à un montage où l'on pénètre dans une séquence pour en être propulsé dans une autre, sans transition nette. Dans mes compositions, la disproportion des fragments figuratifs ou les petites inégalités dans l'épaisseur des couches remplacent les inserts. Les frontières entre les parties se fondent dans la trame narrative, créant des micro-séquences imbriquées. Le hasard est à la fois provoqué, ou quelque peu conduit, ou tout au moins consenti. D'autre part, les notions de Gaston Bachelard m'ont permis de mieux appréhender le mystère de la poésie et de réaliser que, pour moi, le dessin et la peinture ont constitué un point d'interférence entre l'onirisme, l'imagination matérielle et l'espace plastique. À mon sens, toute rupture entre la vie

325 Entretien avec Hassan Gholizadeh, publié dans *Livre II du cinéma Azadi*, op. cit., 1671, 77.

dite réelle et la création issue de l'imaginaire réduit l'essence authentique des deux. Ainsi, l'alchimie, dans son aspect psychanalytique, se révèle comme une quête de l'union de l'Être entre conscience et inconscient, entre le concret et le potentiel : « en poésie dynamique, les choses ne sont pas ce qu'elles sont, elles sont ce qu'elles deviennent. »³²⁶

Pour finir, je tiens à citer une note que j'avais écrite suite au meurtre terrifiant de Dariush Mehrjui, survenu le 14 octobre 2023 :

« En printemps 2015, Mehrjui était venu à Strasbourg pour projeter quelques-unes de ses œuvres. Après toutes ces années, je souhaitais les revoir sur le grand écran du cinéma et être à nouveau émerveillé. Lors de la projection de *Leila*, j'étais assise seul au dernier rang. Il est venu et reparti plusieurs fois par la porte située à quelques sièges de distance pour vérifier le « rouge » sur l'écran par rapport à celui du cabinet de projection, dont la lumière arrivait au-dessus de ma tête. Son critère était une nuance qui changeait légèrement à chaque fois, mais il ne semblait jamais pleinement satisfait. J'avais envie de l'embrasser pour toute cette minutie. L'émerveillement du moi spectateur devant la sensibilité des couleurs dans ses œuvres provenait donc de sa propre sensibilité ! Il est resté là si longtemps qu'à un moment, il a fini par dire : " Aha ! ça y est ! ". Et comme j'étais heureux de pouvoir voir *Leila* avec la couleur rouge parfaitement ajustée sur l'écran ! Je devais dire quelque chose. Mehrjui se tenait devant la porte, à seulement quelques sièges de moi. Je ne pouvais pas cacher mon amour pour lui " comme une photo instantanée noire et ridicule "³²⁷ dans un coin de ma mémoire. Il fallait que je dise quelque chose, même si je savais que tout mot dans une telle situation serait absurde : " Monsieur Mehrjui, si vous voulez vous asseoir, il y a de la place ici ! " Il tourna la tête. Après une pause, il me jeta un regard, rapprocha son visage bouffi et, doucement, avec ce même regard et un sourire en coin, à la fois malicieux et coquin, il dit : " Merci, mais avec votre permission, j'ai déjà vu ce film... bien avant ! " Nous avons ri ensemble, et il sortit de la salle.

Et ce soir-là, je vis *Leila* avec son juste véritable rouge sur l'écran. »

326 *L'eau et les rêves*, p. 58.

327 Expression tirée d'un poème de Forough Farrokhzâd.

Bibliographie

Philosophie

Bachelard Gaston

- ▶ *L'intuition de l'instant*, Paris, Librairie générale française, 1994. [1^{er} éd. 1932]
- ▶ *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2002. [1^{er} éd. 1938]
- ▶ *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 2019. [1^{er} éd. 1942]
- ▶ *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2007. [1^{er} éd. 1943]
- ▶ *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1992. [1^{er} éd. 1946]
- ▶ *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 2004. [1^{er} éd. 1948]
- ▶ *La poétique de l'espace*, préfacé par Gilles Hiéronimus, Paris, Presses universitaires de France, 2020. [1^{er} éd. 1957]
- ▶ *Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, interrogée par Paule Chavasse* (1959), Youtube, 22 juin 2022.
- ▶ *La Poétique de la rêverie*, Presses universitaires de France, 1960. [1^{er} éd. 1960]
- ▶ *Le droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 2007. [textes écrits entre 1942 et 1962, 1^{er} éd. 1970]
- ▶ Berys Nigel Gaut, McIver Dominic , *The Routledge Companion to Aesthetics*, Londres, Routledge, 2000.
- ▶ Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1970. [1^{er} éd. 1962]
- ▶ Chelebourg Christian, *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000.

Corbin Henry

- ▶ *En Islam iranien : aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1971.
- ▶ *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sisteron, Présence, 1971.
- ▶ *Corps spirituel et Terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Paris, Buchet-Chastel, 1979. [écrit entre 1953 et 1960]
- ▶ *Henry Corbin - Le Monde Imaginal* (entretien réalisé en 1979), Youtube, 22 avril 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=R6kIthXFsoU>

- ▶ *Temple et Contemplation*, Paris, Flammarion, 1981.
- ▶ *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Paris, Buchet-Chastel, 1985.
- ▶ *L'Alchimie comme art hiératique*, Paris, L'Herne, 1986.
- ▶ Derrida Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- ▶ Durant Gilbert, *Beaux-arts et archétypes: la religion de l'art*. Paris, Presses universitaires de France, 1989.

Kierkegaard Soren

- ▶ *Crainte et tremblement : lyrique dialectique de Johannès de Silentio*, traduit par Le Blanc Charles, Paris, Payot & Rivages, 1987. [I^e éd. 1843]
- ▶ *Ou bien... ou bien*, traduit par Prior Ferdinand, Prior Odette, Guignot Marie-Henriette, Paris, Gallimard, 1984. [I^e éd. 1843]
- ▶ *Répétition : essai de psychologie expérimentale*, traduit par Privat Jacques, Paris, Payot & Rivages, 2016. [I^e éd. 1843]
- ▶ *Du concept d'angoisse*, traduit par Ferlov Knud, Gateau Jean-Jacques, Paris, Gallimard, 1949. [I^e éd. 1844]
- ▶ Sâleh Najafi, Exposé introductif sur Kierkegaard (درسگفتار آشنایی با کرکگور، صالح نجفی), YouTube, 5 novembre 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=tcsIQoOHQXA>

Shayegan Daryush

- ▶ *Henry Corbin : penseur de l'islam spirituel*, Paris, Albin Michel, 1990.
- ▶ *Le Regard mutilé : Schizophrénie culturelle : Pays traditionnels face à la modernité*, Paris, Albin Michel, 1989.
- ▶ *Terre de mirages*, La Tour-d'Aigue, Éditions de l'Aube, 2004.
- ▶ Daryush Shayegan, *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade*, La Tour-d'Aigue, Éditions de l'Aube, 2005.
- ▶ *La Conscience métisse*, Paris, Albin Michel, 2011.
- ▶ *L'âme poétique persane: Ferdowsî, Khayyâm, Rûmî, Sa'dî, Hâfez*, Paris, Albin Michel, 2017.
- ▶ *Les Lumières Persanes*, France Culture, 11 décembre, 2017.
- ▶ Mesure Sylvie, et Savidan Patrick, *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- ▶ Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Bianquis Geneviève, Paris, Flammarion, 2006. [I^e éd. 1883]

Psychanalyse

Freud Sigmund

- ▶ *L'interprétation des rêves*, traduit par Meyerson Ignace, Paris, Presses universitaires de France, 1967. [1^{er} éd. 1900]
- ▶ *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit par Bonaparte Marie, Paris, Gallimard, 1987. [1^{er} éd. 1910]
- ▶ *Totem et tabou*, traduit par Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2015. [1^{er} éd. 1913]
- ▶ *Deuil et mélancolie*, traduit par Francoual Hélène, Paris, In Press, 2016. [1^{er} éd. 1917]
- ▶ *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Féron Bertrand, Paris, Gallimard, 1985. [1^{er} éd. 1919]
- ▶ *Au-delà du principe de plaisir*, Altounian Janine, Bourguignon André, Cotet Pierre et Rauzy Alain, Paris, Presses universitaires de France, 2013. [1^{er} éd. 1920]

Jung Carl Gustav

- ▶ *Les sept sermons aux morts*, traduit par Le Lay Yves, Paris, L'Herne, 2006. [1^{er} éd. 1916]
 - ▶ *Psychologie et orientalisme*, traduit par Kessler Paul, Rigal Josette, Rochlitz Rainer, Paris, Albin Michel, 1984. [1^{er} éd. 1929]
 - ▶ *Psychologie et religion*, traduit par Bernson Marthe, Cahen Gilbert, Paris, Buchet-Chastel, 1958. [1^{er} éd. 1940]
 - ▶ *Psychologie et alchimie*, Pernet Henry, Cahen Roland, Paris, Buchet-Chastel, 1970. [1^{er} éd. 1944]
 - ▶ *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*. traduit par Le Lay Yves, Genève, Georg, 1967. [1^{er} éd. 1950]
 - ▶ *Synchronicité et Paracelsica*, traduit par Maillard Claude, Pflieger-Maillard Christine, Paris, Albin Michel, 1988. [1^{er} éd. 1952]
 - ▶ *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*, traduit par Le Lay Yves, Paris, Buchet-Chastel, Roland Cahen, 1971. [1^{er} éd. 1954]
 - ▶ *L'Âme et le soi, renaissance et individuation*, traduit par Maillard Claude, Pflieger-Maillard Christine, Bourneuf Roland, Paris, Albin Michel, 1990. [1^{er} éd. 1958]
 - ▶ *Ma vie : souvenirs, rêves et pensées*, traduit par Cahen Roland, Le Lay Yves, Burckhardt Salomé, Paris, Gallimard, 1991. [1^{er} éd. 1961]
 - ▶ *Le livre rouge : liber novus*, traduit par Deshusses Pierre, Liard Véronique, Dunner Béatrice, Vieljeux Juliette, Crouzet Pierrette, Paris, L'iconoclaste : La compagnie du livre rouge, 2011. [textes écrits entre 1913 et 1930, 1^{er} éd. 2003]
- ▶ Jung Carl Gustav, Franz Marie-Louise von, Henderson Joseph Lewis, Jacobi Jolande, Jaffé Aniela, *L'homme et ses symboles*, Paris, Pont Royal, 1964.

