

Onzième année, Numéro 24, Automne-Hiver 2016/2017 publiée en hiver 2017

**À l'angle du *Mehrab* du sourcil de l'A(a)imé(e)
Étude des visible et invisible de l'amour dans le *ghazal*
hafezien**

CHAVOSHIAN Sharareh

Maître assistant

Université Alzahra

E-mail: sh.chavoshian@alzahra.ac.ir

GOLESTANI DERO Zeinab

Doctorante

Université Shahid Beheshti

E-mail: art.zeinab16@gmail.com

(Date de réception le 8 septembre 2016- Date d'approbation: le 15 décembre 2016)

Résumé

Essence de la création, l'amour ne cesse de se proposer comme l'un des thèmes fondamentaux de la littérature persane, notamment chez Hafez. Présent sur les frontières du sensible et de l'intelligible, l'amour tisse des liens sans cesse renouvelés entre le visible et l'invisible. Etablissant ainsi un parallélisme entre le sacré et le profane, il se caractérise dans la littérature mystique par une ambiguïté interprétative qui, loin d'entraver la perception du sens, permet la naissance d'une expérience esthétique du sensible, celle qui apparaît dans les vers de Hafez et ce, grâce à la présence d'un élément architectural sacré, à savoir, le *mihrab* pour lequel le poète a évoqué un autre signifié, le sourcil de l'A(a)imé(e). Cet article a pour objectif d'étudier cette binarité du sens de l'A(a)mour chez Hafez et de justifier son choix pour un élément architectural apte à évoquer cet A(a)mour.

Mots clés: Hafez, Amour, Visible, Invisible, *Mihrab*.

Introduction

*Dans la prééternité, le rayon de Ta beauté s'exhala en
une lumineuse apparition*

*L'amour parut et mit feu au monde entier*¹ (Hafez,
ghazal 148, vers1)

Lieu de la manifestation d'une *architecture de signes*, la littérature et surtout la poésie, ne se sont jamais séparées de la notion d'amour, celle-ci se trouvant à l'origine de la création de grandes œuvres littéraires dans le monde. L'amour s'élabore par des échanges incessants entre le corps et l'esprit, le dedans et le dehors, l'ici-bas et l'au-delà. Or, la conscience elle-même exige une étroite relation entre Corps-Esprit-Monde (Paul Valéry, in Collot, 2008: 33), chacun constituant un espace, intime ou public. Par ailleurs, le concept de l'espace est basé sur la façon dont on le conçoit.

Bruno Zevi, définissant l'architecture comme « pensée de l'espace », remarque: « On peut [...] observer [...] la présence relativement fréquente d'une certaine *architecture* qui elle-même [est] sous-jacente à la pensée ou du moins à l'exposé de la pensée » (B. Zevi in Philippe Boudon, 2003: 54-55). Ainsi, l'édifice se trouve-t-il au fond de la pensée, comme un appui qui soutient et rassure. L'architecture devient ainsi langage de la pensée, selon les termes d'Alain²: "Remarquez à ce propos comme l'homme pense. Il construit d'abord; il orne; il contemple son œuvre, et c'est par ce chemin qu'il trouve sa pensée" (Alain, 1958: 569).

Certes, l'importance de l'espace interne est majeure: l'intérieur se métamorphose en un mythe, basé sur les concepts que tout peuple a intériorisés au sein d'une culture donnée. Par conséquent, la question du

1. C'est la traduction de Charles-Henri De Fouchécour qui nous servira, dans ce propos, comme appui pour la présentation des vers de Hafez. Or, le lexique et la syntaxe dans la traduction française ne nous permettront pas de mettre en œuvre le jeu du visible et de l'invisible qu'introduit Hafez dans sa poésie, en épuisant les possibilités de la langue persane.

