

et les libère du profane en les rapprochant de Dieu. Par une structure très simple, le peintre suggère la symétrie amant-amante qui se résorbe finalement dans l'union, signifiée par l'encadrement du porche. L'isolement des personnages traduit également leur exil social et le caractère unique de leur conjonction amoureuse. Madjnun et Leyla se mirent l'un l'autre et se fondent finalement dans leur unique essence, au-delà de tout et de tous. Le miroir et son reflet ne font plus qu'un dans la coïncidence de l'amour et de la beauté.

Quels que soient le nombre d'amants et les modes d'amour, leur finalité est toujours l'Unité : elle ramène à elle tous les multiples, purifie toutes les solitudes et cicatrise toutes les séparations. Dieu a créé les amants pour S'aimer lui-même à travers des êtres de désir et l'infinité de leurs relations. Mais, dans le regard de l'Éternel, il n'y a jamais qu'un seul amour, un seul aimé et un seul amoureux : Dieu, qui a fait du monde l'appel de son Amour et une œillade de sa Beauté. En aimant, tous les êtres aiment cet Amour, consciemment ou non, et par leurs beautés tous témoignent de l'union à Dieu.

La peinture persane est aussi un art de l'Amour, de tous les amours. Elle ne pouvait créer un art érotique ou des icônes féminines : elle a néanmoins mis en scène toutes les facettes de l'amour avec un art consommé du symbole, dont seuls les vrais amoureux sauront déchiffrer les allusions, les élixirs et les vertiges.

LES JARDINS

Le décor de la miniature est le plus souvent un jardin ou une architecture, ou fréquemment une combinaison des deux. Ces décors ne sont pas des arrière-plans interchangeable, ils éclairent la signification de la miniature : ils dessinent son diapason poétique ou son atmosphère herméneutique ; ils forment l'espace acoustique dans lequel peuvent résonner les modes paradisiaques des symboles.

Les jardins sont omniprésents dans la culture persane, dont ils révèlent l'intimité et la sensibilité la plus profonde. Les céramiques émaillées des mosquées, des madrasas et des mausolées persans représentent des motifs végétaux qui s'entrelacent indéfiniment pour offrir un jardin de lumière émaillée. Depuis le xvi^e siècle, les tapis persans ont développé une esthétique florale curviligne et organique, moins austère et géométrique que les tapis du monde turc. Les différents types de tapis peuvent évoquer les principales conditions métaphysiques et contemplatives du paradis : la présence centrale, rayonnante

et régulière du Divin (tapis à médaillon), la paix béatifique, continue et homogène (tapis de fleurs), ou encore l'épanouissement immuable, à la fois extatique et ordonné de l'être (tapis de vase). La poésie persane habite un jardin de printemps, parfumé de murmures amoureux et de nostalgies paradisiaques. Si l'art persan est le jardin esthétique de l'islam, le symbolisme végétal est, de façon générale, un principe thématique et stylistique de l'art musulman. En plaçant ses scènes au milieu d'arbres en fleurs, la miniature se tient à l'ombre des significations divines.

L'amour du jardin en islam s'explique d'abord par le milieu géographique. À l'exception du climat tropical de l'Indonésie islamisée, le monde musulman, dès les premiers siècles, n'a pas occupé les pays froids et humides du nord, mais essentiellement des déserts ou des steppes, de l'aride Andalousie à l'Asie centrale en passant par la Mésopotamie et la Perse. Pour les Arabes venus du désert, l'oasis est l'image d'un miracle et de sa source : l'existence et Dieu. Au milieu du vide et de la mort, l'oasis reproduit l'émergence ineffable de l'univers hors du néant : elle paraphrase le secret de l'immanence divine dans le souffle éphémère des choses. Proclamé dans le désert arabe, le Coran a fait du contraste entre le désert et l'oasis le symbole de l'enfer et du paradis, de l'égarement et de la sainteté. Une sourate évoque l'enfer pareil « à un souffle brûlant », « à une eau bouillante, sous une ombre de fumée chaude, ni fraîche ni bienfaisante¹ ». À l'inverse, le paradis est un jardin, où les élus se tiennent parmi les acacias et les jujubiers, jouissant « de spacieux ombrages, d'une eau courante, de fruits abondants² ». De l'Alhambra au Taj Mahal, les jardins du monde musulman sont issus du Coran, même s'ils prolongent des antécédents historiques, comme les jardins mésopotamiens, achéménides, romains ou sassanides³.