Littérature

► ‘Aṭṭār Niṣṣāpōrī, Farīd al-Dīn abō Ḥāmed Moḥamed, Anvar Leīli, Barry Mike, *Le cantique des oiseaux : illustré par la peinture en Islam d’Orient*, Paris, Diane de Selliers, 2016.

► Breton André, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1999.

► Farrokhzād Forough, *La conquête du jardin : poèmes, 1951-1965*, traduit par Alavinia Jallal, Marini Thérèse, préfacé par Jambert Christian, Paris, Lettres persanes, 2005.

► Ferdowsi, *Shāhnāmeḥ (Le Livre des Rois)*, traduit par Lecoq Pierre, Paris, Les Belles Lettres / Geuthner, 2019.

Gabriel García Márquez

► *Cent Ans de solitude*, traduit par Bahman Farzaneh, Téhéran, Amir Kabir, 1979. [1^e éd. 1967]

► *Chronique d’une mort annoncée*, traduit par Claude Couffon, Paris, Le Livre de poche, 1987. [1^e éd. 1981]

► Goethe Johann Wolfgang von, *Divan occidental-oriental*, Paris, Aubier-Montaigne, 1949.

► Hadīdī Javad, *De Sadī à Aragon : l’influence de la littérature persane sur la littérature française*, Téhéran, Centre de publication universitaire, 1994.

► Hāfez, *Le Divān: œuvre lyrique d’un spirituel en Perse au XIV^e siècle*, traduit par Charles Henri de Fouchécour, Lagrasse, Verdier, 2006.

► Hedayat Sadeq, *La chouette aveugle*, traduit par Lescot Roger, Paris, José Corti, 1953. [1^e éd. 1936]

► Hesse Hermann, *Demian : histoire de la jeunesse d’Émile Sinclair*, traduit par Denise Riboni, Honfleur, Pierre Jean Oswald, 1971. [1^e éd. 1919]

► Jambert Christian, *NEZÂMI – Les Sept Portraits Ou l’Islam Spirituel*, France Culture, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=wHWp6A0w6tg>

► Nizāmī Ilyās ibn Yusuf, *Les sept portraits*, traduit par Gastines Isabelle de, préfacé par Christian Jambet, Paris, Fayard, 2000.

► Paul Farellier, *Livre-objet numéro 20 : Comme l’aube à son dépli*, Strasbourg, Les Lieux Dits, 2017

► Rûmī Ġalāl al-Dīn, *La religion de l’amour*, traduit par Anvar Leili, Paris, Points, 2011.

► Sadeghi Zeynab, *Sadegh Hedayat dans le miroir du Surréalisme*, Paris, L’Harmattan, 2023.

- ▶ Sa' dî Shîrâzî, *Gulistan ou Le parterre de roses*, traduit par Defremery Charles, Paris, Didot Frères, Fils et Cie, 1858.
- ▶ Sa'edi Gholam-Hosseïn, *Les Êtres du vent* (اهل هوا), Téhéran, Institut d'études et de recherches sociales, 1966.
- ▶ Salinger Jerome David, *Franny and Zooey*, Londres, Little, Brown and Company, 2010.
- ▶ Yarshater Ehsan, *Encyclopaedia Iranica*, New York, Encyclopaedia Iranica Foundation, 2009.

Histoire

- ▶ Beck Roger, *The Religion of the Mithras Cult in the Roman Empire : Mysteries of the Unconquered Sun*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- ▶ Corbin Henry, Cottevieille-Giraudet Rémy, David-Weill Jean, Lorey Eustache de, Salles Georges, *Les arts de l'Iran: l'ancienne Perse et Bagdad*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1938.
- ▶ Cumont Franz, *Les mystères de Mithra : aux sources du paganisme romain*, Rosières-en-Haye, 2015. [I^e éd. 1913]
- ▶ Goblot Henri, *Les qanats : une technique d'acquisition de l'eau*, Paris, École des Hautes Études en Sciences, 1979.
- ▶ *Les gathas : le livre sublime de Zarathoustra*, traduit et commenté par Khosro Khazai, Paris, Albin Michel, 2011.
- ▶ Melikian-Chirvani Souren Assadullah, *Le Chant Du Monde : L'art de l'Iran Safavide : 1501-1736*, Paris, Musée du Louvre, 2007.
- ▶ Stierlin Henri, *Ispahan : image du paradis*, préfacé par Corbin Henry, Paris, Bibliothèque des arts, 1976.

Turcan Robert

- ▶ *Recherches mithriaques : quarante ans de questions et d'investigations*, Paris, les Belles lettres, 2016.
- ▶ *Mithra et le mithriacisme*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- ▶ Vermaseren Maarten Jozef, *Mithra : ce dieu mystérieux*, traduit par Nader Bozorgzadeh, Téhéran, Cheshmeh, 1997.

Arts

- ▶ Arnauld Pierre, *Calder : la sculpture en mouvement*, Paris, Gallimard, 1996.
- ▶ Bessy Maurice, *Histoire en 1000 images de la magie*, Paris, Pont Royal, 1961.
- ▶ Bauvais Anne, Draguet Michel, Goormans Claude, *Joan Miró : peintre-poète*, Bruxelles, Espace culturel ING et Fonds Mercator, 2011.
- ▶ Avanzi Beatrice, Bernardi Claire, *Le Douanier Rousseau, L'innocence archaïque : exposition, Venise*, Paris, Musée d'Orsay, Hazan, 2016.
- ▶ Bischoff Ulrich, Ernst Max, *Max Ernst, 1891-1976 : au-delà de la peinture*, Ingo F. Walther. Cologne, Benedikt Taschen, 1987.
- ▶ Canby Sheila R, *The rebellious reformer : the drawings and paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan*, Londres, Azimuth, 1996.
- ▶ Debat Michelle, *Germain Roesz : peintures 1970-2011*, Paris, L'Harmattan & Cour Carrée, 2012.
- ▶ De Jong Cees, *Les ateliers de Mondrian*, traduit par Warnant Catherine, Paris, Hazan, 2015.
- ▶ Dexter Emma, *Vitamine D : nouvelles perspectives en dessin*, Térel Anne-Marie, Hervieux Pascale, Paris, Phaidon, 2006.
- ▶ Edwards-Dujardin Hayley, *Bleu : de l'Égypte ancienne à Yves Klein*, Paris, Chêne, 2019.
- ▶ Fuentes Carlos, Lowe Sarah M., *Le Journal de Frida Kahlo*, Paris, Chêne, 1995.
- ▶ Graba Oleg, Grabar Terry, *Mostly Miniatures : an introduction to Persian painting*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- ▶ Gray Basil, Rivière Yves, *La peinture persane*, Genève, Skira, 1961.
- ▶ Ishaghpour Youssef, *La miniature persane : les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- ▶ Kandinskij Vasilij Vasil'evič, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduit par Volboudt Pierre, Paris, Denoël, 1969.
- ▶ Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, traduit par Pierre-Henri Gonthier, Genève, Gonthier, 1964.
- ▶ Marzolph Ulrich, *Narrative illustration in Persian lithographed books*, Leiden, E.J. Brill, 2001.

- ▶ Mesghali Farshid, *Papiers machers*, sous la direction de Nader Tabassian, Saed Meshki, Téhéran, Mahriz, 1999.
- ▶ Nicolaides Kimon, *Approche naturelle au dessin*, traduit par Arabali Sherveh, Téhéran, Bahar, 1995. [1^{er} éd. 1941]
- ▶ Pakbaz Rû'în, *La peinture en Iran : Des temps anciens à aujourd'hui*, Téhéran, Zarrin et Simin, 2000.
- ▶ Ouvrage collectif, *Introduction of Ardeshir Mohassess*, Téhéran, Morvarid, 1976.
- ▶ Ouvrage collectif, *Poésure et peinture : « d'un art, l'autre »*, Musées de Marseille, Marseille, 1993.

Pesenti Rossi Erik

- ▶ *L'imagination sans fils des futuristes : l'art comme ironie et acrobatie*, Actes du colloque, Université de Strasbourg, 3-6 novembre 2004.
- ▶ *Mémoire de soi mémoire du monde : le journal intime au cinéma et en littérature (Fortunato Seminara, Nanni Moretti, Miguel Torga)*, Actes du colloque, Université d'Angers, 17-19 mars 2005.
- ▶ *Les choses de la vie : du roman du temps intérieur à sa mise en scène cinématographique*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 7-9 octobre 2011.
- ▶ *Cinéma et temps bergsonien*, 30 novembre 2021, article publié dans Open Edition Journal.
- ▶ Pierre José, *L'Univers surréaliste*, Barcelone, Somogy, 1983.
- ▶ Pope Arthur, Upham, Phyllis Ackerman, *A survey of persian art : from prehistoric times to the present*, Tokyo, Meiji-Shobo, 1967.
- ▶ Robinson Basil William, *Persian painting : from the Mongols to the Qajars*, Londres, Robert Hillenbrand, 2000.
- ▶ Roesz Germain
 - ▶ « Goût Amer Aux Accents de Vérité et de Plaisir », in *Artline* (Magazine d'Art), mai-juin 2015.
- ▶ Sakisian Armenag, *La miniature persane du XIIIe au XVIIe siècle : ouvrage accompagné de la reproduction de 193 miniatures dont deux en couleurs*, Paris, G. van Oest, 1929.
- ▶ Seyf Hadi, *Coffee House Painting*, Téhéran, Organisation iranienne du patrimoine culturel, 1991.
- ▶ Van Gogh Vincent, *Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo*, traduit par Roëlandt Louis, Paris, Gallimard, 1953.
- ▶ Yousefi Hamed, *Art during Iranian Revolution*, BBC Persian Documentary, 2010.