2. Alain, né Émile-Auguste Chartier, philosophe français

dedans et du dehors, est certainement d'abord une question culturelle, avant de devenir une invariante. L'architecture en tant qu'art à part entière englobe d'autres arts comme la peinture et la calligraphie, de même que les travaux de plâtre et miroir, chacun véhiculant une partie de l'histoire culturelle et artistique d'un pays. C'est pour cette raison qu'elle dévoile peut-être le plus pleinement l'identité d'un peuple. C'est ce qui justifie la présence de l'art dans les édifices iraniens et, entre autres, dans le lieu de culte et de prosternation qu'est la mosquée dont l'élément essentiel est le *mehrab*¹. La relation de celui qui construit, embellit, orne, peint le *mehrab* ou s'y rend pour se rapprocher de son Créateur, est une relation d'A(a)mour qui dépasse le cadre du dicible. C'est la question que s'est posée Pierre Pellegrino, concernant l'espace dans un sens plus général, se demandant « en quoi la sémiotique de l'espace est une sémiotique en premier lieu non verbal, qui se démarque des autres »(Pellegrino, 2002: 8)

En nous référant à la sémiotique de l'espace telle qu'elle est présentée par Pierre Pellegrino et la structure d'horizon définie par Collot, nous allons tenter de définir le sens du *mehrab* et les jeux du visible et de l'invisible de l'amour dans la poésie de Hafez. Nous nous attarderons dans un premier temps sur l'étymologie et les différentes définitions du *mehrab*, ce qui nous mènera ensuite expliquer la présence de cet élément architectural chez le poète.

Le *mehrab* du sourcil et l'union du visible et de l'invisible

Présent dans toute la poésie hafezienne, l'A(a)imé(e) permet au poète de tisser des liens entre le sensible et l'intelligible.

Hafez, prosterne-toi devant Ses sourcils au mehrab,

Tu ne feras de prière en toute sincérité que là!

(Hafez, *ghazal* 471, vers 7)

1. Pour les transcriptions, consultez: Shakour-Zadeh Mohammad-Ebrâhim, *Farhang-e estelâhât-e 'olum va ma'arefeeslâmi* (Dictionnaire des termes techniques islamiques), 1^e édition, Téhéran, Samt, 1996 (1375).

Le corps, tel qu'il est perçu dans cette perspective, n'est qu'un espace vécu et subjectif où « se rencontrent le moi, le monde et les mots » (Collot, 2008: 10) et le texte, marqué par la présence du corps, est « à la fois verbalisation de l'espace et spatialisation du langage » (Pellegrino, 2003: 131). En ce qui concerne l'intervention du corps en tant qu'espace le plus intime dans le concept architectural – architecture spatiale ou textuelle-, Pellegrino se réfère à Kant pour avancer ce propos: « l'espace comme forme est relation [...], mise en correspondance [...], et cela non seulement entre deux objets de nos sens externes, mais aussi et d'abord entre nous-même, notre corps propre, et notre environnement » (*Ibid.*: 8).

Le corps de l'être aimé se transforme ainsi en un médiateur favorisant une relation avec le cosmos. Dans ce processus, la médiation est assumée par un élément architectural significatif, le *mehrab*, symbolisant dans la pensée mystique " lieu de Présence de la Vérité ". (Moti', 2010-2011: 87). Le *mehrab* est le cœur de la mosquée, elle-même "cœur de l'architecture en Islam" (Amīnī, 2010: 90). La mosquée est considérée par des penseurs tels que Seyyed Hossein Nasr¹, comme l'image du Cosmos, ou celle de l'homme dans ses dimensions universelles. Ainsi, rapprochant le corps humain à l'univers qui est sans cesse renouvelé par l'âme, Nasr considère-t-il le corps tel un temple où demeure cette âme. (Ardalān & Bakhtīār, 2011: 16) De même, conçu dans un état cosmique, l'être aimé se caractérise chez Hafez, par le *mehrab de S(s)es sourcils*.

Seuls Tes sourcils sont le mehrab pour le cœur de Hafez.

Dans notre religion, on ne peut obéir à quelqu'un d'autre que Toi.

(Hafez, ghazal 133, vers 10)

Cette soumission à l'A(a)mour se trouve à l'origine d'une expérience poétique, où, dépassant les voiles du sensible, le poète vit un instant de fusion entre l'ici-bas et l'au-delà, le profane et le sacré:

1. Philosophe iranien, professeur d'études islamiques à l'université George Washington. (1933 -)

*Mets le feu au froc, puisque l'arc du sourcil de l'Echanson
A mis à bas l'angle du mehrab qui sert à l'imam. (Hafez, ghazal 90,
vers 7)*

Mais quelle est l'origine du mot "*mehrab*" qui, littéralement parlant, appartient au champ lexical de l'architecture orientale? Comment acquiert-il cette dimension spirituelle dans la poésie mystique?

