

Douzième année, Numéro 26, Automne-Hiver 2017-2018, publié en hiver 2018

Une approche psychanalytique de *Le Corps de Farhâd*, d'Abbâs Mârûfi

BALIGHI Marzieh

Maître assistante

Université de Tabriz

E-mail : balighimm@yahoo.com

(Date de réception : 30/09/2017 – date d'approbation : 06/01/2018)

Résumé

Publié en 1388/2009, *Le Corps de Farhâd* d'Abbâs Mârûfi apparaît comme une sorte de monologue rétrospectif, une confession étrange, en apparence autobiographique, qui raconte des rêves nocturnes et diurnes ainsi que des rêveries provoquées par l'alcool et par la drogue, rapportés par une narratrice anonyme, une malade, victime du vin et de l'opium. Ce récit, à la fois onirique et déconcertant, se nourrit ainsi d'une matière fantasmatique ou plutôt psychanalytique importante, ce que cet article propose d'étudier en ayant recours à l'approche psychanalytique de Freud et de Jung. L'héroïne du roman, dans ces tentatives de descente en soi, en son for intérieur, est projetée, à son insu et par la voie des rêves et des souvenirs, dans un lieu obscur et indéterminé, son propre inconscient. En analysant ce roman, nous avons constaté que les principaux concepts psychanalytiques à la fois freudiens et jungiens tels que les notions de « compulsion de répétition », de « dédoublement » et enfin de « processus d'individuation » entre autres, jaillissent sous le couvert du visible et de la fiction. En nous invitant à considérer l'œuvre de Mârûfi d'un point de vue psychanalytique, nous nous attachons à dégager ce qui est latent et invisible, ces forces cachées de l'homme, de ce qui est *a priori* apparent et visible.

Mots-clés : Abbâs Mârûfi, *Le Corps de Farhâd*, approche psychanalytique, Carl Gustav Jung, individuation, Freud, inconscient.

Publié en 1388/2009 aux éditions Ghoghnûs, à Téhéran, *Paykar-e Farhâd* [*Le Corps de Farhâd*] est un récit de l'auteur iranien très connu Abbâs Mârûfi, né en 1957 et exilé en Allemagne depuis 1996, qui a obtenu le prix de la Fondation Arnold Zweig en 2002. Ce récit, plutôt mystérieux, se présente comme une réminiscence rapportée à la première personne par une narratrice anonyme, rongée par le remords d'avoir commis un acte atroce : le meurtre, accompli dans un état second provoqué par le vin et la drogue, d'un homme surgi dans ses rêveries, une nuit dans son propre lit, et dont elle aurait mutilé ensuite le cadavre. Elle parle, seule, et tente de reconstituer les événements qui auraient eu lieu. Dans sa confession, d'inquiétantes visions oniriques et fantastiques surgissent.

Les faits racontés se situent en Iran et se déroulent à différentes époques. La matière est surchargée de références et d'allusions à beaucoup de sources iraniennes qui sont tantôt aisément repérables, tantôt difficiles à identifier. Parmi celles-ci, *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hedayât semble avoir exercé une attirance singulière sur Abbâs Mârûfi. En fait, le roman paraît être une réécriture de *La Chouette aveugle* en raison de la ressemblance qui existe entre les personnages et de la reprise de certains thèmes. L'atmosphère est très surréelle dans les deux récits. Il semble qu'Abbâs Mârûfi ait été sensible à la démarche d'écriture de Sâdegh Hedayât, et à ce désir de « gagner [...] ces lieux dont la nature échappe à notre entendement et à nos sens » (Hedayât, 1993 : 24). Il s'est surtout passionné pour les conceptions de Sigmund Freud et Carl Gustav Jung, idées découvertes soit dans *La Chouette aveugle* soit dans des lectures psychanalytiques plus personnelles sur l'inconscient et la croyance selon laquelle le rêve serait la « voie qui mène à la connaissance de l'inconscient dans la vie psychique » (Breton, 1988 : 311) et aussi la voie qui permet l'expression de désirs refoulés par la conscience. Sur les traces de Sâdegh Hedayât et de beaucoup d'autres surréalistes, Abbâs Mârûfi paraît avoir voulu faire jaillir dans le domaine du visible ces forces cachées de l'homme. Comment son roman y parvient-il? Comment cette entreprise d'investigation littéraire de l'inconscient est-elle menée?

Quelles en sont les voies, les découvertes et, surtout, la cohérence secrète?

1- Les voies d'exploration

Les voies d'investigation explorées cherchent à avoir accès au monde intime de l'être. Dans *Le Corps de Farhâd*, la narratrice est une femme qui est non seulement en proie à des crises de délire mais qui tente de descendre en elle-même, en des tentatives qui se multiplient et s'enchaînent en devenant de plus en plus inquiétantes. Le rêve et la mémoire sont les deux instances privilégiées de cette démarche.

a- Une voie onirique

Le Corps de Farhâd d'Abbâs Mârûfi est un récit onirique. La narration est présentée sur le mode d'un rêve ou d'un songe. La narratrice le révèle dès les premières pages du roman : « ce qui devait arriver est enfin arrivé [...] je ne savais pas pourquoi je tremblais, comme si je m'étais réveillée d'un long rêve et que je ne me souvenais de rien. » (Mârûfi, 2009 : 6-8). Des rêves nocturnes et diurnes ainsi que des rêveries provoquées par l'alcool et par la drogue constituent la matière de cette longue confession. Il existe une osmose entre le rêve et le réel, une sorte de superposition du songe à la réalité. Plus on avance dans l'histoire, plus le fantastique et la fantasmagorie semblent prévaloir. Quelques aveux de la narratrice jettent ainsi le trouble dans l'esprit du lecteur, comme cette constatation, par exemple :

Ces événements n'arrivent pas aux moments de veille [...], c'est seulement dans le sommeil qu'une chaîne d'événements se déclenche dans un ordre inconnu et captive l'être humain et l'éloigne du monde de la veille. Mais je ne m'étais pas endormie, tout ce que j'avais vécu, c'était à l'état de veille. (*Op. cit.* : 66)

En un autre endroit du récit, elle déclare : « c'était dans ce silence que je me suis endormie consciemment ou peut-être je me suis réveillée d'un long

10 Plume 26

rêve » (*Op. cit.* : 110). Les frontières du réel et du rêve se brouillent. La perception aussi semble s'inverser. Ce qui est imaginé prend progressivement un aspect beaucoup plus réel que la réalité. L'illusion devient un élément intime de la personnalité de la narratrice qui ne parvient plus à faire la part de ce qui serait vrai et de ce qui serait purement imaginaire. Cette conciliation des contraires, cette suppression des distinctions entre le monde de la réalité et celui du rêve est une des caractéristiques majeures des œuvres surréalistes. C'est un état dont la narratrice cherche à se délecter non seulement en elle mais aussi chez l'autre, chez l'homme qui apparaît dans ses songes. Elle sait s'insérer constamment à l'intérieur du sommeil de cet homme étrange : « Où il allait », raconte-elle, « en état de veille ou de sommeil, j'étais présente dans sa conscience » (*Op. cit.* : 15). Elle possède ainsi un accès direct aux rêves de cet homme dans lesquels elle joue tantôt le rôle d'un témoin, tantôt celui d'une actante en intervenant dans ses cauchemars. Elle en fait un aveu explicite : « Nous nous [la narratrice et son père] sommes mis en route et sommes rentrés dans votre sommeil » (*Op. cit.* : 29). Elle est une « rêve[use] définiti[ve] » (Breton, 1988 : 311), pour employer une expression utilisée en 1924 par André Breton dès le début de son *Premier manifeste du surréalisme*.