Bibliographie de la critique de l'œuvre de Dariush Mehrjui

- ▶ Haghghi Mani, *Dariush Mehrjui : Quarante ans de carrière*, réalisé entre 2006 et 2011. <https://www.aparat.com/v/r60ndgr>
- ▶ Mehrjui Dariush, *scénario de Hamoun* (فیلمنامه هامون), Téhéran, Zamaneh, 1992.
- ▶ Zérâ'ati Nasser, *Ensemble des articles et des critiques pour présenter l'œuvre de Dariush Mehrjui* (مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار داریوش مهرجویی), Téhéran, 1996.
- ▶ Mani Haghghi, *En conversation avec Darius Mehrjui : Quarante ans de carrière* (گفت و گوی مانی حقیقی با داریوش مهرجویی : کارنامه چهل ساله مهرجویی), Téhéran, Gilgamesh, 2023. [1^e éd. 2008]

Fiche technique de *Hamoun*

Khosrow Shakibai : Hamoun

Bitā Farrāhi : Mahshid

Ezzatollah Entezami : Dabiri

Hossein Sarshar : Ingénieur Salimi

Amrollah Saberi : Taghavi

Fathali Oveisi : : Docteur Soroush

Touran Mehrzad : Mère de Mahshid

Reza Keshavarz : Jafari

Akbar Meshkouti : Ali Abedini

Jalal Moghaddam : Docteur Samâvâti

Anik Shefrazian : Psychiatre

Sedigheh Kianfar : Naneh Hojat

Fereydoun Azma : Azimi

Parvin Taheri : Grande-mère

Sima Tirandaz : Secrétaire de Salimi

Fataneh Asef : Mère de Hamoun

Effets spéciaux et maquillage : Mohammad Kani et Abdollah Eskandari

Conception des décors et costumes : Faryar Javaherian, Masoumeh Vosough, Jila Mehrjouei

Musique : Naser Cheshm Azar (basée sur des thèmes de Bach et une aria antique)

Montage image et son : Hassan Hassandoust

Directeur de la photographie : Touraj Mansouri

Scénariste et réalisateur : Darius Mehrjouei

Année de production : 1989-1990

Filmographie de Dariush Mehrjui

Le Diamant 33 : 1968

La Vache : 1969

Monsieur Hâlou : 1970

Le Facteur : 1972

Le Cercle de Mina : 1974

Alamout : 1976

L'École que Nous Fréquentions : 1980

Voyage au Pays de Rimbaud : 1982

Les Locataires : 1986

Shirak : 1987

Hamoun : 1989 (sorti en 1990)

Bânou : 1991

Sara : 1992

Parî : 1994

Leila : 1996

Le poirier : 1997

Ma cousine est perdue : 1998

The Mix : 1999

Bemâni : 2001

Les invités de maman : 2003

Le Joueur de Santour (Santouri) : 2006

Ciel Bien-aimé : 2009

En Blouse orange : 2011

Heureux d'être de retour : 2012

Fantômes : 2013

La mineur : 2019

Annexes

Ann. I : Plateau iranien

Le plateau iranien se distingue des plaines qui l'entourent : la mer Caspienne au nord, la Transoxiane au nord-est, la plaine indo-gangétique au sud-est, le golfe Persique au sud, la péninsule arabique au sud-ouest, et l'Anatolie au nord-ouest.



Capture d'écran, Google Maps (satellite), consultée en janvier 2019.

Ann. II : Mithraïsme

Le plateau iranien, marqué par le polythéisme mazdéen pendant des millénaires, avait Mithra comme divinité prééminente. Le mithraïsme s'incarnait dans une quête, une initiation ésotérique au sein de cercles secrets, menant dans des cavernes comme lieux sacrés pour sanctifier des Mystères. Ce que l'on sait aujourd'hui de sa structure n'apporte que peu d'éclaircissements sur son essence. Franz-Marie-Valérie Cumont, historien, épigraphiste et archéologue belge (1868-1947), écrit dans *Les Mystères de Mithra* :

« À l'époque inconnue où les ancêtres des Perses étaient encore réunis à ceux des Hindous, ils adoraient déjà Mithra. Les hymnes des *Védas* célèbrent son nom comme ceux de l'*Avesta*, et malgré la différence des deux systèmes théologiques, dont ces livres sont l'expression, le Mitra védique et le Mithra iranien ont conservé tant de traits semblables qu'on ne saurait douter de la communauté de leur origine. L'une et l'autre religion voient en lui une divinité de la lumière invoquée avec le ciel, qui s'appelle d'un côté Varuna, de l'autre, Ahura [...]. Mais la poésie sacrée de l'Inde n'a gardé de lui qu'un souvenir à demi effacé. »³²⁸

Pour apporter plus de précision sur sa mythologie, il convient de faire une esquisse étymologique. En sanskrit, Mitra provient de la racine *mi / mie*, signifiant « promettre », à laquelle est ajouté le suffixe *tra* qui confère le sens d'exécution. En conséquence, Mitra a pris comme signification le camarade et le compagnon. L'hypothèse de connotations matriarcales à son origine est renforcée par le fait que Mitra védique était initialement comptée parmi les archanges féminins.³²⁹ Or, sa mention la plus importante est parmi les Sept Forces célestes en tant que le protecteur du « Soleil », de la « Lumière » et de la « Luminosité », positionné après leurs maîtres Varuna. Au début, deux groupes de forces cosmiques se manifestaient dans les croyances indo-iraniens : les forces créatrices, regroupées parmi les « ahuras » (les « asuras » dans la version indienne), collaboraient avec les forces opérationnelles, les « daevas ». Après la réforme théologique de Zoroastre au cours du premier millénaire avant J.C., le collectif des ahuras iraniens fusionne en l'entité unique d'Ahura Mazda. Quant aux daevas, ils descendent du cercle céleste, étant désormais qualifiés de nuisibles. Comme le dit Franz Cumont : « Les *dévas*, qui peuplent les ténèbres, propagent sur la terre, avec la stérilité et les souffrances, tous les vices et toutes les impuretés. »³³⁰ Plus tard, le terme *daeva* se transforme en *div* dans le persan moderne, équivalant au démon en Occident.

La mythologie s'associe ensuite à une plante, « Haoma » (ou Saoma selon la version védique), dont le concentré de la tige était utilisé pour produire un élixir puissant, incarnant une des Sept Forces célestes : Breuvage de l'immortalité et de la Lune. Hâshem Razi (1934-2022), chercheur spécialisé dans les religions de l'Iran, écrit dans son livre *Le Culte de Mi-*

328 Franz Cumont, *Les mystères de Mithra : aux sources du paganisme romain*, Rosières-en-Haye, Camion Noir, 2016, p. 17. [1^e éd. 1913]

329 En Iran, des prénoms féminins comme Mitra, Mehr et leurs dérivés sont toujours en usage.

330 Franz Cumont, *op. cit.*, p. 19.

thra : « Saoma est la divinité de l'Essence éternelle. Il est la pluie qui se verse sur la Terre depuis la Coupe pleine de la Lune. [...] Le mâle de l'homme et de l'animal, reproduit cette essence en semence, et la femelle en fait le jus. Mais quand l'homme et l'animal meurent, cette essence revient dans la Coupe lunaire pour la remplir et la verser à nouveau sur la Terre. »³³¹ Saoma, gardien de l'immortalité, est pourchassé par des entités célestes voulant s'emparer du Breuvage. Leur mission étant sabotée, Saoma survit, tout en restant contaminée d'une manie chronique qui se manifeste par l'altération des états lunaires. Les forces célestes tentent à nouveau et la mission est cette fois confiée à la divinité des vents, qui implore l'aide de Mitra-Varuna.³³² Ce dernier, étant protecteur du pacte et de l'amour, refuse d'abord, puis accepte à condition de recevoir une part du sacrifice : il répand sa part du Breuvage sur la Terre, permettant aux végétaux et aux animaux de renaître grâce au sang du taureau sacré. Ce mythe pourrait expliquer le rituel de boire l'élixir du Haoma, le sacrifice annuel de taureau – dont la corne incarne la lune en croissant –, et la notion de résurrection.

Toutefois, la théologie zoroastrienne s'exprime de façon contradictoire par rapport du mithraïsme : jadis vénéré au sommet de toutes divinités, Mithra se trouve relégué au rang *daevas* : « On l'a relégué, avec la plupart des anciennes divinités de la nature, dans la foule des génies inférieurs, des *yazatas* créés pas Mazda. [...] Mais sa forte personnalité ne s'était pliée qu'avec peine aux règles étroites qui lui avaient été imposées, et l'on trouve dans le texte sacré des traces d'une conception plus ancienne, suivant laquelle il occupait dans le panthéon iranien une situation beaucoup plus élevée. Plusieurs fois il est joint à Ahura dans une même invocation [...] »³³³ Alors, l'effet de cette réforme primaire dans l'orthodoxie zoroastrienne se montre éphémère. Mithra réapparaît, ayant différents rôles essentiels dans la nouvelle structure religieuse : médiateur entre la Lumière et l'Esprit des ténèbres, ou entre le monde terrestre et celui d'après la mort. Il intervient d'ailleurs entre Ormuzd et Ahrîman, la figure qui, sur le Pont du trieur, guide les âmes au milieu d'un fleuve du feu, où seules les âmes impures brûlent. Au cœur du mithraïsme résidait une valeur déterminante, refusée par le zoroastrisme : celle du sacrifice. Le voyage initiatique, jalonné d'épreuves significatives, s'ancrait dans les lois alchimiques des quatre éléments insondables de la nature. L'air, l'eau, la terre et le feu, étaient qualifiés de « *xva-zâta* », un terme avestique signifiant littéralement :

³³¹ *Mithraïsme : recherches sur le culte public et ses mystères*, p. 144.