I- *Mehrab*

Figurant dans la poésie mystique, *mehrab* (محراب), est lieu de la prosternation, l'autel, là où l'âme retrouve son Créateur. Le *mehrab*, en tant qu'élément indissociable de l'architecture des mosquées, est présent dans de nombreux poèmes et textes mystique persans. L'importance du *mehrab* a encouragé les artistes passionnés, à y appliquer tout leur art, si bien que l'évolution de ce lieu et de ses ornements suit le même itinéraire que celui de l'art et de l'architecture. Situé à l'intérieur de la mosquée, protégé contre l'érosion causée par les précipitations et le vent, le *mehrab* est représentatif de l'école architecturale de son époque. Les artistes, se servant des ornements les plus nobles, des gravures, des travaux de plâtre et de bois, de briques et de carreaux, des plus beaux motifs - oiseaux, raisins, trèfles (Sadjadi, 1996: 63-66) - dans sa construction, ont essayé d'en faire un chef-d'œuvre dans lequel ils investissent tout leur amour et leur identité.

Ainsi chacun de ces éléments devient-il une unité identique à la totalité qu'il représente, s'associant pour sa part à l'élaboration de l'identité de l'ensemble. Dans son *Encyclopédie méthodique*, datant du début du XIX^{ème} siècle, De Quincy, archéologue, philosophe, critique d'art et homme politique, estime qu'il existe en architecture «une autre manière de considérer le tout ensemble d'un édifice» qui consiste à attribuer un accord faisant de tous les éléments d'un espace architectural "un seul être dont tous les membres soient subordonnés en eux à cette unité de principe qui établit la nécessité des rapport entre le tout" (De Quincy in Pellegrino, 2003: 26); cette

unité de sens et de principe contribue à mieux saisir le sens d'un ensemble formant un espace:

« La ressemblance par identité ou la répétition de la réalité par la réalité », opposée à l'imitation; autrement dit "le principe de la ressemblance par image qui reproduit la chose dans une autre chose", principe dont on jouira d'autant plus "que l'esprit et l'intelligence y ont à faire plus de rapprochements d'objets plus éloignés entre eux"; l'architecture fait partie des arts qui opèrent selon la ressemblance par image (*Ibid.*: 30).

Or, la question de l'unité entraîne la suppression entre le dedans et le dehors, entre l'intérieur et l'extérieur, car celui qui élabore une œuvre architecturale communique avec son interlocuteur, à savoir celui qui fréquentera cet espace, y compris le poète et son public. Cet espace recèle donc pour le poète, une réserve de significations latentes où s'inscrit à la fois "le secret de son origine et tout un avenir d'écriture" (Collot, 2008: 119). Pour appréhender la présence du *mehrab* chez Hafez et d'autres poètes, il faudrait d'abord connaître l'étymologie plurielle de ce mot.

I-1- La genèse iranienne

Mohammad Moghaddam¹ fut le premier à reconnaître l'origine du mot: *mehrab* est un mot composé de *Mehr* مهر et *Ab* آب: le premier signifiant soleil, lumière, affection, le second ayant plusieurs sens parmi lesquels Moghaddam cite "grotte avec un plafond en forme de voûte ou d'arc". Les Mithraïstes avaient la conviction que Mithra était né dans une grotte, d'où la transformation des grottes en lieu de culte. Ils travaillaient donc le plafond des grottes pour en faire une arche symbolisant l'univers² et l'ornaient de motifs en formes d'étoiles. Ils gardaient l'intérieur sombre, mais ouvraient

1. Linguiste iranien et spécialiste en langues anciennes. (1908-1996)

۲. طاق گردون

une lucarne vers le soleil de sorte qu'il y ait des rayons de lumière au lever du jour (Sadjadi, 1996: 39-40) - à titre d'exemples on peut nommer le temple d'*Anahita*, le temple à *Kangavar*, *Tagh Bostan* (*Ibid.*: 41-42). Cette ressemblance entre les travaux architecturaux dans les grottes des Mithraïstes rejoint le concept de l'unité que nous venons d'évoquer plus haut: elle résulte du rapport que les Mithraïstes voulaient établir entre l'intérieur et l'extérieur par l'intermédiaire des rayons du soleil, de même que « d'un comportement semblable à l'égard de la nature guidé par la nécessité d'en apprivoiser les forces dans un rituel mimétique et une conformation analogique » (Pellegrino, 2003: 40)