C'est aussi un état de rêve provoqué qui est décrit dans *Le Corps de Farhâd*. L'alcool et la drogue procurent à la narratrice un grand soulagement, atténuant ses souffrances dans un premier temps, pour lui permettre ensuite de trouver une impression d'oubli. L'effacement des souvenirs en est une manifestation :

C'était du vin [...]. J'aspirais profondément à céder complètement à cet oubli et à cette liberté, à oublier mon passé. (Mârûfi, 2009 : 27)

Elle ajoute :

Mais je voulais une autre chose, quelque chose qui m'éloigne de cet état et qui me noie dans une mare de boue, un liquide âpre et salé qui

coule dans mes veines et me ramène dans le monde de l'oubli [...] j'ai rempli la seringue et l'ai enfoncée dans ma veine. (*Op. cit.* : 94)

Comme dans le sommeil, le temps s'efface. Elle est dans un état d'apesanteur, victime de ces poisons – le vin et les stupéfiants. Les mots utilisés dans le récit sont une première indication, le terme « vin » apparaît quinze fois, avec tous ses dérivés comme « bouteille », « eau-de-vie », « vodka », « cognac » ; et le mot « opium » cinq fois, « seringue » quatre fois, ainsi que « héroïne » et « morphine ». Ses hallucinations sont à la fois des visions d'un opiomane et des rêveries d'un ivrogne. Il faut savoir que la consommation de drogue est un phénomène courant en Orient, depuis très longtemps. Sâdegh Hedayât en décrit les effets dans *La Chouette aveugle*, récit où le narrateur a recours à ces substances pour s'affranchir du monde réel et atteindre ce qui pourrait apparaître comme une forme de « surréalité », avant de se retrouver projeté dans un lieu obscur et indéterminé, qui est son propre inconscient. Abbâs Mârûfî a beaucoup lu Sâdegh Hedayât. L'influence est directe.

La narratrice parle aussi de l'expérience de la drogue, de l'opium et du vin chez l'homme qui surgit dans ses visions. Elle est observatrice et observée. Ces rêveries d'opium créent chez lui un état exceptionnel de torpeur et d'insouciance qui l'amène à en augmenter constamment les doses : « Vous étiez aussi amoureux [...] et vous croyiez qu'il fallait augmenter la dose de l'opium et du vin » (*Op. cit.* : 83), lui déclare-t-elle. Les hallucinations se multiplient. Il délire. Mais, lorsqu'il sort de cet état, il retrouve les ténèbres, la souffrance, la vie ordinaire. Ces instants privilégiés de bonheur et de béatitude sont passagers : « Plus vous consommez ces produits, avec la phase d'euphorie qu'ils apportent, plus les rides sur votre visage se font voir » (*Ibid.*), remarque-t-elle. Elle se plaint aussi de l'inefficacité croissante de ces stupéfiants. Ceci nous conduit vers un texte de Charles Baudelaire qui, en 1851, décrit les effets du haschich, après ceux du vin, dans un essai intitulé *Du vin et du Haschisch*. Il en retrace les phases d'euphorie et de tristesse, puis l'altération des perceptions et des sensations.

Il constate qu'ensuite, des hallucinations commencent à envahir la vie quotidienne de celui qui s'y adonne. Le lecteur est alors frappé par la richesse de la description de ces visions, par leur splendeur, et par le merveilleux qui s'en dégage. Ces notations correspondent à la démarche même de la narratrice de *Le Corps de Farhâd* dont les hallucinations suspendent fréquemment le cours du temps, figent une scène en un tableau statique ou animent un tableau en une scène animée. Ainsi, tout peut prendre un caractère dynamique et onirique.

Certains de ces rêves l'invitent à parcourir et à explorer la profondeur de son inconscient : elle cherche alors à capter les forces étranges et les désirs cachés qu'elle ressent en elle. Cette technique d'exploration de l'inconscient par le biais de produits psychotropes a été très pratiquée par les auteurs surréalistes et d'une manière très délibérée. La préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, publié le 1^{er} décembre 1924, signée par Paul Éluard, Roger Vitrac et Jacques-André Boiffard, a hautement proclamé que « le Surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine » (Breton, 1924 : 29). Ces affirmations sont surtout des provocations, bien qu'il se soit rencontré des surréalistes pour en faire l'aveu dont, entre autres, René Crevel, Robert Desnos et Antonin Artaud.

Dans *Le Corps de Farhâd*, ces tentatives de descente dans le for intérieur de la narratrice, aidées par un recours croissant à la drogue et au vin entretiennent un lien, une relation permanente entre le conscient et l'inconscient, à la fois en la personne de la narratrice et en celle de l'homme qui apparaît dans ses visions. Ce monde surréel, à la différence du monde de l'existence ordinaire, est plein de vie et d'images fantasmagoriques. Il est aussi peuplé de multiples souvenirs d'enfance.

b- La voie des souvenirs

Les souvenirs sont une seconde voie d'exploration. Dans notre texte, nous avons souvent affaire aux souvenirs de la narratrice. Le roman

ressemble à une sorte de monologue rétrospectif, le projet s'annonçant comme une tentative pour retrouver et reconstituer des événements : « j'ai voulu me concentrer, me remémorer mon passé ou mon futur » (Mârûfi, 2009 : 108), affirme la narratrice. En imagination, en essayant de retrouver des souvenirs anciens, oubliés, elle s'efforce de remonter le cours de sa vie : « le temps se dilatait et, pour me rappeler mon passé, je me suis remémoré toute l'histoire » (*Op. cit.* : 60). Elle régresse vers le passé, vers des moments de sa jeunesse, de son enfance jusqu'à l'instant de sa naissance. La réminiscence supprime les distances temporelles, ce qui confère un caractère halluciné à ces souvenirs.

Un événement bouleversant semble avoir provoqué ce désordre. La narratrice cherche à en faire part à travers un certain nombre d'indices et de sensations. Une couleur, un goût, une voix et même une odeur suffisent pour qu'elle éprouve le sentiment de revenir vers son passé :

J'ai nettoyé la bouteille de vin avec un morceau de tissu qui était dans un coin et je l'ai ouverte. Quelle odeur apaisante! Il sentait les vignes de Nichabûr au printemps ou le pain frais dans les ruelles de mon enfance. (*Op. cit.* : 46).