Il en est de même de la fascination pour l'eau, dont le caractère vital se conjugue à une signification universelle. Dans le Coran, elle est la source de la vie⁴, la manifestation de la grâce divine qui inonde le monde et le vivifie. Les systèmes d'irrigation développés par les Persans et les Arabes pour l'agriculture ou les jardins sont également une parabole de l'Esprit qui irrigue les âmes. Les fontaines sont des messagères de la source divine. Selon le Coran, le paradis comprend quatre

1. Coran LVI, 42-44, trad. D. Masson.

2. Coran LVI, 28-32, trad. D. Masson.

3. Sur le jardin persan : Mehdi Khansari, Reza M. Moghtader, Minouch Yavari, *The Persian Garden. Echoes of Paradise*, Mage Publishers, Washington, 1998.

4. Coran XXI, 30.

fleuves d'eau, de lait, de vin et de miel¹ : ils symbolisent quatre types de connaissance spirituelle, qui rayonnent dans les quatre directions, autrement dit dans la totalité de la création et de l'homme. Cette image coranique a donné lieu, en Perse, à un type de jardin nommé *tchahâr bâgh* (littéralement « quatre jardins »). Son plan comprend un bassin d'eau polygonal, d'où rayonnent quatre canaux en croix définissant quatre parterres de fleurs et d'arbres. Le miroir d'eau du centre est le cœur reflétant le Divin, alors que les quatre ruisseaux, illustrant les quatre fleuves paradisiaques, sont les connaissances qui se déploient dans les êtres et l'univers.

Les jardins de la miniature sont potentiellement riches de toutes ces significations, et rares sont les images sans ruisseaux ou sans bassins. Le jardin est l'une des formes les plus intemporelles de la contemplation : il est comme l'âme de l'âme, un exaucement des désirs, l'éternel retour au paradis. Si le Coran parle du Jardin divin, avec sa fraîcheur, ses arbres et ses eaux courantes, on aurait tort de l'interpréter comme une réduction du Divin à une réalité terrestre ou d'y voir la conception trop humaine d'un Invisible trop transcendant. Pour le musulman, notre monde est aussi un effluve divin, malgré ses imperfections et ses maux. Tout bonheur, ici, est le parfum d'une rose invisible. L'atmosphère du jardin condense une ambiance divine : les fleurs, le chant des oiseaux, les étincelles liquides des fontaines ou l'eau voyageuse des canaux rendent présente la vie secrète des paradis. La nature prolonge et réalise le naturel contemplatif de l'homme. Le Coran compare le croyant à un jardin sur une colline², et Attâr fait dire à un homme de Dieu : « Mon âme pure est un jardin édénique³. » Dans un poème d'amour, Ibn Arabî utilise le jardin pour symboliser le « cœur de l'homme imprégné de connaissances divines⁴ ». Pour les mystiques, les jardins sont une terre céleste, une image du repos en Dieu, de l'intelligence qui s'éteint dans la contemplation. Le soufi est comme un éternel printemps.

La symbolique des jardins est tout aussi importante dans la littérature persane. Sa'dî (1213/19-1292) a appelé ses deux œuvres majeures *Golestân* (roseraie) et *Bustân* (verger). Djâmî, dans la préface de son *Bahârestân* (littéralement le « pays du printemps »), annonce que son texte est divisé en huit jardins : chacun, « sur le modèle du

1. Coran XLVII, 15.

2. Cf. Coran II, 265.

3. *Le Livre divin, op. cit.*, p. 417.

4. *L'Interprète des désirs, op. cit.*, p. 109.

Paradis, se compose d'anémones aux diverses couleurs et de plantes aux parfums variés » vivant dans un printemps éternel, puisque, ajoute Djâmî, ni l'automne ni l'hiver ne peuvent les flétrir¹. Chez les poètes persans, les couleurs des fleurs sont comparées à des pierres précieuses (perles, rubis, turquoise, etc.) pour évoquer le caractère immuable et cristallin d'un jardin invisiblement habité par Dieu. Dans les métaphores, les allégories et la symbolique des poètes, le jardin est étroitement associé à la femme et à ses qualités. Lorsque Nezâmî décrit la beauté ou certaines attitudes de Shirin, il emploie des métaphores végétales². « Ta joue rosée, ô cyprès qui marche, est une rose qu'on a apportée des jardins du Paradis », écrivait un poète à propos d'une belle³. Il y a une analogie profonde entre la beauté du jardin et la beauté féminine, comme l'enseigne le Coran en associant les houris aux paradis. La femme est aussi l'innocence printanière, sa subtilité l'apparente à l'eau, sa noblesse au cyprès, son insaisissabilité au miroir de l'âme. Chez Ferdowsi, les thèmes du jardin, du printemps et de la femme se rencontrent fréquemment pour symboliser la bonté, la beauté, un paradis ou un âge d'or⁴.