Aussi pourrait-on conclure que le *mehrab* مهرب des *Mithraïstes* est à l'origine du *mehrab* محراب des Musulmans, cité dans le Coran et faisant allusion aux religions antérieures à l'Islam: deux mots homophones, proches dans leur sens, tous deux représentant les lieux de culte et englobant l'importance de la lumière; le deuxième ayant subi une transformation d'orthographe, ou étant arabisé après l'Islam.

I-2- Signification mystique

Dans son emploi métaphorique, ce terme apparaît chez Mowlana (XIII^{ème} siècle), Khaghani (XII^{ème} siècle) et surtout 17 fois chez Hafez, désignant tout objectif recherché par les derviches, les mystiques et les amoureux. Ainsi Pellegrino interprète-t-il l'emploi de la métaphore dans un espace textuel:

« La métaphore renforce alors l'identité de ce qui est ici, dans cette situation textuelle, en le dotant de relations paramétriques avec un autre qui est ailleurs. En retour, le caractère affirmé de ce qui est texte; des signifiés implicites sont déclenchés dans ce transfert » (*Ibid.*: 133).

Dans le Coran, le mot *mehrab* est mentionné 4 fois au pluriel et une fois au singulier:

-Verset 37, Sourate *Ali Imran*: *mehrab* intervient dans le sens du lieu d'idolâtrie.

-Verset 39, Sourate *Ali Imran*: même sens

-Verset 11, Sourate *Maryam*: même sens

-Verset 21, Sourate *Sad* (ص): même sens – lieu de haute valeur où s'installe un souverain ou un gouverneur.

- Verset 13, Sourate *Saba*: des mosquées, des lieux de prosternation

Ainsi, le mot "mosquée" remplaça le mot *mehrab*, et ce dernier qui désignait auparavant le lieu de prière d'un ensemble de personnes, devint le lieu de prêche du guide spirituel, de l'Imam. A l'époque du Prophète, le mot *mehrab* signifiait aussi la direction vers laquelle il fallait faire ses prières; on plaçait donc une épée, un morceau de bois ou une petite pierre au mur pour indiquer la direction vers Ka'aba.

Cette pluralité de sens trouve sa raison dans le fait que "parfois un composant d'un type ancien se perpétue dans un nouvel arrangement [...]. Le composant devient le motif d'une expression architecturale et peut se transmettre dans des contextes éloignés" (*Ibid.*: 113-114).

I-3- Définition dans les dictionnaires arabe-persan

Mehrab, dérivé de l'infinitif *haraba* (حربه) signifiant distance/bataille/le fait de devenir ennemi, veut dire de même celui qui a le courage de faire la guerre. Or ce même mot dérivé de l'infinitif *mouharaba* (محاربة) signifie celui qui, en se réfugiant dans le *mehrab*, résiste au diable et les tentations de son "moi" et médite en priant. Par ailleurs, le mot *mehrab* est employé pour citer le lieu le plus "haut" – de plus grande valeur - d'une mosquée (Sadjadi, 1996: 44-45). Ceci aurait comme origine, la période antérieure à l'Islam, où le *mehrab* était le siège propre au roi, là où l'on pouvait distinguer ce dernier de son entourage - d'où l'emploi du même terme pour nommer les bois où il y a des lions: le lion en tant que "roi" des animaux, habite un lieu distinct de celui des autres (*Ibid.*: 46). Le terme était utilisé également pour appeler les étagères où l'on mettait les idoles en bois ou en pierre (*Ibid.*: 45). On appréhende dans ce cas l'emploi symbolique du terme comme l'a défini Pellegrino:

"Le symbole est une forme de condensation; il y a une reconnaissance du tout dans la reconnaissance d'une partie. Donc il y a une invocation aussi de l'indicible. A partir d'un fragment, on fait une sorte d'anamnèse et puis ce qui apparaît n'a de sens que renvoyant à autre chose" (2003: 75)