La narratrice se met alors à fouiller dans sa mémoire mais elle éprouve des difficultés : « je me rappelle que, quelque part, il y a de longues années, c'était quand? Où? Je ne me rappelle pas, je me rappelle seulement ... » (*Op. cit.* : 65). Ce travail de remémoration semble tellement malaisé pour la narratrice qu'on sent qu'elle amalgame de nombreux souvenirs et qu'elle cherche à les fondre ensemble, en une rêverie qui tend au délire et au cauchemar. Il y a effectivement une part de fiction irréductible, de reconstitution imaginaire des souvenirs que l'on croit retrouver mais cette pulsion du ressouvenir est si intense que, au fil de la narration, la narratrice ne recherche plus ses souvenirs mais ce sont les souvenirs qui viennent à elle :

14 Plume 26

J'étais confuse, je ne savais pas si je devais me retourner vers le passé ou penser à l'avenir. Je me suis involontairement souvenue que, à un moment imprécis, je m'étais couchée dans un lit sale et que deux chandeliers anciens, posés au-dessus de ma tête, avait projeté deux halos ronds sur le mur. (*Op. cit.* : 108)

Les ressouvenances émergent à sa conscience et elle essaie de les traduire en mots, en une histoire.

L'exploration de la mémoire pour accéder au monde intérieur de l'être est une des techniques parmi les plus appréciées des psychanalyses. *Le Dictionnaire international de la psychanalyse* propose en effet cette définition :

Le souvenir qui n'est pas une notion d'origine psychanalytique, prend en psychanalyse le sens de représentation consciente du passé, suspecte d'être en partie illusoire parce que voilant la mémoire inconsciente, mais possédant néanmoins la valeur d'une évidence pour le moi trouvant à s'y confronter. (Mijolla, 2002 : 1617)

Cette définition insiste sur l'idée que les événements du passé sont évoqués d'une manière sélective dans la conscience d'un individu. Selon Sigmund Freud, dans notre conscience, nous ne pouvons pas la plupart du temps accéder directement à un souvenir oublié qui se trouve dans une sorte de lieu mnésique perdu. Un souvenir est ainsi l'effet d'une sensation ou d'un ressenti passé et un organisateur des « chaînes mnésiques », de suites d'associations d'idées conservées cependant dans la mémoire. C'est précisément à partir de cette conception de la mémoire que Sigmund Freud a développé une théorie de l'analyse de l'association libre des idées pour comprendre ces processus complexes du ressouvenir et du refoulement, et pour trouver un biais afin de pouvoir découvrir ce qui demeure caché au fond de la mémoire. *Le Corps de Farhâd* est une illustration concrète, littéraire, de cette démarche et de ce mouvement.

2- Une matière fantasmatique

La matière de *Le Corps de Farhâd* n'est faite que de fantasmes et de pulsions. Du moins en éprouve-t-on le sentiment. Ce que l'on entend par un « fantasme », en psychanalyse, est ainsi défini :

Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. Le fantasme se présente sous des modalités diverses : fantasme conscient ou rêves diurnes. (Laplanche, 1994 : 152).

Des désirs obscurs dont les racines résideraient dans l'inconscient se manifesteraient dans les rêves d'une manière qui serait moins réfrénée qu'à l'état de veille. Mais ces manifestations subissent encore des déformations qui résultent des formes de censure morale qui sont exercées sur la conscience par le psychisme. La narratrice de *Le Corps de Farhâd* se sent quelquefois mue par une impulsion intérieure, soudaine, qui échappe à sa volonté. Sigmund Freud parle de ces pulsions dans *Métapsychologie*, elles sont « comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme » (Freud, 1986 : 18). Il semble qu'Abbâs Mârûfi ait bien connu cette théorie des pulsions. À partir de ses lectures, médicales et psychanalytiques, il paraît avoir tenté d'en faire une matière importante de son récit. Dans cette perspective, il paraît avoir privilégié trois notions : un phénomène de fixation obsessionnelle, une démultiplication des doubles et des reflets et, enfin, un processus d'individuation.

a- Une compulsion de répétition

De nombreuses images semblables, presque identiques, reviennent à maintes reprises dans le récit. Cette insistance, cette espèce de hantise, suggère l'existence d'une série de fixations, d'attachements intenses à un objet qui tend à devenir une véritable suite d'obsessions. Dans le *Dictionnaire de la psychanalyse*, une « obsession » désigne « une pensée

(dans le sens le plus large : idée, désir, remords, scrupule, etc.) qui “assiège” le sujet, c’est-à-dire une pensée qu’il ne peut pas écarter, malgré ses efforts » (Mannoni, 2008 : 546). Dans *Le Corps de Farhâd*, une image revient en diverses occasions, avec des modulations subtiles : il s’agit d’un dessin que le peintre réalise sur des tableaux ou des écritoires. La narratrice rappelle qu’il l’exécute « du matin jusqu’au soir », en se sentant incapable d’en tracer d’autres et qu’elle « allait d’une ville à l’autre, d’une écritoire à l’autre » (Mârûfi, 2009 : 15). Elle le décrit ainsi :

Je portais une robe noire et longue aux plis obliques comme ceux d’une miniature, et ce vieillard bossu était drapé d’un *abâ*, la tête entourée d’un turban, voûté, pareil aux *yogis* de l’Inde, il tenait son index gauche sur ses lèvres, dans un geste qui exprimait l’étonnement et immobilisé, il avait fixé son regard sur la terre. Face à lui, moi, je m’étais penchée pour lui offrir une fleur de lotus (*Op. cit.* : 6).

Ce dessin se trouve à nouveau évoqué lorsque la narratrice se met à la recherche du peintre au début du récit : « il n’y avait aucun signe de lui. Pas de mur, ni de fenêtre, ni d’yeux. Il y avait un cyprès, une rivière, un vieillard bossu et moi. » (*Op. cit.* : 12). À l’image, fanée, flétrie, dépourvue d’âme, de ce croquis s’ajoutent d’autres éléments. Ce qui l’animait a disparu et la composition n’aurait jamais varié. La structure en est simple : un cadre, un arbre, un cyprès à proximité d’un ruisseau, et un vieillard accroupi, dont la posture évoque celle des yogis, ces religieux indiens, et une jeune fille, penchée vers lui, lui offrant une fleur.

Ces images deviennent ensuite récurrentes. Ni la narratrice ni le peintre ne parviennent à s’en débarrasser. Dans tous ces dessins, ce portrait mystérieux semble cristalliser une fixation, une attirance excessive. L’interprétation de ces images, très allusives, est sujette à discussion. Deux interprétations peuvent en être proposées. Une première porterait sur la manifestation d’un malaise, d’un mal-être ou d’un manque. Le roman est hanté par l’absence d’autrui, celle de la femme, le modèle, et celle du

peintre, de l'homme éthéré, du père. La robe noire de la femme symbolise le deuil, et correspond à l'échec de l'union entre le peintre et la narratrice. Cette répétition inlassable pourrait venir d'une tendance encore plus profonde, ce que Sigmund Freud définit comme une « compulsion de répétition ». C'est un processus psychique particulièrement compliqué que le *Dictionnaire international de la psychanalyse* définit comme suit :

Processus typique de l'expression psychique inconsciente, [qui] conduit le sujet à réitérer systématiquement certaines expériences, pensées, idées ou représentations, avec une régularité variable et une réelle fixité. (Mijolla, 2002 : 1444)