³³² « La contradiction n'existe que dans les termes, car, suivant les idées iraniennes, l'air est indissolublement uni à la lumière qu'il est censé supporter. » Franz Cumont, *op. cit.*, p. 22.

³³³ *Ibid.*, pp. 20-21.

créé-de-soi. À travers les Sept Exploits, un adepte empruntait le combat héroïque pour hériter de la Lumière, la chevalerie et le preux :

« Un texte de St Jérôme, confirmé par une série d'inscriptions, nous apprend qu'il y avait sept degrés d'initiation et que le myste (*sacratu*s) prenait successivement les noms de Corbeau (*corax*), Occulte (*cryphius*), Soldat (*miles*), Lion (*leo*), Perse (*Perses*), courrier du Soleil (*heliodromus*), Père (*pater*). Ces qualifications étranges n'étaient pas de simples épithètes sans portée pratique. En certaines occasions, les officiants revêtaient des déguisements appropriés au titre qu'on leur décernait. Nous les voyons, sur un bas-relief, porter des têtes postiches d'animaux, de soldat et de Perse. " Les uns battent des ailes comme les oiseaux, imitant la voix du corbeau, les autres rugissent à la façon des lions, dit un chrétien du IV^e siècle ; voilà comment ceux qui s'appellent sages, sont honteusement bafoués. " Ces mascarades sacrées, dont l'écrivain ecclésiastique fait ressortir le côté ridicule, étaient interprétées par les théologiens païens comme une allusion aux signes du zodiaque, ou bien à la métempsycose. De telles divergences d'interprétation prouvent simplement que le véritable sens de ces travestissements n'était plus compris. Ils sont en réalité une survivance d'usages primitifs qui ont laissé des traces dans de nombreux cultes. [...] Les sept degrés d'initiation par lesquels le myste devait passer pour acquérir la sagesse et la pureté parfaites, répondaient aux sept sphères planétaires, que l'âme avait à traverser pour parvenir au séjour des bienheureux. Après avoir été Corbeau, on était promu au rang d'Occulte (Κρυπτιος). Les membres de cette classe, cachés par quelque voile, restaient probablement invisibles du reste de l'assistance : les montrer (psterere) constituait un acte solennel. Le Soldat (*miles*) faisait partie de la sainte milice du dieu invincible, et combattait sous ses ordres les puissances du mal. La dignité de Perse rappelait l'origine première de la religion mazdéenne ; celui qui l'avait obtenue était censé appartenir à la race qui seule autrefois était admise aux cérémonies sacrées, et il revêtait pour celles-ci le costume oriental et coiffait le bonnet phrygien que l'on prêtait aussi à Mithra. Celui-ci étant identifié au Soleil, ses serviteurs se pareront de l'épithète de Courriers d'Hélios (HXiobpô[oi]). Enfin les " Pères " ont été empruntés aux thiasés grecs, où cette appellation hon-

orifique est fréquente pour désigner les directeurs de la communauté. [...] Les Pères décidaient probablement quand le novice était suffisamment préparé à recevoir l'initiation supérieure, qu'ils conféraient en personne (tradere). Cette cérémonie d'initiation paraît avoir porté le nom de " sacrement " (sacramentum), à cause du serment imposé au néophyte et qu'on rapprochait de celui que prêtait le conscrit enrôlé dans l'armée. Le candidat s'engageait avant tout à ne pas divulguer les doctrines et les rites qui lui seraient révélés, mais on exigeait encore de lui d'autres vœux plus spéciaux. [...] Nous connaissons aussi mal la liturgie des sept sacrements mithriaques que les instructions dogmatiques dont chacun d'eux était accompagné. Nous savons cependant que, conformément aux vieux rites iraniens, on prescrivait aux néophytes des ablutions multipliées, sorte de baptême destiné à laver les souillures morales. [...] Lors de la réception parmi les Lions, c'étaient de nouvelles purifications, mais cet animal étant l'emblème du principe igné, on renonçait à se servir de l'eau, l'élément hostile au feu, et c'était du miel que, pour le préserver de toute tache et de tout péché, on versait sur les mains et dont on enduisait la langue de l'initié, comme on avait coutume de le faire aux nouveau-nés. C'était du miel encore qui était présenté au Perse, à cause de sa vertu préservative, [...]. »³³⁴

Le premier degré des Sept Sphères initiatiques est associé au Corbeau, symbole d'un esprit éparpillé, en accord avec le caractère élémentaire de l'air. Même dans le folklore iranien, il est souvent perçu comme l'oiseau qui ne sait pas conserver des secrets, répandant les paroles au gré du vent. Néanmoins, le Corbeau revêt aussi des connotations favorables, étant lié à l'intelligence, à l'intuition, symbolisant la planète Mercure. En tant que tel, il était honoré comme Messenger du Soleil. Les Corbeaux de Mithra se costumait même avec un bec pour correspondre à la nature de leur symbole. La voie de l'Air ouvrirait ainsi la sublimation vers le deuxième degré, associé à l'eau : l'Occulte ou le Secret. Son association à la planète Anâhitâ (Vénus), suggère encore que l'eau était vénérée comme élément féminin, représentant une figure de Bien-Aimée. À ce stade, un adepte du Mithra se consacre par l'amour et le dévouement à Anâhitâ, perçue comme l'âme secrète de l'Eau.³³⁵ Le Guerrier, également appelé le Soldat, incarne le troisième degré, en lien avec l'élément de la terre. Il est intéressant d'observer

334 Franz Cumont, *op. cit.*, pp. 124-130.

335 Pour cette raison, à ce stade, l'initié adopte le nom de « Marié ».

ver que, selon les lois alchimiques de Gaston Bachelard, la terre véhicule des leçons sur la volonté. La notion de combat terrestre résonne donc particulièrement avec les principes de cette troisième grade. Le mithraïsme considérait l'être doté du « feu intérieur » comme solennel, expliquant ainsi le symbole du « Lion », médiateur du feu et de sa puissance, dans la quatrième sphère. Il est aussi intéressant de noter que l'astrologie, source de certaines idées mythologiques, éclaire l'incarnation de l'hiver dans le Taureau et du solstice de printemps dans le Lion. Comme l'illustre l'image ci-dessous, ce signe, associé aux célébrations du Norouz³³⁶, apparaît sur les portails des palais de Persépolis. La transition de l'hiver au printemps se visualise ainsi à travers le passage du Soleil du Taureau au Lion.



Photo prise à Persépolis en 2010.

Gaston Bachelard écrit dans *La psychanalyse du feu* : « Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il descend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'enfer. »³³⁷ De la sorte, le feu s'intègre à tous les rituels zoroastriens, demeurant l'agent par lequel la lumière se répand et pénètre le monde sensible. Vénéralisé dans les temples du feu, cet élément figure un lien direct avec l'ordre cosmique, et le laisser éteindre serait une faute grave. Les temples du feu, connus comme « Portes du Mithra », reposaient sur une base quadrangulaire, selon un modèle nommé « Quatre voûtes ». Le lever du soleil s'observait au milieu de la voûte est, et son coucher au milieu de la voûte ouest. Le point culminant se trouvait donc au centre. Le mystes de Mi-

336 Le Nouvel An iranien.

337 *La psychanalyse du feu*, p. 23.

thra devait veiller à ce qu'un feu perpétuel brûle sur les autels : « Trois fois par jour, à l'aurore, à midi et au crépuscule, il adressait une prière au Soleil, en se tournant le matin vers le Levant, à midi, vers le Sud, le soir vers le Couchant. »³³⁸ Ces attributs continuent, après des millénaires, à susciter des coutumes dans la Perse moderne, comme il est aussi mentionné dans un passage de *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hédâyat : « Chaque soir, dans les villes de l'ancien Iran, le coucher du soleil était salué par une fanfare. »³³⁹ Sacré pour les « mages » mithraïstes, puis les « môbads » zoroastriens, ce feu conserve son caractère de bénédiction dans les traditions persanes. La métaphore théosophique de la lumière est illustrée par de nombreuses miniatures qui représentent même le prophète Mohammad et les imams chiïtes avec la tête entourée de flammes de sainteté. La pensée iranienne voit dans le feu l'incarnation ultime du sublime : le feu est la lumière matérialisée.

Cette métamorphose élémentaire se manifeste dans la langue, où Mithra devient Mehr, synonyme persan moderne du Soleil. Le feu, autrefois vénéré, se transfigure dans le vocabulaire, imprégnant l'âme des mots : « Mehr » signifie également affection et tendresse. De la sorte, « Mehr-bân », désignant littéralement « Gardien de Mehr », signifie désormais tendre et affectif. Ces termes, ainsi que « Secret » et « Mystères », demeurent des leitmotivs de la littérature et de la poésie persanes, à l'instar de ce distique de Hâfez :

« Tant que tu ne seras pas familier de ce secret,
tu ne percevras nul mystère »³⁴⁰

Les icônes, rites et concepts pré-islamiques ont été également absorbés et perpétués dans le soufisme et les traditions chiïtes ; une empreinte si profonde que ces traces persistent de nos jours, comme le souligne Franz Cumont : « les tribus de l'Iran depuis l'origine de leur puissance jusqu'à leur conversion à l'islamisme n'ont jamais cessé de rendre un culte à Mithra. »³⁴¹ Basé sur un texte mazdéen, Henry Corbin élabore une physiologie de l'Homme de lumière à travers une trilogie de l'âme comme l'organisme spirituel ou subtil, indépendante de son organisme physique et matériel :

« Il y a " l'âme sur la voie " (ruvân i râs), c'est-à-dire celle qui est rencontrée sur la voie du Pont Chinvat, lequel est, eschatologiquement et extati-

338 *Les mystères de Mithra : aux sources du paganisme romain*, p. 134.