II- La fusion du visible et de l'invisible

II-1- *Mehrab*, élément architectural islamique associé à la lumière

Nous avons déjà mentionné cette association, non pas chez les Musulmans, mais chez les Mithraïstes. Selon Ali Sadjadi, sur la plupart des *mehrab*, est gravé le motif du *quandil* (Sadjadi, 1996: 207). Voici la signification de ce mot dans le dictionnaire *Dehkhoda*: lampe/ustensile dans lequel on allume la lumière/chandelier/support d'une lampe. D'après Sadjadi, il est certain que les *quandil* étaient installés dans des mosquées et surtout dans des *mehrab*, comme l'attestent les vers ci-dessous:

*Les boucles de la chevelure de la nuit se dénouant,
Les quandil des mehrab s'étouffèrent*¹

(Divan de Manoutchehri, Ghassaed et Ghata'at, 3, vers 1)

ou:

*Mon cœur suspendu est en feu, Tout comme les quandil dans des
mehrab*² (Abdurrazaq, cité par Ali Sadjadi, 1996: 208)

A partir du XII^{ème} siècle, le motif du *quandil* apparaît sur les *mehrab* en pierre et, peu après, on le rencontre sur les *mehrab* en carreaux, de même que sur les tombes et sur les plaques des derviches (*Ibid.*: 207). Vu le développement de cette tradition dans l'architecture islamique, on ne pourrait réduire sa présence en un simple motif décoratif.

۱. چو از زلف شب باز شد تابها فرومرد قندیل محرابها
Un vers de Manoutchehri, poète du 10^{ème} siècle (Traduit par les auteurs de l'article)

۲. دل معلق پر آتش است در بر من بدان صفت که قنادیل در بر محراب
Un vers d'Abdurrazaq, poète du 12^{ème} siècle (Traduit par les auteurs de l'article)

Le fait d'allumer des bougies ou des lampes a toujours été une tradition dans lieux saints. La présence des *quandil* ou de leurs motifs symbolisent la lumière - le verset 35 du Sourate *Nour* (lumière) du Coran associe la lumière à la Divinité. Ce n'est donc pas sans raison que chez Hafez, *mehrab* devient la représentation métaphorique du sourcil en forme d'arc de l'aimée, et la lumière, son œil, tout comme dans une mosquée où une lampe ou sa représentation graphique orne le lieu de prosternation qu'on appelle *mehrab*. Le poète s'appuie sur ce support sémiotique particulier dans un jeu d'absence/présence:

« L'espace représentatif se détache de l'espace perceptif au sens où la représentation étend le champ spatial au-delà des limites du champ perceptif, rendant possible non seulement l'image d'un objet en son absence, une fonction sémiotique, mais l'intériorisation d'une action et l'accommodation de l'action aux objets qui lui résistent, une fonction pragmatique. » (Pellegrino, 2003: 12-13).

Voici deux photos des *mehrab* sur lesquels se font voir les *quandil*:



Motif de *quandil* gravé sur le *mehrab* de la mosquée Amir Tchakhmagh à Yazd



Motif de *quandil* dessiné sur les carreaux du *mehrab* de la mosquée Derwish à Damas

Percevant le *mehrab* comme une allégorie du verset 35, *An-Nūr* (La lumière)¹, Titus Burckhardt le prend pour la niche (*mishkāṭ*) et le centre de la Présence Divine, celui qui prend une forme matérielle grâce à la lampe (*misbāh*). (in Bolkhārī Ghahī, 2009: 377, 411) D'où l'importance de la lumière au cœur de ce lieu saint, soulignée par Hafez qui cherche à illuminer le coin du *mehrab*:

Seigneur! Après tant de patience, une nuit pourra-t-on nous voir

Allumant la chandelle de nos yeux² dans le mehrab de Tes sourcils?

(Hafez, ghazal 94, vers 2)

1. «Allah est la Lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche (*meshkat*) où se trouve une lampe (*mesbah*). La lampe est dans un (récipient de) cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat ; son combustible vient d'un arbre béni: un olivier ni oriental ni occidental dont l'huile semble éclairer sans même que le feu de la touche. Lumière sur lumière, Allah guide vers Sa lumière qui Il veut. Allah propose aux hommes des paraboles et Allah est Omniscient. »

2. C'est dans la pensée de Muhammad Ghazzālī que l'œil est considéré comme une lampe: « l'œil grâce auquel les choses deviennent visibles, est lui-même une lumière. » (Voir Bolkhārī Ghahī, 2011: 160).