La cause se trouve dans des souvenirs anciens dont le sujet n'aurait plus conscience. Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, en 1905, Sigmund Freud avait insisté sur le sens de la répétition comme expression d'un retour excessif, inlassable, oublié des mêmes hantises, des mêmes situations. Ce trait, ce symptôme, serait caractéristique des névroses obsessionnelles. Sigmund Freud l'a expliqué en 1926 dans *Inhibition, symptôme et angoisse* :

On cherche à supprimer le passé lui-même, à le refouler de façon motrice. Cette [...] tendance peut [...] fournir l'explication de la contrainte à la répétition, si fréquente dans la névrose, dont la mise à exécution s'accompagne alors d'une conjonction de toutes sortes de visées en lutte les unes contre les autres. Ce qui n'est pas advenu de la manière dont cela aurait dû advenir conformément au souhait, est par la répétition, rendu non advenu d'une autre manière, à quoi s'ajoutent alors tous les motifs de s'attarder à ces répétitions. (Freud, 1992 : 237)

Ces obsessions, ces fixations, apparaîtraient lorsque les tentatives de refoulement ne parviennent plus à pallier ce sentiment d'échec. Dans *Le Corps de Farhâd*, Abbâs Mârûfi met en scène, d'une manière onirique, ce processus de refus et de réitération de l'identique. Cette fixation récurrente, obsessionnelle, tout au long du récit, devient véritablement compulsive, en

ce sens que toutes ces expériences n'auraient qu'un seul mobile, le sentiment d'un amour perdu. D'autres manifestations, plus inquiétantes, interviennent également.

b- Une démultiplication extrême

De nombreuses présences dématérialisées se manifestent dans *Le Corps de Farhâd*, dans les cauchemars de la narratrice. La présence de ces êtres mystérieux est récurrente. La première, c'est la narratrice elle-même. C'est une expérience malheureuse qu'elle entend raconter : « Je ne sais pas si je peux poser ma tête sur votre épaule et fondre en larmes? » (Mârûfi, 2009 : 5). Elle est le modèle d'un peintre : « involontairement », explique-t-elle, « dans une caravane de pinceaux et de couleurs [...] j'allais d'une ville à l'autre pour qu'un peintre me dessine sur une écritoire. » (*Op. cit.* : 6). Un jour, lors d'une séance de travail comme modèle, elle tombe amoureuse d'un homme qui la regardait à travers une lucarne :

Mes yeux brillent de joie. Cela ne change rien si je le connais ou pas.

Ce qui est important, c'est qu'il pense à moi et maintenant, il est en train de penser à moi, à ma robe noire, fripée et avec des plis, à mes cheveux noirs et ébouriffés qui étaient ramassés et relevés sur ma tête et quelques plumes étaient collées sur mon front, à la fleur de lotus violette qui était dans ma main droite ou gauche, peu importe. (*Op. cit.* : 7)

La description correspond exactement à celle de la femme mystérieuse, la fille sassanide, de la première partie du roman de *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hedayat mais, dans *Le Corps de Farhâd*, la narratrice « avait appris à sortir des tableaux de peinture. » (*Op. cit.* : 12). La précision, à propos « des cheveux noirs et ébouriffés », se rencontre déjà chez la femme qu'avait ramenée le cocher, le vieillard bossu, devant le salon de coiffure, et dont les lèvres, précisait la narratrice, étaient « comme un bourgeon » (*Op. cit.* : 17). Ces caractéristiques physiques seront reprises pour la femme qui est aperçue

dans le miroir, qu'un détail, « les lèvres souriantes » (*Op. cit.* : 16), distingue des deux autres femmes. Elle ressemble trait pour trait à la femme qui « était allongée sur une pierre au milieu du caveau » (*Op. cit.* : 33) d'un cimetière. Parmi toutes ces femmes, les descriptions qui sont faites de la « garce » s'avèrent les plus complètes. La narratrice la présente ainsi :

Elle avait des yeux ridés et gonflés, cils longs, pommettes saillantes, front haut, sourcils minces et joints l'un à l'autre, lèvres charnues, entr'ouvertes. Sa chevelure noire tombait en désordre autour de son visage sur l'oreiller ; quelques mèches étaient collées à ses tempes.
(*Op. cit.* : 35)

Ces caractéristiques se retrouvent en plusieurs endroits du récit. Ces entités sont anonymes et identiques. C'est seulement après coup que la narratrice révèle le nom de « Parvaneh » (*Op. cit.* : 33), (« Papillon » en farsi). La narratrice éprouve le sentiment d'en rencontrer toute une série de doubles et de reflets ; en regardant sa propre image dans un miroir, elle éprouve la sensation de devenir étrangère à elle-même et a l'impression de se dissocier en plusieurs entités :

Je me suis mise debout devant le miroir, [...] le reflet est devenu flou. Une femme, au milieu d'un tableau, dans un grand narguilé en verre, était assise sur un tabouret, et, lorsque les hommes aspiraient dans le tuyau, les bulles d'eau roulaient sur son corps et montaient. J'ai cligné des yeux, et j'ai de nouveau regardé. Une femme demi-nue dansait. (*Op. cit.* : 94)

Elle ne cesse de se regarder dans le miroir. À un certain moment, elle se découvre transformée. Elle note avec un réalisme cru :

Le reflet dans le miroir n'était pas flou. Je pouvais distinguer clairement les rides de mon visage. Était-il moi ou une autre? Une femme aux yeux faibles, les épaules tombées et bossue, avec des

20 Plume 26

mèches blanches qui étaient sorties des deux côtés de son voile. Une main sur le genou et l'autre sur la taille. (*Ibid.*).

La description témoigne de l'altération, de la difformité. Le processus devient complexe, la duplicité et le dédoublement se transforment, se démultiplient presque à l'infini dans un désert, lorsqu'elle rencontre « des milliers de femmes qui étaient en train de travailler. Des femmes toutes nues qui avaient posé leurs seins étirés sur leurs épaules » (*Op. cit.* : 110) et qui se ressemblaient toutes. « Lorsque j'ai bien observé, elles étaient toutes moi. » (*Ibid.*), s'exclame avec véhémence la malheureuse narratrice. Ce spectacle extraordinaire peut être considéré comme le terme de sa transformation. Ce phénomène apparaît aussi chez les personnages masculins du récit. Ils sont tous dépourvus de nom et d'âge, mais ils sont décrits par leur aspect physique. C'est tout d'abord l'homme qui surgit soudain devant la narratrice et qui disparaît tout aussi brusquement. La narratrice reste en extase. Quand elle reprend conscience, elle se met à sa recherche. Pendant « deux mois et quatre jours » (*Op. cit.* : 26), la narratrice va tenter de le retrouver. Elle le décrit ainsi :

Les yeux grands et noirs, les sourcils calmes, le nez droit et les lèvres petites, ce visage triangulaire au menton pointu comme si une goutte d'eau tombe, il ressemblait à un oiseau qui avait une forme humaine.
(*Op. cit.* : 24)

Il ne porte pas de nom. C'est toujours par le pronom « lui » que la narratrice y fait référence. Le malaise s'accroît quand la narratrice avoue qu'il s'agissait du peintre qui la dessinait sur les écritoires, celui qui est appelé tout au long du récit par le pronom « vous ». La narratrice n'hésite pas à exprimer son étonnement : « Combien, lui, il vous ressemblait ! » (*Op. cit.* : 68). Ce jeu embrouillé et complexe caractérise la construction de ces personnages. Cet homme n'est d'ailleurs que le décorateur d'écritoire de *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hedayat. Cette description sera complétée en

précisant qu' « il baissait son chapeau jusqu'au seuil de ses sourcils et touchait ses moustaches avec son pouce et son index. » (*Op. cit.* : 47). La narratrice a l'habitude de rencontrer de temps en temps dans le café Ferdowski un homme, qui, lui aussi, portait un chapeau (*Op. cit.* : 48) et un costume marron et d'y boire avec lui des cafés turcs.