Le jardin est à la fois un langage et un pacte contemplatifs. La géométrie et les couleurs de la végétation révèlent des qualités de l'Intelligence divine. Le chant des oiseaux a toujours été le symbole de la compréhension mystique : selon le Coran, David et Salomon ont appris « le langage des oiseaux » et ont reçu de Dieu « la Sagesse et la Science⁵ ». L'eau est l'image de la plasticité de l'âme, de la baraka, de la pureté et de la connaissance. En même temps, le jardin offre un dépassement qui dissout l'intellectualisme et l'artificialité des comportements mondains, car rien en lui ne rappelle la sécheresse des raisonnements, le juridisme des hommes ou l'oppression sociale : tout y est spontanéité, vie, être-là, instant présent. Il est le cœur de l'âme soufie vivant dans le miroir divin, sans pensées ni passions, loin de toute agitation. Le jardin révèle l'homme à son propre cœur en lui montrant un mode d'existence naturellement tourné vers Dieu. Certes, les

1. Djami, *Le Béharistan*, trad. Henri Massé, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1925, p. 44.

2. Cf. par exemple Nizâmî, *Le Roman de Chosroès et Chîrîn*, *op. cit.*, p. 22-23 et 137. Pour d'autres métaphores dans les romans de Nezâmî, cf. Hellmut Ritter, *Über die Bildersprache Nizâmîs*, Walter De Gruyter & Co., Berlin/Leipzig, 1927, p. 41-60.

3. Cité dans Cheref-Eddîn Râmi, *Anîs El-Ochchaq (Traité des termes figurés relatifs à la description de la beauté)*, *op. cit.*, p. 37.

4. Cf. Jürgen Ehlers, *Die Natur in der Bildersprache des Šâhnâme*, Dr Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden, 1995, p. 170-183.

5. Coran XXVII, 16 et XXI, 79, trad. D. Masson.

jardins terrestres demeurent un mirage fragile. « Le véritable verger et la verdure, écrit Rûmî, se trouvent dans l'essence même de l'âme¹. » Ils sont néanmoins une trace de la générosité divine et de sa présence au cœur des êtres : qui aime les jardins aime l'amour, se voit en beauté et s'embellit de paix. Pour le soufi, cet amour se confond avec la vision de la Beauté divine dans le désert du monde et dans la substance des âmes.

De tous les arbres évoqués par la poésie et la miniature, le cyprès a une prééminence. Ferdowsi parle fréquemment de la beauté des héros comme d'une lune (le visage) sur un cyprès (le corps). Toute la poésie persane fait de cet arbre le critère d'une beauté à la fois sensuelle et transcendante. Représenté sur les bas-reliefs de Persépolis, où il symbolise sans doute l'Arbre de Vie, le cyprès apparaît aussi dans le



32. Hoday au château de Hodayun. Djoneyd, illustration de Khâdju Kermânî, Bagdad, 1396. British Library, Londres.

zoroastrisme, une religion née en Perse entre le I^{er} millénaire et le VI^e siècle avant notre ère. La conversion du roi Vistasp est décrite ainsi : devant le roi, Zarathoustra planta un cyprès qui poussa très vite, et sur ses feuilles apparut une inscription en lettres d'or : « Ô roi Kai Vistasp, accepte la religion². » Le cyprès évoque la flamme d'immortalité, l'aurole des saints ou des anges qui les rattache à la lumière de gloire de la Divinité. Les *Amahraspand*, entités célestes que rencontre Zarathoustra dans une terre sans ombres, ressemblent à des cyprès.

À la fois masculin et féminin, le cyprès représente une totalité : il est l'homme adamique, le saint soufi, réunissant en lui l'âme et l'Esprit, ou l'humanité et la Divinité. Sa forme allongée l'apparente à la lettre *alif* (ا), première lettre de l'alphabet arabe, qui symbolise notamment l'Intelligence ou le Calame divins. Un poète a pu comparer les calames du calligraphe à des

1. *Mathnawî*, livre IV, v. 1363, *op. cit.*, p. 920.

2. Cf. Marijan Molé, *Le Problème zoroastrien et la Tradition mazdéenne*, PUF, Paris, 1963, p. 380.

« cyprès dans le jardin de la connaissance¹ ». Ne perdant jamais ses feuilles, le cyprès incarne l'immortalité et la liberté spirituelles. Sa'dî écrit que le cyprès « est toujours vert et frais, car tel est l'état de ce qui est libre² ». La verticalité du cyprès en fait également un symbole érotique, et le jardin est le lieu de tous les amours. « La conjonction du Cyprès et de la Rose » évoque un acte sexuel dont l'essence est l'union de l'Intelligence et de l'âme, de l'Esprit et du cœur³. Le cyprès réunit tous ces sens et il est le sens de tout jardin : il est à lui seul le symbole du paradis et de la perfection spirituelle de l'homme. Toujours vert, il est l'emblème de la végétation du jardin d'Éden, qui fleurissait d'un printemps sans hiver et ne dépérissait pas comme la nature postédénique.