Constituant ainsi l'une des caractéristiques principales de la construction du *mehrab*, la « lumière », attribut le plus fréquent de la Vérité dans toute religion (Bolkhārī Ghahī, 2009: 341), est évoquée au travers de l'œil, lucarne s'ouvrant sur la lumière divine et chargé désormais d'un sens nouveau, dans une dialectique basée sur les perceptions enracinées dans la réalité environnante.

De tes yeux de gazelle conquiers le soleil au Lion!

De tes sourcils arqués brise l'arc de Jupiter! (Hafez, ghazal 391, vers

5)

Le *mehrab* est aussi lieu de sérénité selon le Coran: c'est l'égide des purs, notamment de la Sainte-Marie¹. Rappelant l'aspect sensible de l'amour chez Hafez, cette présence féminine au sein du *mehrab* évoque encore une fois le jeu du visible et de l'invisible dans cette poésie marquée *essentiellement* par l'amour. En outre, chez Hafez, ce ne sont que les *fidèles d'amour* qui retrouvent abri en ce lieu, incarné par cet élément fondamental de l'architecture iranienne et islamique.²

Sa prière sous l'arc de ce Sourcil en forme de mehrab,

Il l'accomplit, celui qui fit ses ablutions au sang de son foie

(Hafez, ghazal 127, vers 4)

1. Voir le verset 37 de la sourate III (*Al-Imrān* (la famille d'Imran)): « Et il en confia la garde à Zacharie. Chaque fois que celui-ci entra près d'elle dans le Sanctuaire, il trouvait près d'elle de la nourriture. Il dit: "Ô Marie, d'où te vient cette nourriture?". Elle dit: "Cela me vient d'Allah ». Il donne certes la nourriture à qui Il veut sans compter. ».

Les versets 39 de *Al-Imran* et 11 de *Maryam* (Marie19), représente Zacharie dans le *mehrab*. D'ailleurs, au moment de la naissance du Messie, d'après la tradition coranique, on trouve Marie sous un palmier, arbre qui rappelle lui-même la forme du *mehrab*. Cet élément nous paraît dans cette perspective comme un le lieu où l'on reçoit des dons divins, de la miséricorde, et de la paix spirituelle. (Voir aussi les peintures gothiques plaçant Marie dans un arc rappelant la forme du *mehrab*).

2. Si Hafez penche vers Ton sourcil, cela convient:/Les oulémas se placent au coin du *mehrab*!

D'ailleurs, là où il y a la trace d'un *être*, il y a certainement une lueur de la lumière de l'Être Absolu (Bolkhārī Ghahī, 2009: 339), celle-ci produisant toute seule le beau. (*Ibid.*, 375) Cette luminosité des yeux s'adjoint de plus à la couleur noire:

Devant Ces yeux noirs et Ces longs cils, honte soi

A qui éprouva Sa séduction et nie ce que je dis.

(Hafez, ghazal 52, vers 2)

II-2- *Mehrab*: élément architectural associé à l'arc

D'après Hassan Bolkhari, le *mehrab* est lieu de *Mandala* (Bolkhārī Ghahī, 2009: 420), un cercle, un carré ou une composition des deux figures géométriques, représentant la sainteté dans la tradition artistique hindoue ou bouddhiste, employé fréquemment dans les motifs architecturaux des temples - ce qui fait croire que la Ka'aba en forme de carré et les pèlerins tournant autour sur une piste circulaire, représentent un vrai *Mandala*. De même, ce motif de cercle apparaît chez Nizami Gandjavi¹, allusion au ciel, aux couches des cieux, nommé "arche" ou "arc" chez la plupart des anciens poètes iraniens. Rappelons-nous que l'arc est l'un des éléments inséparables de l'architecture des mosquées: entrée, plafond, *mehrab*, *ivan*, etc., selon leur fonction morale, possèdent une forme basée sur le schéma de l'arc (*Ibid.*, 378). Selon Bolkhari, l'étymologie de ce mot fait le pont entre les mondes physique et métaphysique des mosquées: preuve du rapport entre l'existence et l'essence, d'où l'utilisation de cette forme architecturale dans la construction du *mehrab*, élément architectural significatif et porteur de sens:

Du fait de ces renvois indéfinis de perspective en perspective, le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard: "Il est essentiel à la chose et au monde de se présenter comme "ouverts", de nous renvoyer au-delà de leurs manifestations

جهان بی خاک عشق آبی ندارد

۱. فلک جز عشق محرابی ندارد

déterminées, de nous promettre toujours "autre chose à voir" (Collot, 2008: 24).