Une correspondance secrète est établie ainsi entre tous ces reflets dans ces jeux de miroirs. Tous ces portraits se ressemblent et se répètent. Un procédé indirect insiste sur ces liens et sur ces analogies. Les descriptions des uns et des autres reposent sur quelques traits qui sont constamment repris ou ressassés, comme si ces personnages n'existaient que par la répétition, mot pour mot, des mêmes précisions. Une remarque de la part de la narratrice insinuera un doute sur l'identité de ces deux personnages :

Une fois, chez le coiffeur, à travers le miroir, lorsqu'il avait fixé ses yeux sur la rue et regardait les voitures à cheval et les hommes passer, il m'a soudainement vue [...]. Il s'est regardé, lui-même, dans la glace, une fille en robe noire s'y était assise. C'était moi. [...] il a enlevé son chapeau et dans un sursaut, il s'est fait un geste de respect dans le miroir. (*Op. cit.* : 16)

Le peintre n'aperçoit pas son propre reflet dans le miroir mais il voit celui de la femme. Son visage disparaît sous cette superposition qui semble en quelque sorte prendre possession de sa personnalité.

L'une des grands rencontres de la narratrice se produit avec un vieillard. « Ce vieillard bossu était drapé d'un *abâ*, la tête entourée d'un turban, voûté, pareil aux *yogis* de l'Inde » (*Op. cit.* : 8), raconte-telle. Il l'accompagne d'un tableau à l'autre, d'une écritoire à l'autre. Il apparaît aussi une fois sous forme d'un cocher devant le salon de coiffure pour y conduire une prostituée, puis une autre fois, dans la brume, lorsque la narratrice sort de chez lui en transportant la malle qui contient le corps de l'homme mystérieux venu mourir chez le peintre. Elle cherche quelqu'un pour l'aider à le transporter. Surgit alors « un vieillard bossu [qui] s'était appuyé à une

voiture à cheval » (*Op. cit.* : 64), et qui se présente comme un conducteur de corbillard. On ne saura rien de plus sur lui et on n'en verra rien d'autre non plus sinon sa silhouette tordue dépourvue de toute matérialité. Cette entité, comme ses autres diverses incarnations, émet volontiers « un rire sec, à vous faire dresser les cheveux sur la tête » (*Op. cit.* : 65). Ce « vieillard bossu » a pris la valise et la dépose « d'un seul coup » (*Op. cit.* : 69) dans la voiture à cheval. La narratrice exprime son étonnement devant « l'agilité » (*Ibid.*) de ces mouvements. L'apparition est très fugitive. Le vieil homme la fait descendre près d'une gare et disparaît promptement dans le brouillard. Il surgit, de nouveau, dans le train, toujours devant la narratrice :

J'ai soudainement entendu le rire effrayant et violent du vieillard bossu, j'ai imaginé l'entendre dans mes rêves, mais lorsque j'ai enlevé ma tête, je l'ai vu s'asseoir sur le siège, près de la porte, me rire avec un visage froissé, les dents noires, les cheveux sales et collés, il s'était entouré dans un *abâ* rouge et ne pouvait pas arrêter son rire. (*Op. cit.* :104)

Ce portrait est construit autour d'un axe négatif et morbide, marqué par les termes de « bossu », « froissé », « rouge », « sales ». En quelques occasions, la narratrice éprouve de secrètes sensations qui relient le vieillard et le peintre : « j'ai porté ma main dans mon col et j'ai retrouvé la clé de sa maison entre mes seins. A un moment, j'ai senti avoir la clé de la maison du bossu. Peut-être, peut-être, peut-être... » (*Op. cit.* : 103). Le vieillard, lui-même, prétend déjà posséder cette clé de la maison du peintre. Le sentiment de la narratrice est très ambigu. L'insistance sur le terme « peut-être » laisse planer une équivoque : c'est un refus de reconnaître cette similarité car la narratrice ressent toujours du mépris envers lui. Partout elle voit ce vieillard, démultiplié à l'infini : « la gare était pleine de *yogis* de l'Inde, la tête entourée d'un turban, drapés d'un *abâ*, qui étaient en train de mendier » (*Op. cit.* : 72). Elle découvre enfin avec stupéfaction qu'il n'est qu'un reflet d'elle-même :

“Pourquoi tu te répètes tellement? Qui êtes-vous?”, demandai-je. “Le seul voyageur de ce train, c’est vous, hein!”, le vieillard répondit. “Cela veut dire quoi?”, demandai-je. “A part vous, il n’y a personne dans ce train.”, répondit-il. (*Op. cit.* :105)

Tous ces êtres, toutes ces entités, se reflètent, se démultiplient et se réfléchissent mutuellement, à l’infini.

Maints psychologues se sont intéressés à la question du double. Sigmund Freud considérait les phénomènes de dédoublement comme une incarnation de désirs inaboutis et de possibilités irréalisées, faisant de l’*alter ego* une source d’angoisse et de détresse. Deux critiques, Pierre Jourde et Paolo Tortonese, affirmaient en 1996, dans *Visages du double*, que « chez Freud, le “double” n’est en réalité qu’un aspect particulier d’une forme plus fondamentale, un élément dans un ensemble plus vaste, constitué par la répétition du “même” » (Jourde, 1996 : 12).

Carl Gustav Jung, un autre psychologue, a cru également à la diversité des « soi » qui s’étageraient selon différentes gradations, depuis l’inconscience totale jusqu’à la conscience lucide. Dans cette conception, le « double » ne renvoie plus à la mémoire refoulée du sujet et à son passé, mais s’étend au contraire vers l’avenir, en présentant une perspective qui serait à atteindre. Pierre Jourde et Paolo Tortonese disent :

Lorsque le sujet ne réalise pas les figures de son inconscient, celles-ci tendent à se personnifier et peuvent agir sur lui à la manière d’une véritable possession démoniaque. Il s’agit donc pour l’individu d’apprendre à se différencier des éléments de sa psyché, afin de mieux les intégrer et de réaliser leur assimilation, ce que Jung appelle la “réalisation du Soi”. (Jourde, 1996 :70)

Le « double » exprime-t-il alors une incapacité à s’épanouir ou, au contraire, une aspiration, un désir de s’accomplir, de s’affirmer?