339 *La Chouette aveugle*, p. 165.

340 Hâfez, *Le Divân: œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV^e siècle*, traduit par Charles Henri de Fouchécour, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 740.

341 *Les mystères de Mithra : aux sources du paganisme romain*, p. 18.

quement, le seuil de l'Au-delà, reliant le centre du monde à la montagne cosmique ou psycho-cosmique. Nul doute, par conséquent, qu'il s'agisse bien de Daênâ guidant l'âme dans l'ascension qui l'entraîne à l'extrême-nord des hauteurs, la " Demeure-des-Hymnes ", la région des Lumières infinies. Et puis il y a celle que le texte désigne comme " l'âme en dehors du corps " (ruvân i bêrôn tan), et enfin celle qui est " l'âme dans le corps " (ruvân i tan). Ces deux qualifications correspondent à deux aspects de la même âme, c'est-à-dire de la Fravarti incarnée à un organisme terrestre ; celui-ci, elle le régit comme un chef d'armée (l'Espahbad des Ishrâqîyûn, l'hegemonikon des Stoïciens), et elle s'en évade parfois, soit en songe, soit dans une anticipation extatique, pour rencontrer, lors de ces exodes fugitifs, " l'âme sur la voie ", c'est-à-dire sa Daênâ qui la guide, l'inspire et la reconforte. »³⁴²

Mithraïsme romain

La voie de Mystères, mêlant miséricorde et combat, a traversé l'Asie Mineure pour s'étendre jusqu'en Grande-Bretagne. Diffusée entre le I^e et le IV^e siècle, elle intègre des éléments mythologiques gréco-romains. La spiritualité des mages et quelques-unes de ses doctrines cardinales se firent plus tard accepter par l'orthodoxie catholique.³⁴³ De nombreux chercheurs ont également mis en évidence cette influence sur le christianisme qui s'est diffusée dans les quartiers populaires de Rome au début du premier millénaire. Il est donc fort probable que la population ait puisé de l'inspiration dans ces enseignements pour mieux s'approprier les récits du *Nouveau Testament* :

« Les rites qu'il pratiquaient, offraient de nombreuses analogies : les sectateurs du dieu perse, comme les chrétiens, se purifiaient par un baptême, recevaient d'une sorte de confirmation la force de combattre les esprits du mal, et entendaient d'une communion le salut de l'âme et du corps. Comme eux aussi, ils sanctifiaient le dimanche, et fêtaient la naissance du Soleil le 25 décembre, le jour où la Noël était célébrée, au moins depuis le IV^e siècle. Ils prêchaient de même une morale impérative, tentaient l'ascétisme pour méritoire, et mettaient au nombre des vertus principales l'abstinence et la continence, le renoncement et l'empire sur soi-même. Leurs conceptions

342 *L'Homme de Lumière*, p. 41.

343 Franz Cumon, *op. cit.*, p. 10.

du monde et de la destinée de l'homme étaient similaires : ils admettaient les uns et les autres l'existence d'un ciel des bienheureux situé dans les régions supérieures et d'un enfer peuplé de démons, contenu dans les profondeurs de la terre ; ils plaçaient aux origines de l'histoire un déluge ; ils donnaient comme source à leurs traditions une révélation primitive ; ils croyaient enfin à l'immortalité de l'âme, au jugement dernier et à la résurrection des morts dans la conflagration finale de l'univers. [...] il paraît certain que la commémoration de la Nativité a été placée au 25 décembre parce qu'on fêtait au solstice d'hiver le *Natalis Invicti*, la renaissance du dieu invincible. En adoptant cette date, qui était universellement marquée par des réjouissances sacrées, l'autorité ecclésiastique purifia en quelque sorte des usages profanes qu'elle ne pouvait supprimer. »³⁴⁴



La photo ci-dessus représente quelques motifs du Mithraeum de Koenigshoffen à Strasbourg et son bas-relief figurant Mithra en bonnet phrygien, sacrifiant un taureau.³⁴⁵

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 151-155.

³⁴⁵ « Lors de la construction de l'église Saint-Paul en 1911, un mithraeum a été mis au jour à Koenigshoffen, vicus gallo-romain situé aux abords du camp légionnaire de Strasbourg-Argentorate. Malgré des conditions de fouille difficiles, Robert Forrer a pu distinguer plusieurs états successifs de ce sanctuaire et saisir la disposition intérieure des éléments du culte : retable sculpté, reliefs votifs, groupes de lions flanquant l'autel principal, podia ou banquettes où prennent place les fidèles. D'une hauteur totale de 4 m, le relief de Koenigshoffen est l'un des plus grands connus dans le monde romain. En raison de sa très belle qualité, il a été attribué à une équipe de sculpteurs venus d'Italie et ayant œuvré à Strasbourg au milieu du 2^e siècle après J.-C. Ce relief était rehaussé de couleurs, comme l'atteste la dédicace faite par le soldat C. Celsinius Matutinus, qui l'a fait repeindre à ses frais au temps de l'empereur Alexandre Sévère. Le sanctuaire semble avoir été abandonné vers le milieu du 3^e siècle après J.-C., après une destruction brutale et systématique du

Ann. III : Poésie classique persane

Les linguistes situent le persan au sein de la famille indo-iranienne et identifient trois grandes phases de son évolution : I. Le vieux perse, proche du persan avestique. Les inscriptions épigraphiques de cette période remontent à l'époque achéménide (VI^e siècle av. J.-C.), la plus ancienne étant celle de Darius (522-486 av. J.-C.) à Behistoun, située à l'ouest de l'Iran. II. Le moyen perse ou persan pahlavi, la langue officielle des Parthes (I^e siècle), puis des Sasanides (III^e-VII^e siècles). Au milieu du VII^e siècle, l'invasion musulmane a propulsé l'arabe au rang de langue officielle, reléguant ainsi le persan. III. Le persan dari, reconnu comme la mère du persan moderne, a réémergé au IX^e siècle sous la dynastie saffaride. Sa fondateur, Yaghoub Leys Saffâri, a soutenu l'usage du persan pour les panégyriques, et les élites ont renoué avec l'écriture dans cette langue, marquant ainsi une renaissance culturelle. Le célèbre poème *Le parfum du ruisseau de Mouliâne* de Roudaki (859-941) marque aujourd'hui cette nouvelle ère littéraire.

Composée selon le modèle des distiques, eux-mêmes formés de deux vers au même rythme, la structure de la poésie classique persane repose sur la terminaison musicale ou alternée des mots. Celle-ci peut apparaître à la fin des deux vers d'un distique ou uniquement à la fin du second vers, en correspondance avec les autres distiques, et constitue l'un des principes fondamentaux de cette forme. La configuration de chaque forme poétique découle des rythmes innés, inspirés par la cadence et la musicalité des quatorze formes de conjugaison des verbes en arabe. Ces métriques constituent des bases sur lesquelles les mots et les phrases lyriques s'entrelacent, vers après vers. La variation de ces règles à travers l'ensemble des distiques donne lieu à différentes formes de la poésie persane. Par exemple, le « ghazal » est un poème composé de distiques, chacun ayant vocation à être un poème à part entière, comme un poème dans un poème. Dans cette forme de poésie amoureuse, surtout cultivée par Hâfez, chaque distique est en soi une entité merveilleuse. Ces formes, plus courtes et plus complexes, engendrent des poétiques moins narratives, qui ne serviraient pas au déroulement de notre travail. De ces quatorze formes, deux sont spécialement privilégiées pour l'écriture de longs récits lyriques. Elles offrent une narration adaptée aux épopées ainsi qu'aux récits épiques, mythiques ou mystiques. Les sept grands poètes classiques persans ont eux-mêmes été influencés par de nombreux philosophes, écrivains, romanciers et poètes arabo-persans.

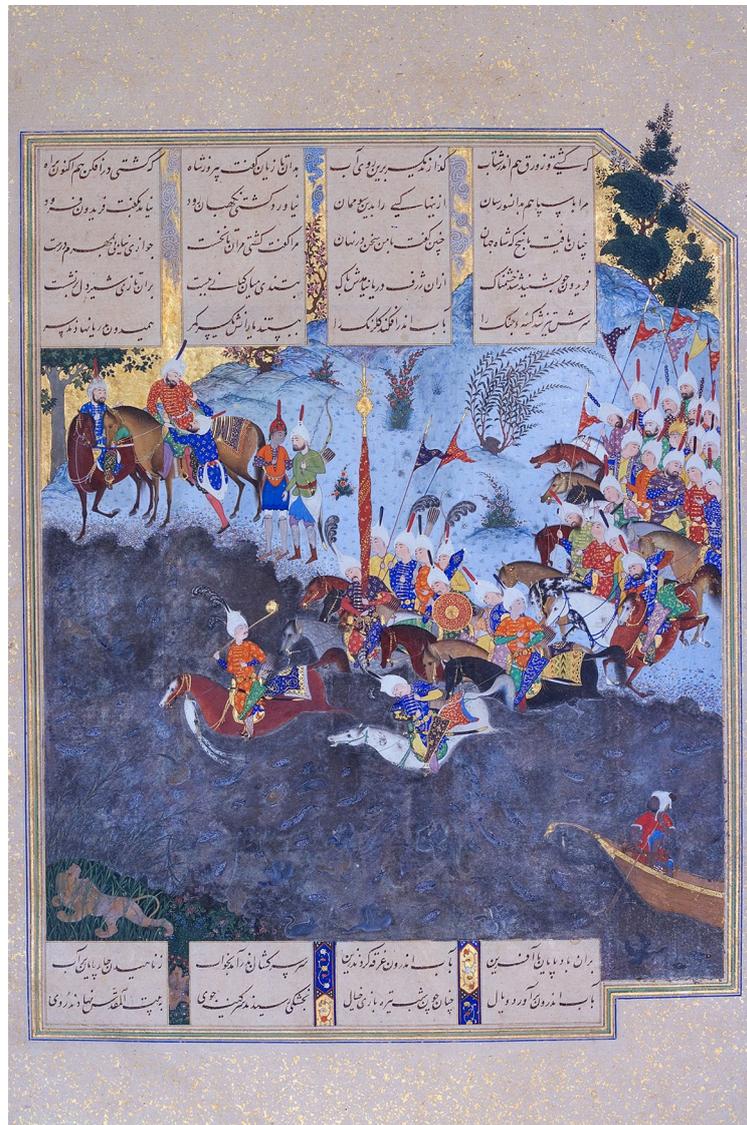
grand relief et des objets votifs. » Source : site du Musée archéologique de Strasbourg.