Cette forme introduite dans la langue, l'art et l'architecture des civilisations anciennes telle que la Grèce (*Arch* ou *Archi*), la Perse (*Argue* "ارگ", *Arikeh* "اریکه" signifiant lieu saint, *Arzesh* "ارزش" signifiant valeur, pureté), les pays arabes (*Arche* "عرش" signifiant ciel), a gardé partout un sens profond et noble. L'arc, la fameuse courbe dans les mosquées, de même que dans les lieux de prosternation antérieurs à l'Islam, véhicule tous les sens du mot dans les langues grecque, persane et arabe.

Incarnant ainsi le sourcil de l'être aimé, l'arche du *mehrab* se transforme désormais en un *espace vécu* où se détermine la manière d'être de cet amoureux errant entre visible et invisible et constitue le seul lieu permettant la dévotion:

*A quoi bon à tout instant faire mes ablutions au sang des yeux,
puisque,
Je ne suis pas autorisé à prier hors l'arche de Ton sourcil!*
(Hafez, ghazal 255, vers 7)

Le parallélisme étymologique entre les termes auxquels nous avons déjà fait allusion tels que "*Arch*", "*Ark*", "*Arīkeh*", révèle selon Hassan Bolkhārī Ghahī tous les secrets et les sens véhiculés par l'architecture sacrée de la mosquée en Islam. (BolkhārīGhahī, 2009: 387) Ce dernier souligne que l'équivalence étymologique entre les termes "*Arch*" – "architecture", "construction", "maison", et "toit" – et "*argue*" (château), "*ardj*" (valeur), "*arz*" (prix), "*arzesh*", signifiant tous "construction", "sérénité", "supériorité", et "sainteté", témoigne de l'*allégresse*, de la *hauteur*, de la *pureté* des éléments architecturaux de la mosquée. (*Ibid.*) Ainsi, basé sur une dimension sacrée, le beau apparaît dans le *mehrab du sourcil* – ce dernier ayant la forme d'un arc.

Or, toute la beauté et toute la proportion du monde sensible s'incarnent dans une beauté intangible, d'où la prise en considération de la "douce

chanson rythmée", ou de la "belle figure proportionnée" comme témoins des aspects étranges de l'Invisible¹. (Muhammad Ghazzālī, in Bolkhārī Ghahī, 2011: 157) C'est justement en ce sens que tout sensible retrouve selon Ghazzālī son pendant dans les mondes invisibles (*Ibid.*: 33). Se rapprochant alors du sacré, le visible s'avère l'allégorie de l'invisible. Or, le comparé n'est jamais dépourvu de ressemblance avec le comparant:

*Montre-moi le mehrab de Ton sourcil, pour qu'à l'aube
J'élève les mains suppliantes et les mette à Ta nuque!*
(Hafez, ghazal 92, vers 3)

Ne faisant désormais qu'un avec la matière, l'invisible se manifeste ainsi grâce à une expérience simplement vécue, et mise en œuvre par un langage poétique, "monde véritable que l'esprit est obligé de placer entre lui et les objets." (Brent Madison, 1973: 137).

Conclusion

La poésie hafezienne, lieu où se manifeste la présence de l'A(a)mour, donne à voir une étendue des manifestations subjectives possibles, dépendant du sujet percevant. Notre synthèse sémiotique et spatiale, tentative pour justifier la présence du *mehrab* chez Hafez, s'interpose dans un jeu entre l'espace du contenu et celui de l'exprimé, dans un jeu de voilements et de dévoilements qui présente « des manières d'être que la culture d'une société reconnaît comme des formes de distinction » (Pellegrino, 23). Les traits distinctifs qui expliquent l'intervention du *mehrab* témoignent d'une « articulation de ce qui existe comme étant dénoté ou représenté et de ce qui peut être imaginé parce que connoté » (*Ibid.*), de même que d'un indissociable lien tissé entre la matière et la spiritualité, entre

1. Nous lisons aussi dans le *divan* d'Auḥaduddīn Kirmānī (XIII^{ème} siècle):

Il faut reconnaître le sens dans une belle forme/ car une forme laide ne démontre pas bellement le sens.