Dans son livre sur *Le Double et Don Juan*, Otto Rank se livrait en 1914 à un effort constant pour concilier le « double » en tant que survivance d’une

conception ancienne de l'immortalité de l'âme. Il s'intéresse en premier lieu à ce qu'il appelle « l'ombre » puis au « reflet ». À ce propos, l'auteur relève d'abord les innombrables superstitions qui s'attachent aux miroirs. Pour lui, le reflet doit être considéré comme une manifestation de l'âme. Mais, dans *Le Corps de Farhâd*, la narratrice ne se regarde pas dans la glace, elle est au contraire le reflet d'un autre, de l'homme éthéré. C'est en s'insérant dans le miroir qu'elle découvre son intériorité. La glace lui révèle également le sentiment de dédoublement qui la traverse.

Abbâs Mârûfi dévoile ainsi, lentement, au cours de son récit, chacune des facettes de la personnalité complexe de la narratrice. Les rencontres avec ses doubles correspondraient au fait que tous ces reflets révéleraient en quelque sorte les côtés sombres de sa personnalité. Le « double », cet « autre » devient progressivement le « moi » de la narratrice. Ce double se révèle inséparable de la question du sujet et de la conception moderne de la personne, il s'est « psychologisé », « individualisé » (*Op. cit.* : 12) dans ce récit.

c- Un processus d'individuation

Ce que *Le Corps de Farhâd* chercherait à décrire, ce serait « un processus d'individuation », de création de la personnalité de l'individu, encore plus profondément enfoui dans l'inconscient. Cette notion a été élaborée par Carl Gustav Jung, un disciple de Sigmund Freud, qui s'est séparé de son maître à partir de 1911. Jung s'est intéressé à une dimension collective de l'inconscient qui serait constituée « de contenus [...] universels » (Jung, 1973 : 99) et qui correspondrait à « une couche psychique commune à tous les humains » (Jung, 1963 : 280). Cette expression d'« inconscient collectif » apparaît pour la première fois en français en 1916 dans la traduction de ses *Archives de psychologie*. Dans le roman d'Abbâs Mârûfi, ce processus d'individuation apparaît comme une sorte d'errance et de voyage. À plusieurs reprises, la narratrice évoque le passage vers un monde qui change fréquemment, qui est tantôt conforme à un espace réel, tantôt

impossible à définir, et qui est un autre monde mystérieux et macabre. La narratrice raconte :

L'un de mes oncles [...] tout jeune et en pleine forme s'est approché de moi et m'a fait traverser un pont entouré de tous les morts de l'histoire. Il m'avait mise sur son épaule et passait comme le vent parmi les gens et après, nous sommes rentrés dans un cimetière... (Mârûfi, 2009 : 33).

Le lieu est hostile et sinistre et provoque l'angoisse chez la narratrice tout en suscitant d'autres rêveries effrénées :

Vous passiez de la rue d'un village où les bouchers avaient suspendu au croc la chair des morts sur un rang, comme des vêtements, y avaient posé un drap blanc et avaient collé une plaque sur eux. [...] un boucher a coupé un morceau de bras d'un mort et l'a mis dans votre bouche. (*Op. cit.* : 34)

La description macabre exprime une profonde fascination pour la mort. Une puissance maléfique habite ces lieux. Dans ses errances, l'auteur se livre alors à une longue tentative de description de ces espaces irrationnels et monstrueux :

Je me rappelle que, quelque part, il y a longtemps, je ne sais pas quand ni où, [...] je sentais l'odeur de la viande rôtie, de la graisse brûlée. Et maintenant je la sens. J'ai respiré profondément deux ou trois fois et j'ai regardé aux alentours. Le vieillard bossu avait un rire sec, à vous faire dresser les cheveux sur la tête. [...] mais tout d'un coup, il a arrêté de rire et dit : « Vous n'aimez pas l'odeur de la viande? Vous savez, tout près d'ici, pas loin, juste sous cette montagne-là, on cuit les hommes. » (*Op. cit.* : 65)

L'insolite caractérise les régions qui sont traversées par les personnages et sert à suggérer ce qui échappe au langage ainsi qu'à faire partager au

lecteur l'état délirant où la narratrice se trouve plongé, en un rêve particulièrement maléfique. Autour d'elle, elle ne distingue plus que des représentations de la mort. Et au terme de ces errances, elle monte dans un train qui « avançait dans un tunnel noir et sans limite » (*Op. cit.* : 77) pour faire un long voyage « vers une destination inconnue » (*Ibid.*). Le chemin suivi apparaît comme une sorte de voyage initiatique qui progresse d'une manière paradoxale par de continuel retours en arrière, aux mêmes endroits qui avaient été traversés après d'interminables cheminements. L'exploration semble conduire à une impasse. Dans cette perspective, le récit devient un symbole du long et difficile chemin de l'initiation, vécue par le narrateur en ces circonstances inquiétantes qu'il rapporte et qui deviennent de plus en plus effrayantes.

Il convient de souligner que cet univers surnaturel est dans le récit du *Corps de Farhâd* une image, une métaphore des abîmes intérieurs du personnage. La narratrice se retrouve projetée dans un lieu obscur et intact, dans son inconscient. Les termes de « tunnel noir » et de « sans limite » évoquent des abîmes insondables. Elle accomplit un voyage au fond de son inconscient, et découvre au fur et à mesure du récit les profondeurs abyssales de son être intérieur. C'est aussi un voyage immobile, statique, que la narratrice effectue dans ce roman. Ce qu'elle éprouve, c'est une espèce de sensation de vertige, de chute ou de descente en soi, en son for le plus intérieur, déclenchée par la consommation de l'alcool et la drogue. Les rencontres avec des figures masculines qui se produisent au cours de ce voyage le sont avec des « archétypes », c'est-à-dire des « images primordiales » situées aux racines mêmes de la conscience. Ce sont des structures qui ne seraient pas directement accessibles mais qui se manifesteraient à travers des formes symboliques, métaphoriques, associées à des émotions. Dans le processus d'individuation, deux archétypes joueraient ainsi un rôle important, celui de l'« anima » et celui de l'« animus ». Les images qui renverraient à l'« animus » correspondraient à un principe masculin dans l'inconscient d'une femme, et celles de l'« anima » au principe féminin tel

qu'il existerait dans l'inconscient d'un homme. Ces notions apparaissent pour la première fois dans *Les types psychologiques* de Jung. L'« animus » apparaîtrait souvent dans les rêves et dans les fantasmes d'une femme sous les apparences d'un groupe d'hommes. La confrontation avec l'« animus » jouerait un grand rôle dans la genèse de la personnalité individuelle. Abbâs Mârûfi semble s'être inspiré de ces idées dans *Le Corps de Farhâd*. Le mystérieux inconnu, le peintre, l'homme du café Ferdowsi ainsi que le vieillard, sont autant de manifestations de cet « animus » qui correspondraient aux stades de l'évolution psychique de l'individualité féminine. La narratrice voit ainsi, un jour, l'apparition d'un homme qui fait place à une envolée lumineuse :

J'ai vu soudainement le visage d'un homme qui me regardait à travers la lucarne d'une maison en torchis. [...] mon cœur a commencé à battre. Quelque chose s'est allumé en moi et sortit de ma tête, c'était peut-être mon âme qui s'est envolée vers le ciel. (*Op. cit.* : 7)