D'une manière générale, l'arbre est une image de l'univers. « Le monde est un arbre aux six côtés », écrit Nezâmî⁴. Le tronc est l'axe de l'immanence divine qui relie tous les mondes à l'Unité. Le feuillage est la multiplicité des mondes qui jaillissent de Dieu. Les racines sont les archétypes divins qui nourrissent la manifestation des créatures. Dans certaines miniatures, le feuillage est automnal : les couleurs des feuilles sont en quelque sorte le symbole des possibilités infinies (« multicolores ») nées sur l'arbre de l'Univers et jaillies de la Lumière divine.

Dans la miniature, l'omniprésence d'une nature idéale et idéelle renvoie, symboliquement, aux conditions mêmes du paradis terrestre. Le monde adamique était dépourvu de constructions humaines : la nature seule environnait les êtres, ce qu'indique le symbolisme de l'Ancien Testament repris par le Coran. Dans la spiritualité du jardin d'Éden, la nature n'obéissait pas à une vie matérielle et végétative. Les arbres et les fleurs étaient immatériels et translucides, animés et illuminés par leur réalité psycho-spirituelle : rien ne vivait d'une existence liée à la matière et au temps. Plusieurs miniatures de la fin du XIV^e siècle évoquent ce contexte édénique. Illustrant une anthologie de poètes, elles représentent des paysages non terrestres, dépourvus de figures humaines ou animales.

1. Cité par Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, op. cit., p. 39.

2. *Le Jardin des roses*, trad. Omar Ali Shah. Albin Michel, Paris, 1991, p. 247.

3. Nezâmî, *Le Pavillon des sept princesses*, trad. Michael Barry, Gallimard, Paris, 2000, p. 413 (« Récit de la princesse de Perse sous le pavillon blanc de Vénus »).

4. Cité par Mahmoud Lameï, *La Poétique de la peinture en Iran (XIV^e-XVI^e siècle)*, op. cit., p. 139.

Dans le paradis adamique, la nature vibrait dans la Lumière divine comme des arbres dans le vent, elle irradiait de milles couleurs comme une implosion de lumière. Ibn Arabî écrit à propos de l'univers de l'Âme, de la terre céleste qui fut celle d'Adam : là-bas, les jardins, les paradis, les animaux, les minéraux sont tous doués de vie et de parole, et à la différence du monde physique ils « sont permanents, impérissables, immuables ; leur univers ne meurt pas¹ ». Ce n'est pas la nature biochimique que la peinture persane imagine, ni même une idéalisation de la flore terrestre, car elle peut dépeindre des plantes imaginaires, mais la nature édénique, inaccessible au corps d'argile et uniquement perceptible par l'Esprit. Et comme le jardin est un langage de l'âme, les jardins de la miniature sont des idiomes de la spiritualité. Adam voyait dans la nature sa propre Surnature ; il comprenait les arbres et les fleurs comme les témoins et les interlocuteurs de sa contemplation de Dieu. Dans la vision peinte des jardins, le spectateur peut se souvenir de la conscience adamique qu'il porte en lui comme un jardin secret, inviolable et hermétique, que lui seul peut connaître et que Dieu seul regarde et cultive.

Aussi, si un jardin ou un tapis de fleurs entoure la plupart des scènes peintes, c'est que la miniature est elle-même un jardin, le terreau d'un accès à l'Invisible, le paysage et le cadre d'une Intellection divine. Elle est le miroir de l'état spirituel originel de l'homme qui peut accueillir les visions de Dieu et transformer l'âme par ces visions. Sans fonction rituelle ou sacrée, la peinture persane indique et trace pourtant, par ses symboles littéraires et esthétiques, les chemins les plus subtils de la contemplation.

LES ARCHITECTURES

Dans la peinture persane, l'architecture est représentée par des palais, des pavillons, des mosquées, de riches maisons, des villes ou des mausolées. Les palais comptent néanmoins parmi les édifices les plus fréquents, conformément au contexte royal et princier de la peinture persane et à ses thèmes généralement aristocratiques. Ils n'illustrent pas seulement les palais sassanides évoqués par Ferdowsi ou Nezâmî, ils peuvent également évoquer et construire une situation paradisiaque.

Un hadith éclaire cette interprétation en établissant plusieurs interrelations symboliques présentes dans la miniature. « Le paradis

1. Cité par Henry Corbin, *Corps spirituel et terre céleste*, op. cit., p. 167.