Ferdowsî (934-1020)

Né à Tous, dans la grande région du Khorâssân, son nom est étroitement associé à son œuvre majeure, le *Shâh-nâmeh*, la plus grande épopée en langue persane, comprenant environ soixante mille vers. Avant d'atteindre trente ans, Ferdowsî commence à concevoir cette œuvre, la poursuivant jusqu'à la fin de sa vie. *Le Livre des Rois* est vu comme une vaste réserve des éléments de l'inconscient collectif des peuples d'Iran, un trésor mythopoétique transmis de génération en génération. Tout au long du *Shâh-nâmeh*, des mythes se tissent avec des faits historiques, le poète cherchant à restreindre l'usage du vocabulaire arabe et à ré-introduire le persan pour affirmer l'identité iranienne. Cette approche a constitué une réponse à la politique systématique mise en œuvre par les califes pendant deux siècles pour effacer le passé iranien. La chevalerie et les héros glorieux du *Shâh-nâmeh* reposent sur la lutte intemporelle entre le Bien et le Mal. Ils affrontent les ténèbres, qui ne sont en réalité que des manifestations de l'avidité et de la rapacité. Malgré la lumière immortelle des actes héroïques et les couleurs vives des mythes, la plupart des récits de ce grand livre restent tragiques. Ferdowsî, qui a consacré sa vie à écrire des vers et des distiques pour narrer des mythes héroïques, incarne à son tour l'idéal du héros :

« Il faut que tu saches bien en premier lieu
Quels furent les éléments des cieux,
Car Dieu a crée des choses à partir de rien
Que l'on sache qu'il en est le souverain.
Il fit la matière de quatre éléments
Il les fit sans peine ni tourments,
Le premier fut en haut le feu de l'éther
A milieu l'air, puis l'eau et l'obscur terre
Dès lors que le feu en bougeant s'accrut
Par sa chaleur, la sécheresse apparut
Puis pendant le repos, le froid fut crée
Qui engendra par la suite l'humidité
Les quatre éléments se firent voir
Alors, se révéla le monde transitoire

Les éléments se mélangent entre eux
 Ils s'éleva toutes sortes d'êtres nombreux
 Puis vint la voûte à la course rapide
 Et ses merveilles toujours si splendides »³⁴⁶



Shah-nameh (de Shah Tahmasp), 1525-1535, 17.4 x 31.8 cm.³⁴⁷

346 Ferdowsi, *Shâhnâmeh (Le Livre des Rois)*, traduit par Pierre Lecoq, Paris, Les Belles Lettres / Geuthner, 2019, p. 26.

347 Ce manuscrit de l'école de Tabriz a été préparé dans des ateliers royaux au début de l'époque safavide. Pendant vingt ans, au moins quinze miniaturistes travaillent sous la direction du grand maître Behzâd, pour réaliser 258 tableaux.

Par rapport aux ornements en dehors du cadre, il existe deux termes : Taz'hîb ou « dorure », et eslîmî ou « entrelacs » pour les enluminures abstraites.

Khayyâm (1048-1122)

« On ne peut percer les mystères célestes ;
le monde est une " lampe magique " autour de laquelle nous tournons en
rond comme des images égarées.

Nous sommes des " marionnettes " qu'une main invisible fait apparaître sur
le théâtre du monde
pour les faire aussitôt disparaître dans le " coffret du Néant ". »³⁴⁸

Au sujet de cette image qui évoque la métaphore de la Caverne, Daryush Shayegan écrit :

« Khayyâm est le seul penseur iranien qui ait complètement renversé la topographie platonicienne du haut et du bas. [...] Chez lui, le passage de ce monde-ci à l'outre-monde ne s'effectue guère en termes d'ascension verticale, mais en raison d'une rupture instantanéiste, une sorte de mise en suspens du temps en éclairs de présence qui, vue d'un côté, est apparence sans substance et, vue de l'autre, Néant. Si l'on pouvait rabattre l'ordre vertical du monde à la surface plane de l'endroit et du revers de la même médaille, nous pourrions dire que la rupture est au niveau de la conjonction de ces deux faces : où l'une est toujours l'abîme insondable du Néant (entendu au sens de la vacuité), l'autre l'apparence, le rêve illusoire enchâssé d'éclats volatilisés, et le moment de la lucidité »³⁴⁹

Omar Khayyâm détient une place prépondérante en tant que mathématicien, astronome, musicien et poète. Parmi ses nombreuses contributions à l'algèbre, l'un de ses accomplissements les plus remarquables demeure le calendrier solaire, reconnu pour sa précision. Il a été élaboré à la demande du roi seldjoukide Malik Shah Djalâl al-Dîn, dans le but de célébrer le Norouz le jour même de l'équinoxe de printemps et de mieux structurer les affaires impériales. Khayyâm a consacré huit années à l'observation du ciel pour réaliser cette réforme significative du calendrier, en introduisant une année bissextile et en mesurant la durée de l'année avec une précision de 365,242198581560 jours. Contemporain d'Hassan Sabbah, fondateur du mouvement ismaélien, et de Nézâm al-Molk, vizir érudit de Malik Shah et fondateur des célèbres écoles Nézâmyyeh, Khayyâm trouvait refuge dans la poésie. Avec près de

³⁴⁸ *L'âme poétique persane*, p. 59.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

soixante-quatre quatrains, son influence sur les poètes futurs est significative, tant sur le plan linguistique que thématique :

« C'est que dans un monde si changeant,
tout n'est hélas que du vent :

Nous nous attelons qu'un seul instant
et cet instant même n'est que néant. »³⁵⁰

Daryush Shayegan élabore ainsi l'influence de Khayyâm sur l'œuvre de Sâdegh Hédâyat :

« le monde de ce penseur exceptionnel s'accommode fort bien de la vision désacralisée et nihiliste de l'histoire telle que Hedayat la conçoit. [...] L'inversion de Khayyam débouche sur la mise en suspens de l'Instant échappant à la durée, mais une durée qui est l'éternel retour des situations analogues. L'angoisse métaphysique qui motive les quatrains de Khayyam nous fait penser à la notion bouddhique de dukkha (douleur existentielle) qui peut se traduire aussi comme limite essentielle de la finitude de l'homme. Hedayat intègre le regard instantanéiste de ce penseur dans la structure temporelle de son récit. Les grands thèmes du récit, les images récurrentes du vieillard, de la jeune femme, du cyprès, du ruisseau et celle d'un jardin idyllique situé dans un nulle part non repérable sur nos cartes, sont incessamment repris à des registres variés. Si, nous dit Khayyam, la cruche ici présente a été autrefois un être comme moi de la même manière que je serai un jour pareil à elle, tout comme cet autre me tenant la main (moi devenu cruche) sera à son tour cruche dans la main d'un autre et ainsi de suite, alors cette situation répétitive qui tisse la trame de la durée n'aura pas de cesse. »³⁵¹

Attâr (vers 1145-1221)

« Attâr a parcouru les Sept Pays de l'Amour

Nous, nous sommes encore coincés dans un coin de rue »³⁵²

Venant d'une famille propriétaire des ateliers-magasins appelés « attârî », ce métier familial est également à l'origine de son nom de plume : Attâr signifie l'apothicaire ou le mar-

350 *Ibid.*, p. 60.

351 *Lumière vient de l'Occident*, p. 120.

352 Une expression courante en persan.

chand de parfums, spécialiste des matériaux végétaux, animaux et minéraux. À son époque, sous la dynastie seldjoukide, l'orthodoxie religieuse avait profondément ancré ses règles. Avec l'arrivée des califes omeyyades puis abbassides, cette rigidité s'est maintenue, et les poètes persans ont souvent dû composer avec un rigorisme certain. Toutefois, Attâr a défié ces dogmes. Dans le soufisme, la divinité est perçue comme une entité cosmique, omniprésente et se manifestant par l'amour. Cinq siècles après l'arrivée de l'islam, alors que la religion était devenue stricte, Attâr a magistralement retracé les Sept Pays traversés par les mages de l'antiquité.³⁵³ Il est également l'auteur d'œuvres comme *Le Mémorial des Saints*, *Le Livre du divin*, *Le Livre de l'épreuve*, *Le Livre des conseils* et *Le Livre des secrets* (Asrâr-nâme). Il fut probablement tué lors du massacre moghol à Neyshâbour.