Le coup de foudre est immédiat. Fascinée, elle est prise par une impulsion mystérieuse, elle désirera des rencontres ultérieures :

Je le rencontrerai de nouveau? [...] on s'est perdus, comme si quelqu'un avait déposé un mur entre nous pour qu'on ne puisse se rencontrer. Et dans mon cœur une fièvre qui me brûle... (*Op. cit.* : 15)

Le sentiment qu'elle ressent à son égard oscille sans cesse entre le désir charnel et un amour platonique. Dans ses rêves, l'« animus » apparaît sous forme d'un homme séduisant, sensuel, qui n'est d'ailleurs que le peintre des écritoires, un autre double donc : « Est-il impossible qu'une fille sortie du tableau d'un peintre tombe amoureuse d'un homme qui, du matin jusqu'au soir, ne fait rien d'autre que de dessiner sur des écritoires? » (*Ibid.*). Une autre facette de l'« animus » apparaît : il est un compagnon précieux, intérieur, qui pourrait lui communiquer les qualités masculines de création. À propos de l'homme du café Ferdowsi, dit la narratrice, « c'est un homme qui veut

secouer la société, mais c'est impossible. Il veut révéler la vérité, mais personne ne l'écoute. » (*Op. cit.* : 76). Rien dans le récit n'indique avec clarté sa profession, sauf qu'il s'intéresse à des livres. Ce sont des « côtés positifs de l'animus », affirme Jung, qui « peuvent personnifier l'esprit d'initiative, le courage, l'honnêteté et, à son niveau le plus élevé, la profondeur spirituelle. » (Jung, 2002 : 195). Le fait de s'unir avec ces hommes complémentaires prend un aspect de plus en plus maniaque dans l'histoire qui est rapportée. « Pourquoi j'étais si malheureuse? », se demande la narratrice, « pourquoi je ne pouvais pas m'unir à lui? » (Mârûfi, 2009 : 99). Il n'est pas rare de trouver d'autres éléments érotiques et sensuels dans la relation entre la narratrice et ces hommes. Un symbole, celui des fleurs de « lotus » (le terme est employé sept fois dans le texte) masque et révèle en même temps cette envie. Il se trouve évoqué dans la composition que l'homme peintre ne cesse de répéter sur les cuirs de l'écritoire qu'il décore : « je m'étais penché vers lui [le vieillard] tenant un lotus dans ma main » (*Op. cit.* : 6). Dans la littérature orientale, la fleur de lotus est souvent une représentation métaphorique du sexe féminin, un symbole de sensualité. C'est aussi un attribut de Shiva, le dieu de la destruction en Inde. Cette fleur est donc un vagin meurtrier, une transformation de ce que les psychanalystes appellent un « vagina dentata », un « vagin denté », pourvu de dents et castrateur, lié à une peur inconsciente de l'émasculatation de la part de l'auteur.

Le rôle qui est dévolu au vieillard bossu apparaît à travers son rire cauchemardesque, « étouffé et sarcastique » (*Op. cit.* : 8). Ce ricanement hante la vie de la narratrice et la fait frémir chaque fois qu'elle s'approche des hommes qu'elle désire. « Depuis que le rire sec et effrayant du vieillard bossu l'avait empêché de dormir, un mur s'est posé entre nous et on s'est perdus » (*Op. cit.* : 15), constate-elle. Il est un rival et il représente un obstacle. « Pourquoi étais-je prisonnière du bossu? » (*Op. cit.* : 13), s'interroge la narratrice. Ce rire manifeste un interdit, une entrave, un obstacle à la satisfaction du désir qui s'altère de plus en plus dès le lendemain de la célébration du mariage avec le vieillard :

Ce soir-là, ou ce jour-là, il faisait nuageux et froid. Je me suis jointe à vous, ou peut-être vous vous êtes joint à moi et vous avez dit : « C'est fini? ». J'ai répondu : « Nous ne pouvons rien faire. Je me suis mariée et engagée ». (*Op. cit.* : 14)

Le mariage serait la forme la plus significative de l'alliance qui pourrait s'établir avec cet homme qui aurait été complémentaire mais, dans *Le Corps de Farhâd*, cette union se fait avec un homme répugnant, qui semble représenter un « animus négatif », qui « personnifie toutes les réflexions à demi-conscientes, froides et destructrices, qui viennent à envahir la femme » (Jung, 2002 : 191). Dans *Le Corps de Farhâd*, c'est cette puissance, cette entité obscure, qui prend progressivement possession de l'âme de la narratrice. Lorsque l'homme de ses visions finit par se matérialiser devant la narratrice, elle entre chez lui, pénètre dans sa chambre et s'allonge sur le lit qui se trouve dans la pièce, et ferme ses yeux. Il meurt alors sur son lit. Elle décrit ainsi la scène :

Il s'était couché près de moi et voulait trouver un refuge en moi. [...] celui qui me dessinait et qui m'emmenait d'une écritoire à l'autre, celui qui était tombé amoureux de la fille qu'il dessinait, celui qui m'avait passionnée, était mort. Il était mort dans mes bras. » (Mârûfi, 2009 : 31)

Elle le caresse, et sent sous ses doigts son corps glacé. Le cadavre commence à se décomposer et la narratrice se sent coupable. Elle amorce une confession qui reste en suspens, inachevée. Elle déclare seulement : « un cadavre est resté dans ma main, qui résulte d'un accident, mais je ne peux prouver devant aucun tribunal que je n'ai tué personne. » (*Op. cit.* : 80). Cet aveu sous-entend qu'elle a commis un acte répréhensible, en un état second, anormal, peut-être sous l'emprise de l'opium, sans l'avoir voulu, sans en avoir eu conscience. Elle n'en dit pas plus. Elle se présente comme victime d'une espèce de malédiction sourde.

Un autre personnage qui, lui aussi, est « un vieillard bossu » accompagne la narratrice à tous les stades de ce processus d'individuation. C'est une entité omnisciente qui apparaît au moment où la narratrice, paniquée d'avoir dépecé le cadavre de l'homme décédé dans son lit, cherche une solution. Il la ramène à la gare et lui montre son compartiment : « Vous avez failli rater le train, hein. Si je ne venais pas vous chercher, qu'est-ce qui vous serait arrivé? » (*Op. cit.* : 110), lui dit-il. En psychanalyse jungienne, ce vieillard est une personnification de la sagesse, un archétype qui « représente quant à lui l'aspiration à une sagesse d'ordre spirituel, à un perfectionnement intellectuel. » (Baudouin, 2002 : 235). Mais dans *Le Corps de Farhâd*, cet archétype se dégrade. Le vieillard va déchoir, en devenant de plus en plus abject avec un rire de plus en plus inquiétant, jusqu'à l'ultime métamorphose où son visage prend un aspect insolite :

Ils [les gens] avaient des visages bizarres, comme si la paupière de leurs yeux était retournée. La rougeur de leurs paupières faisait peur. [...] J'ai demandé à un vieillard bossu entouré d'un *abâ* de laine de chameau : « pourquoi sont-ils ainsi? » - « Ce sont tous des pécheurs. Ils ont péché, c'est pourquoi leurs paupières sont retournées » - « Quel péché? », ai-je demandé. Lorsqu'il a enlevé sa tête, j'ai vu que sa paupière était retournée et que le sang coulait goutte à goutte de son menton. (Mârûfi, 2009 : 132)