(در صورت خوب دید باید معنی کز صورت زشت، خوب ناید معنی)

le visible et l'invisible, lien sur lequel se base la perception de l'amour dans la poésie de ce poète. C'est justement dans cette perspective que, retrouvant une dimension cosmique, le *mehrab* devient un lieu propice pour la manifestation de l'Être, celui-ci représentant à la fois l'A(a)mour, l'A(a)mant et l'A(a)imé.

Bibliographie

- Alain, « Leçons sur les Beaux-Arts », in *Les Arts et les Dieux*, N.R.F., la Pléiade, 1958.
- Boudon, Philippe, *Sur L'Espace architectural*, Marseille, Parenthèses, 2003.
- Brent Madison, Gary, 1973, *La Phénoménologie de Merleau-Ponty Une recherche des limites de la conscience*, Paris, KLINCKSIECK.
- Collot, Michel, *Le corps cosmos*, Belgique, La Lettre volée, 2008.
- Hâfez de Chiraz, *Le Divan*, Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV^{ème} siècle, Introduction, traduction du persan et commentaire par Charles-Henri De Fouchécour, Verdier, 2006.
- Le Noble Coran et la traduction en langue française de ses sens*, 2000 (1421), Al-Madinah Al-Munawwarah.
- Pellegrino, Pierre, 2003, *Le Sens de l'espace. Les Grammaires et les figures de l'étendu*, livre III, Paris, ECONOMICA

Références persanes

- Amīnī, 'Ālīyeh, 2010(1389), « Bayān-e namādīyat dar taz'īnāt-e mé'mārī-ye eslāmī » (L'expression du symbolisme dans les ornements de l'architecture islamique), in *Kētāb-e māh-e honar*, Juin-Juillet 2010 (Tir 1389), n° 142, pp. 86-92.
- Ardalān, Nāder, 2011(1390), Bakhtīār, Lāleh, *Hesse vahdat, naghsh-e sonnat dar mé'mārī-e īrānī* (*The sens of Unity, The Sufi Tradition in Persian Architecture*), traduit de l'anglais en persan par Vandād Djalīlī, Téhéran, Elme Me'mar.
- Bolkhārī Ghahī, Hassan, 2011(1390), *Falsafe-ye honar-e eslāmī* (La philosophie de l'art islamique), Téhéran, Sherkat-e Entéshārāt-e elmī va farhangī.

- Bolkhārī Ghahī, Hassan, 2009(1388), *Mabānī-e- erafānī-e- honar va mé'mārī-ye- eslāmī* (Principes mystiques de l'art et l'architecture islamiques), Sureh Mehr, Téhéran, 2^e éd.
- Hafez, *Dīvān-e Hāfez*, 2011(1390), Correction de Mohammad Ghazvīnī et Ghāsem Ghanī, Téhéran, Kétāb-e Pāreseh, 3^e éd.
- Moti', Mehdi, 2010-2011(1389), Mansūryān, Maryam, Sa'd Vandi, Mehdi, « Bāznémūd-e mafāhīm va sākhāt-e adabī-ye ghorān dar mé'mārī-ye- eslāmī » (Représentation des notions et de la structure littéraires du coran dans l'architecture islamique), in *Motālé'āt-e tatbīghī-ye honar*, Automne-Hiver 2010-2011 (1389), 3^e Année, n° 6, pp. 87-98.
- Sajādī, Alī, 1996(1375), *Seyr-e tahavol dar mé'mārī-ye Iran, az āqāz tā hamle-ye moghol* (Evolution de l'architecture persane, du début jusqu'à la conquête mongole), V. I, Téhéran, Editions de l'Organisation iranienne du patrimoine culturel, de l'artisanat et du tourisme, 1^e éd.
- Shakour-Zadeh, Mohammad-Ebrāhim, 1996 (1375) *Farhang-e estélāhāt-e 'olum va ma'arefe eslāmi* (Dictionnaire des termes techniques islamiques), 1e éd., Téhéran, Samt.