Nézâmî (1141-1209)

Le poète romanesque dont l'important ouvrage *Khamseh* comprend cinq épopées : I. *Le Trésor des Mystères*, II. *Khosrow et Shirine*, III. *Leili et Madjnoun*, IV. *Les Sept Figures*, et V. *Livre d'Alexandre*. Nézâmî semble incorporer dans ses œuvres des mythes de la tradition orale qui ne figurent pas dans le *Livre des rois* de Ferdowsî. Le thème de ses manuscrits regorge d'allégories dans une poésie à la fois complexe et éloquente. Tout comme Ferdowsî, il reprend l'archétype des rois sages, mais cette fois pour transformer l'épopée en une œuvre empreinte de mysticisme. *Les Cinq Manuscrits* ou *Les Cinq Joyeux* formes une anthologie héroïque, érotique et mystique dont *Les Sept Figures* consiste le quatrième épopée. Dans le folio présenté sur la page suivante, on voit une Miniature du début du XV^e siècle, représentant Bahrâm Goûr dans la salle aux Sept Figures : un demi-cylindre aplati en arc divisé en sept dômes, avec une fontaine dans l'axe central du hall, les carrelages en lapis-lazuli, les draps en vert et en vermillon, laissent leurs empreintes sur la page adjacente. Le schéma des figures peintes sur les voûtes peut évoquer une image cinématographique pour un interlocuteur contemporain. À travers les peintures dissimulées dans une salle secrète, le prince découvre la révélation d'un à-venir. Par la rencontre des sept idoles soumettant le désir et l'amour à une rude épreuve, il fait face au reflet de sa propre image idéalisée, une image qu'il doit achever. La dimension spatiale du dôme devient une allégorie des « Sept Temps », des « Sept Climats », des « Sept aspects de l'Amour », équivalents aux « Sept Couleurs » dans la tradition alchimique :

³⁵³ Les XII^e et XIII^e siècles ont été marqués par l'essor de l'hermétisme et des savoirs ésotériques, contrastant avec les approches exotériques centrées sur les aspects apparents de la foi.

« Le dôme qui était apparenté à Saturne
était celé dans un noir de musc.

Celui qui était de l'essence de Jupiter
avait couleur et parure du bois de santal

Celui qui était circonscrit par Mars
l'élément rouge présidait à l'ensemble

Celui qui du Soleil était informé
était jaune ; comme quoi ? Un baudrier d'or

Celui qui de la beauté de Vénus tirait espoir
avait visage blanc, tel celui de Vénus

Celui qui de Mercure tenait sa subsistance
était, de prospérité, couleur turquoise

Et celui qui avait Lune en maison
était vert à l'aspect fortuné du roi

Ainsi, selon la nature des sept planètes,
s'élevait le palais aux sept dômes. »³⁵⁴



Haft Peikar de Nézâmi, Chirâz, 17,20 × 13,70cm, 1410-1411. Collection du Musée Calouste-Gulbenkian à Lisbonne.

³⁵⁴ *Les sept portraits*, traduit par Isabelle de Gastines, Paris, Fayard, p. 131.

Rûmî (1207-1273)

Mowlavî (1207-1273), appelé en Occident Rûmî, est né à Balkh (actuellement en Afghanistan), à la fin du règne des Kwarezmides. Il a laissé derrière lui deux grands recueils de poésie, ainsi qu'un ouvrage théosophique en prose, et le mythe d'un être annihilé dans l'Amour. Mowlavî (notre Seigneur) prend d'abord la relève de son père en tant que prêcheur et maître spirituel. Le premier grand tournant dans sa vie, menant à un bouleversement éventuel, est son départ du Khorâsân et son exil. L'arrivée des Moghols en Asie centrale avait déjà suscité une forte onde d'inquiétude et un sentiment d'insécurité dans sa région, alors que les Kwarezmides y régnaient. Ce n'est peut-être pas un hasard si l'émergence d'un poète de cette envergure se déroule durant une période de violences extrêmes au XIIe siècle. Mowlavî dit lui-même à ce propos :

« Dans la guerre et le sang
Les Mongols ont détruit le monde, je le sais
Mais la ruine recèle Ton trésor
Quel malheur pourrait l'atteindre ? »³⁵⁵

Rûmî est une âme en effusion, improvisant ses odes dans un état d'extase lors de la pratique du Samâ, une danse particulière des cercles soufis.³⁵⁶ Le fameux théologien de la ville pratique le Samâ dans les bazars, notamment là où des artisans et des batteurs forgent le métal. Le tic-tac des marteaux, du matin au soir, résonne en rythmes qui évoquent en lui la musique, faisant monter ses mots dans un état d'extase tandis qu'il tourne sur lui-même. Ils expriment ce désir étrange d'atteindre l'insaisissable, au-delà de l'au-delà.

Sa'dî (1213-1292)

Au milieu du XIII^e siècle, le plateau iranien a connu de violents conflits entre les Kwarezmides, leurs successeurs irano-Moghols, et certains émirs abbassides. L'atmosphère, calme malgré les guerres et les conflits environnants, est néanmoins teintée de terreur et de peur, avec une grande influence des fanatiques religieux. Sa'dî, le jeune homme passionné, quitte sa ville pour poursuivre ses études à la médersa Nizamiyyah de Bagdad. Après trente ans d'exil et d'aventures au Levant, il revient enfin dans sa ville natale. Le grand poète qu'il

³⁵⁵ Leili Anvar, *Rûmî : La religion de l'amour*, Paris, Points, 2011. p. 16.

³⁵⁶ Ce sont ses nombreux disciples en compagnie qui ont manuscrit ses poèmes.

devient emploie parfois un vocabulaire arabe riche, mais toujours accessible à un locuteur persan. De nombreuses expressions et proverbes de la langue persane trouvent leur origine dans les vers ou les anecdotes du *Boustan* (Jardin des fruits ou Verger) et du *Golestân* (Parterre ou Jardin des roses). Sa'dî a également écrit d'autres types de textes, comme l'ironie et la satire, ainsi que 700 ghazals. Le XIII^e et le XIV^e siècles voient aussi l'apparition des grands poètes comme Shabestari, Dehlavi et Khadjou Kermânî, marquant l'apogée du Ghazal. *Golestân* ou « Le jardin-qui-séduit-le-cœur »³⁵⁷, recueil combinant prose et poésie, fut traduit en France en 1634.

Hâfez (1325-1389)

« Jamais ne mourra celui dont le cœur trouva la vie par l'amour
Notre pérennité est consignée au registre du monde »³⁵⁸

Hâfez, le septième grand alchimiste de la poésie classique persane, voit son recueil être une présence familière dans chaque foyer iranien. Lors des célébrations de Norouz et Yaldâ, ainsi que dans les moments d'amour ou de chagrin, rares sont ceux qui n'ont jamais consulté son *Divân* pour en tirer des présages, ou qui ne connaissent pas au moins un de ses distiques par cœur. Dans les ruelles, des vendeurs proposent toujours des quatrains, permettant de tirer un ghazal au hasard pour s'en inspirer. Chaque poème de Hâfez agit comme un prisme, offrant de nombreuses interprétations, parfois contradictoires d'un distique à l'autre, laissant son sens énigmatique. Ses vers, souvent à double sens, encapsulent des notions complexes. Si l'on devait résumer la poésie de Hâfez en deux mots, ce seraient mystère et amour : le Vin de la miséricorde, la Coupe de la Taverne des Mages, le Pacte, l'Alliance, l'échanson, ainsi que des symboles érotico-mystiques, se contrastent fréquemment avec des termes tels que dévot, ascète et rationnel.³⁵⁹ Daryush Shayegan écrit à son sujet : « L'interprète des mystères" des lettres persanes. [...], il est tout à la fois cet équilibre miraculeux où fond et forme [...], ce creuset fécond où se fondent en une riche synthèse l'essence de la gnose, la magie du verbe et les grands symboles érotico-mystiques, et finalement ce gisement rare où se cristallisent les joyeux les plus précieux de l'âme iranienne. »³⁶⁰

357 Le nom d'un poème d'Anne de Noailles, inspiré du *Golestân*.

358 Hâfez, traduit par Charles-Henri De Fouchécour, *Le Divân de Hâfez de Chiraz*, Lausanne, Verdier, p. 120.

359 Certains historiens suggèrent qu'Hâfez aurait fait partie d'un cercle ésotérique affilié au mithraïsme pendant une phase cruciale de sa vie, et son surnom, « la langue de l'invisible », semble en témoigner.

360 *L'âme poétique persane*, pp. 21-22.

Ann. IV : Miniature persane³⁶¹

Les traditions artistiques iraniennes perdurent jusqu'au XIX^e siècle, s'adaptant aux évolutions historiques sans perdre leur essence. En dépit des bouleversements politiques et sociaux, une cohérence interne émane des créations artistiques de chaque époque, tendant vers un idéal utopique. Le rythme des éléments, semblable à des notes musicales, ne se contente pas d'orner l'œuvre, mais en constitue les fondations. Bien que les éléments de la réalité soient représentés, ils ne résultent presque jamais d'une véritable imitation. La miniature, en tant que plus sublime expression de la peinture en Iran, puise son inspiration dans un univers imaginaire, filtrant la perspective, la lumière et la couleur à travers une esthétique unique fondée sur la stylisation des formes, plutôt que sur des effets optiques. Comme le sombre évoque les mondes infernaux, tandis que la merveille se lie à la lumière, les couleurs y apparaissent souvent plates, sans nuances, et la lumière est totale, illuminant chaque recoin de la scène. La miniature illustre ainsi un phénomène à la fois physique et métaphysique : la lumière. Souvent intégrées à des manuscrits, elles semblent porter en elles-mêmes une poésie, une utopie innée, interprétant l'imaginaire collectif iranien et sa vision de l'existence.

Cependant, tout génie émerge de croisements et de rencontres, et la Miniature en est une illustration parfaite.³⁶² L'art persan, historiquement, découle de la coexistence des civilisations sur le plateau iranien, comme les Mèdes et les Perses dès le premier millénaire av. J.-C. Cyrus le Grand, fils d'une mère mède et d'un père perse, fonda un empire unifiant les deux peuples avant d'étendre ses conquêtes.³⁶³ Ses méthodes administratives, novatrices pour l'époque, étaient basées sur un pouvoir central afin de maintenir l'unité des satrapies, tout en préservant les coutumes des régions conquises. Les dirigeants achéménides promouvaient des idéaux syncrétistes, qui se reflétaient plus tard dans les styles artistiques et architecturaux. Les capitales devinrent des foyers de diversité, mêlant les influences médique, élamite, babylonienne, assyrienne, égyptienne, grecque et perse. Malgré les rencontres et mélanges survenus en Perse après la conquête d'Alexandre de Macédoine et durant l'époque séleucide (312-264 av. J.-C.), l'impact des arts helléniques demeure limité. Alors que la perspective grecque se concentre sur la relation entre l'homme et la nature, l'approche perse demeure ancrée dans un univers alchimique, dont la représentation utopique reste une caractéristique clé.