C'est un sage négatif qui est devenu une figure du mal. Le procédé établit une équivalence entre son rire et la narratrice, le cocher, le guide et le mari aussi. C'est un rire sinistre, diabolique, cruel. Il est l'expression de la puissance du mal qui se serait incarnée en chacun de ces reflets ou de ces doubles de la narratrice. C'est le rire terrible de « Melmoth, l'être déclassé, l'individu situé entre les dernières limites de la patrie humaine et les frontières de la vie supérieure » (Baudelaire, 1968 : 542), ce tentateur errant que Charles Baudelaire évoque dans un essai sur l'essence du rire dans ses *Curiosités esthétiques* en 1855. La jeune femme est parvenue au terme de sa

transformation et de son initiation. La faute obscure qu'elle semble avoir commise et expiée, c'est peut-être d'avoir pactisé avec le mal. Ce processus d'individuation s'accompagne aussi d'un phénomène étrange de scission et de dédoublement de la personnalité de la narratrice. Ce schéma corporel, c'est celui d'une schizophrénie. La perte de tout sens des limites corporelles, l'impression de voir ses membres en dehors de soi, ces traits renvoient à l'indifférenciation schizophrénique. La narratrice se sent devenir étrangère à elle-même et entretient alors une secrète connivence avec l'inintelligible : « Les schizophrènes vivent dans un univers morcelé, délirant, plein d'hallucinations, [...] en proie à des idées fausses ou bien des idées de culpabilité » (Lesbros, 2006 : 34) : c'est exactement le cas de la personne qui s'exprime dans *Le Corps de Farhâd*. Il s'opère aussi en elle une distorsion de ses perceptions quand elle a l'impression d'entendre des voix sans stimulation extérieure. On peut multiplier les exemples : « dans les salles de mon crâne, on marchait et on courait, ils étaient inquiets et impatients. [...] Ils me montraient avec le doigt et je les voyais clairement, mais il n'y avait personne dans la chambre » (Mârûfi, 2009 : 63), explique-t-elle. « J'ai senti que plusieurs personnes marchaient et parlaient dans mon crâne, comme si pas mal d'étudiants sadiques mémorisaient des formules à haute voix. Mais leurs voix n'étaient pas claires » (*Op. cit.* : 104), ajoute-t-elle ensuite. Ces hallucinations audio-visuelles décrivent ainsi un processus d'individuation avortée.

Conclusion

Élaboré sous le titre initial de *La Moitié obscure*, ce roman demeure un récit déconcertant. C'est une confession étrange, en apparence autobiographique, qui raconte une longue nuit d'hallucinations et de cauchemars rapportés par une narratrice anonyme, une malade, victime du vin et de l'opium. Dans cette œuvre, l'inspiration d'Abbâs Mârûfi se nourrit d'une matière psychanalytique importante. Cet auteur prête à son personnage central, celui de la narratrice, un cheminement intérieur qui cherche à lui

permettre d'explorer son inconscient. Il construit méthodiquement un récit de rêve dont les visions, les apparitions, les hallucinations et les cauchemars prêtés à son héroïne constituent le « contenu manifeste », au sens psychanalytique. Il utilise le rêve et la remémoration en reprenant les principaux procédés de transposition, de condensation et de déguisement que Freud avait décrits dès 1900 dans *La Science des rêves*, à propos du travail de transformation, de refoulement et de censure que l'inconscient et la conscience exerceraient sur l'expression de désirs secrets. Le personnage de cette narratrice semble céder à des errances et à des voyages. Elle est entraînée vers des régions d'elle-même qui n'auraient jamais été explorées, marquées par l'étrangeté et l'effroi. Ce voyage est immobile puisqu'il se déroule tout entier en son for intérieur, jusqu'aux tréfonds de sa personnalité, aux frontières mêmes de sa conscience. D'étranges fantômes dont un homme mystérieux, un conducteur de corbillard inquiétant, et d'autres entités dématérialisées, des vieillards bossus, un guide, un mari, sont autant de doubles et de reflets les uns des autres et du personnage anonyme qui raconte cette histoire. Les principaux concepts de Freud et de Jung apparaissent, à savoir la notion de « compulsion de répétition », de « dédoublement » et enfin de « processus d'individuation ». Abbâs Mârûfi les met en scène et les orchestre en recomposant un récit secret, caché, mais très cohérent, qui expliquerait les motifs, les surdéterminations et les mobiles ténébreux de la narratrice ainsi que les ressorts premiers de ses aveux. Ces pensées et ces actes procéderaient de pulsions archétypales qui l'animent. Un processus plus profond, celui de l'individuation, de la construction de la personnalité, emprunté aux thèses de Jung se situerait enfin, en toute dernière analyse, à l'origine de ce qui est rapporté. Quand elle en prend conscience, elle est devenue une meurtrière, elle a sombré dans la schizophrénie. C'est une « rêverie d'un mangeur d'opium » (Quincey, 1890) oriental qui est réinventée.

Fortement influencée par *La Chouette aveugle* de Sâdegh Hedayât, l'originalité d'Abbâs Mârûfi dans *Le Corps de Farhâd* reste singulière. Dans

sa démarche psychanalytique, il semble vouloir aller beaucoup plus loin que Sâdegh Hedayât en construisant avec beaucoup d'habileté deux récits latents, celui de la narratrice et, en même temps, celui du peintre et du narrateur de *La Chouette aveugle*, emboîtés l'un dans l'autre.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles, (1860), *Les Paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise.
- (1968), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
- Baudouin, Charles, (2002), *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Breton, André, (1924), *La Révolution surréaliste*, n° 1.
- , (1988), *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
- Freud, Sigmund, (1986), « Pulsions et destin des pulsions » in *Métapsychologie*, Paris, PUF, Coll. « Idées ».
- , (1992), *Inhibition, symptôme et angoisse*, in *Œuvres complètes*, Paris, PUF.
- Hedayât, Sâdegh, (1993), *La Chouette aveugle*, Paris, José Corti.
- Jourde, Pierre et Tortonese, Paolo (1996), *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan Université.
- Jung, Carl Gustav, (1973), *L'Énergétique psychique*, Genève, Georg.
- , (1963), *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot.
- , (1993), *Types psychologiques* (1921), Genève, Georg.
- , (2002), *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont.
- Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, (1994), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF.
- Lesbros, Aurélia, (2006), *Le problème de l'identité dans la nouvelle fantastique*, Paris, Le Manuscrit.
- Mannoni, Octave, (2008), « Obsession et névrose obsessionnelle », in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Britannica Ltd, vol.19.

34 Plume 26

Mârûfi, Abbâs, (1388/2009), *Paykar-e Farhâd [Le Corps de Farhâd]*, Tehran, Ghoghnhûs.

Mijolla, Alain de (sous la direction), (2002), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy.

Quincey, Thomas de, (1890), *Confessions d'un mangeur d'opium*, Paris, A. Savine.

Rank, Otto, (1973), *Don Juan et le double. Etudes psychanalytiques*, Paris, Payot.