361 Le terme « miniature » est considéré comme l'équivalent du « négârgarî » en persan.

362 Dans cette même région, des peintures issues des traditions éoliennes et manichéennes ont été mises au jour.

363 Les Mèdes, les Perses et les Parthes appartiennent à une même famille linguistique et ethnique.

D'origine scythe, les Parthes (247-224 av. J.-C.) habitaient au nord et à l'est de l'Asie centrale, dans des régions qui correspondent aujourd'hui au Turkménistan, au Tadjikistan, à l'Afghanistan, au nord-est de l'Iran et au nord-est de l'Inde.³⁶⁴ Des siècles plus tard, la poésie et la miniature persanes verront le jour dans cette région parthe, l'ancienne Bactriane, et dans le futur Grand Khorâssân, au sein de la Perse musulmane. Après la dynastie parthe, les Sassanides (224-651), considérés comme des descendants des Achéménides, ont officiellement appliqué le nom « Iran » pour désigner leur territoire.³⁶⁵ La continuité des traditions artistiques, malgré l'arrivée de l'Islam, s'étend jusqu'au début du XIII^e siècle, marquant la fin de l'ère seldjoukide. Les traits artistiques de cette filiation varient en degré, mais ces styles ne cherchent toujours pas à une reproduction fidèle de la nature. Les détails sont réduits pour rendre les mouvements et postures, transformant les images en signes par stylisation.

Mais la miniature persane, telle qu'on la connaît aujourd'hui, s'est épanouie au XII^e siècle en Asie centrale, un carrefour d'influences indiennes, iraniennes et chinoises, favorisé par la Route de la Soie. En parallèle, l'influence de la littérature persane a été cruciale dans l'expansion du persan, allant de l'Inde à l'Anatolie. Les deux premières phases de cet art se déroulent sous les dynasties des Ilkhanides et des Timourides, tandis qu'elle atteint son apogée au XV^e siècle avec les Safavides.³⁶⁶ Le développement des arts étant étroitement lié aux changements politiques, chaque dynastie faisait d'une ville particulière le centre culturel et artistique, donnant ainsi naissance à des écoles renommées. : Tabriz, Shirâz, Hérat (aujourd'hui en Afghanistan), Boukhara (aujourd'hui en Ouzbékistan) et Ispahan. Les manuscrits, souvent commandés par des shâhs et des shâh-zadehs, donnaient lieu à des œuvres raffinées lorsque ces dirigeants manifestaient un intérêt pour l'art et la littérature. Ils établissaient des ateliers royaux pour réunir artistes et créateurs autour de projets collectifs. Ces styles communs possédaient des liens formels et conceptuels, permettant ainsi de leur attribuer une désignation unique. Cependant, avant le XV^e siècle, la plupart des peintres de miniatures ne signaient pas leurs œuvres, illustrant la modestie propre aux milieux artistiques de l'époque, où les maîtres préféraient ne pas valoriser leur individualité. Le terme « naqsh » désignait la peinture, tandis que « sôurat » ou « tasvîr » faisaient référence à la figuration, et « tarh » au dessin. Les artistes commençaient souvent par esquisser à l'aide d'un rouge clair pour faciliter les corrections. Au XV^e siècle, l'École de Hérat a amorcé la représentation de la vie quotidienne, avec

364 Ils ont principalement adopté les méthodes de gouvernement des Achéménides.

365 Le terme « Eran » était déjà mentionné dans les Gathas de l'Avesta.

366 Le célèbre « Shâh-nâmeh tahnâsbi » en est un exemple emblématique.

des artistes comme Kamâledin Behzâd, suivi de Mir Sayyid Ali au XVI^e siècle, qui ont mis en scène des travailleurs et des gens dans des lieux publics.

Le terme Miniature en français

Ce n'est qu'au XX^e siècle que la miniature persane a commencé à être étudiée en Occident, suscitant l'intérêt d'artistes comme Henri Matisse, qui utilisait une palette éclatante pour délimiter l'espace des éléments peints. Sa figuration concise, similaire à celle de la miniature persane, s'harmonisait avec l'abstraction. Le terme miniature a été adopté au début du XX^e siècle pour désigner cette forme d'art. Dans les musées et les collections, on parle parfois d'enluminure ou de peinture persane, mais ces appellations ne reflètent pas suffisamment ses caractéristiques. Parmi ces termes, « miniature » est considéré comme le plus approprié, bien qu'il évoque aussi, dans le langage courant, une petite taille ou la réduction d'un objet. De plus, dans le vocabulaire muséal, ce terme peut également désigner des objets décoratifs de haute qualité réalisés avec des techniques d'orfèvrerie, tels que des portraits en cadre ou des scènes en émail.³⁶⁷ Au XVII^e siècle, la miniature désigne les œuvres réalisées à l'aquarelle, et en 1690, elle a même été définie dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière :

« Peinture faite de simples couleurs détremées avec de l'eau et de la gomme sans huile. Elle est distinguée des autres peintures, en ce qu'elle est plus délicate, qu'elle veut être regardée de près, qu'on ne la peut faire aisément qu'en petit, qu'on ne la travaille que sur du vélin ou des tablettes. Voici les principales couleurs qu'on y employe, le carmin, l'outremer, la laque, le vermillon, la mine de plomb, le brun rouge, la pierre de fiel, l'ocre de ruë, le stil de grain, la gomme gutte, le jaune de Naples, le massicot, l'inde, le noir d'yvoire et de fumée, la terre d'ombre, le verd de mer, de vessie, d'iris de montagne, du blanc de ceruse, du bistre, etc. Les miniatures sont d'ordinaire petites et délicates, d'où viennent quelques-unes les appellent mignatures. Ce mot vient du minium, à cause que c'est une couleur qu'on y emploie ordinairement. »³⁶⁸

Selon Furetière, ce terme miniature tire son origine d'une technique d'enluminure médiévale qui utilisait le vermillon ou un crayon à minium (mine de plomb rouge) pour tracer les des-

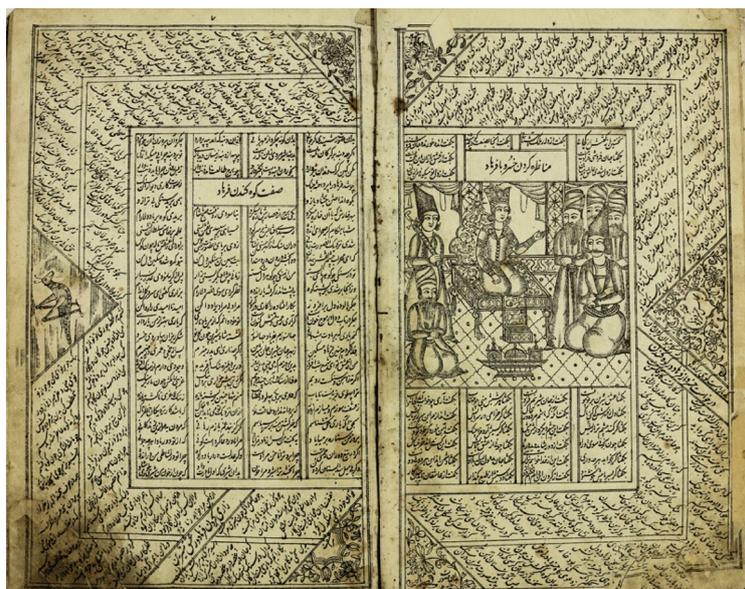
³⁶⁷ Au Moyen Âge, ce terme désignait les lettrines enluminées.

³⁶⁸ Antoine Furetière, « miniature », *Dictionnaire universel* (contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts), Leers, La Haye, 1690, p. 9.

sins sous-jacents des livres. La palette médiévale se limitait principalement à deux couleurs : le vermillon et le bleu lapis-lazuli (outremer).

L'arrivée de la lithographie et son influence sur la Miniature

La lithographie a été introduite à Tabriz par le prince qâdjâr Abbâss Mirzâ (1789-1833), gouverneur de la province d'Azerbaïdjan. Lors d'un voyage à Moscou, il s'est inspiré de la production d'images réalisées avec cette technique, ce qui l'a incité à la développer en Iran. Fondée en 1851, l'École supérieure de Dâr ol-Fonoun enseignait ces nouvelles techniques d'impression. Le premier artiste-peintre envoyé en Europe pour étudier la lithographie fut Sanî ol-Molk (1814-1866). À son retour, il reçut une commande de la cour pour illustrer les contes des *Mille et Une Nuits*, un ouvrage en six tomes comprenant 1 134 images. La simplicité de cette technique et son coût raisonnable en font également un moyen rapide et plus efficace de publier des journaux. Comparée à la technologie d'impression à caractères mobiles, la lithographie s'adapte mieux au système d'écriture et à la calligraphie persane. Elle permet aux journalistes d'intégrer des dessins et leur offre une plus grande liberté en termes de présentation et de mise en page. Parmi les autres premiers ouvrages publiés figurent *Cinq Poèmes* de Nézâmî, le *Shâh-nâmeh* de Ferdowsî, le *Boustân* et le *Golestân* de Sa'dî.



Khosro et Shirine de Nézâmî, illustration de Mirzâ Alîgholfî Kho'ei et calligraphie d'Alî Asghar, 1847.