Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 12 (1959)

Heft: 1-4

Rubrik: Notices

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

NOTICES

SUR LA MINIATURE PERSANE

A propos d'un récent album de l'Unesco

Image d'une splendeur fugitive où l'on se plaît à retrouver, avec Paul Morand, «tous nos poncifs, la légende, perpétuée de Chardin à Loti, d'une Perse en fleurs, en parfums, en tapis d'Isfahan, en vétyver et en bergamote», la miniature persane nous paraît obéir à un canon aussi immuable que sa lumière. C'est que des impératifs sévères conditionnent le genre, dans sa technique comme dans le choix et la facture de ses thèmes. Art de cour semblable à celui de nos *Très Riches Heures*, la miniature est une œuvre collective. Le calligraphe copie d'abord le texte sur un papier aminci à l'agate et laisse en blanc la partie du feuillet qui sera peinte; l'enlumineur décore le frontispice, les têtes de chapitre et les marges; le doreur est chargé des jeux de fond et des semis; enfin le peintre pose au pinceau (un poil d'écureuil pour les traits du visage!) et sur un papier encollé d'albumine ou d'amidon, des couleurs minérales, opaques dont les éléments sont en général: céruse de Kashgar, vermillon, orpiment, indigo, noir de fumée, lapis-lazuli, terre indienne et ocre brune de l'île d'Hormuz[1]. La composition de l'esquisse, la peinture des sujets principaux et celle des figures accessoires sont même souvent confiées à des artistes différents. L'œuvre est rarement signée et quand elle l'est, l'attribution peut demeurer incertaine, les noms des grands maîtres ayant été constamment reproduits. Quant aux thèmes: chasses ou combats, audiences royales, colloques sentimentaux, jeux et repas princiers, ils sont ceux des ouvrages le plus fréquemment illustrés: poèmes de Nizâmi (XIIe s.) ou de Djâmi (XVe s.) qui racontent le roman d'amour de Khosrau et Shîrîn, de Laila et Madjnoun, de Salomon et la reine de Saba, ou encore l'histoire d'Alexandre le Grand; le Bostân (Jardin) et le Golestân (Jardin des Roses) de Saadi, né à Shîrâz vers 1193, le Livre de Kalîla et Dîmna, les deux chacals, héros de ce recueil d'apologues indiens destinés à l'éducation des princes, dont les traductions sont répandues dans toute la littérature islamique et qui fut, on le sait, l'une des sources de La Fontaine; avant tout les 50 000 distiques du *Shâhnamé* (Livre des Rois) où Firdousi, né vers 934, relate l'histoire de l'Iran depuis ses origines mythiques jusqu'à la conquête arabe du VIIe s.

Ce qui frappe d'abord dans la facture, c'est l'indifférence à la perspective; plus exactement, le peintre ignore l'inquiétude de la profondeur, il peint tout sur une surface à deux dimensions et ordonne l'étendue en registres superposés, installant par exemple ses personnages sur un tapis parfaitement rectangulaire. L'œil occiden-

1. Cf. Germaine Guillaume, dans *Chefs-d'œuvre de la miniature persane*, Paris, Plon, 1947, p. 3 s.

tal, attentif au modelé et au clair-obscur, est dérouté. Aussi Jean Chardin, dans l'admirable relation de ses *Voyages en Perse et aux Indes orientales* (1711), dira-t-il des Persans qu'ils «entendent fort mal le dessein, ne sachant rien faire au naturel; & ils n'ont aucune connoissance de la perspective»; dans la peinture des portraits, de même, «ils réussissent fort mal, n'entendant pas à y donner les ombres». Il faudra Matisse et Braque pour que notre sensibilité redécouvre les joies de la couleur en soi, la beauté des surfaces sans tournant.

Autre caractère permanent, l'expression est tout entière subordonnée à l'harmonie des rythmes graphiques et chromatiques. Par l'arabesque et les couleurs vives, l'artiste crée un monde où le réel côtoie sans heurts l'arbitraire pur: les armes, le costume du cavalier sont d'une rigoureuse exactitude «historique», mais son coursier est rose, et le platane déploie dans un ciel d'or ses feuilles rouges, bleues, vertes et jaunes. La fantaisie n'exclut donc jamais le réalisme, particulièrement aigu dans la représentation des formes animales familières: l'antilope qui détale dans un désert blond, le lièvre qui bondit dans un pré semé de boutons d'or, attestent la maîtrise de l'animalier, la justesse de son observation, son intimité avec la nature. Et il faut rappeler ici que l'Iranien est le «protestant de l'Islam»; adepte du shiisme, il ne connaît pas la prohibition des images qui stérilisa le génie pictural arabe – et qui n'est d'ailleurs pas formellement exprimée par le Coran, comme on l'affirme souvent, mais issue de la tradition religieuse postérieure.

A cette symbiose de tendances réalistes et d'ambitions ornementales, la miniature persane doit la puissance de son charme. Rien n'y est naturel, mais tout y est vivant. Fête des yeux par la symphonie de ses éclatantes couleurs et l'algèbre délicieuse de son décor, elle n'en reste pas moins centrée sur le monde de l'homme, partout présent. Et on aurait tort de penser qu'un schème aussi rigoureux ait interdit la création personnelle. La formule qu'André Lhote a reprise de Vinci: «l'art naît de contrainte, vit de lutte et meurt de liberté» trouve ici sa parfaite illustration; selon la juste remarque d'E. de Lorey, «il est peu d'arts qui, tenus par une technique aussi contraignante, aient été capables au cours des siècles d'autant de variété et même de métamorphose»[2].

Si la miniature occupe, dans l'histoire de la peinture iranienne, une place presque exclusive, la raison en est, pour une bonne part, dans le hasard et l'étendue des destructions. Seuls en effet ont subsisté des vestiges de la peinture murale à la détrempe ou à fresque, attestée dès le Ier s. de notre ère (au Sistan). Si l'on excepte les miniatures manichéennes du VIIIe s. découvertes en plein désert de Gobi et qui appartiennent à une tradition déjà longue (Mânî, qui fonda au IIIe s. cette religion mazdéo-chrétienne, fut lui-même un peintre renommé), les premiers manuscrits remontent au début du XIIIe s. et sont l'œuvre de l'école de Baghdâd, capitale des khalifes abas-

2. *Les arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad* (catalogue), Paris, Bibliothèque Nationale, 1938, p. 105 s.

sides, alors centre intellectuel et artistique de l'Orient musulman. Le peintre, d'abord indépendant du texte, devient un artisan du livre. Au croisement de traditions différentes (iranienne, byzantine, du Turkestan) s'élabore un art original où se fixent les caractères qu'on vient de rappeler : réalisme des formes animées, fiction des paysages, recherche décorative. Mais en 1220 les armées de Gengis-Khan se mettent en branle, dévastent la Transoxiane, puis l'Iran ; Baghdâd tombe en 1258. En peu d'années cependant, le Mongol va s'iraniser. Il établit à Tabriz une cour brillante où se rencontrent Chinois, Persans, Turcs et Chrétiens nestoriens. D'Extrême-Orient des peintres viennent, qui apportent des modèles nouveaux, une technique prestigieuse. D'abord surprise, dangereusement tentée par ce goût de l'altitude et des espaces infinis, la peinture islamique assimile l'apport étranger, le soumet à son génie propre et reste ainsi, au delà de l'apparence (courbe de la pose, volute des nuages en *tchi*), fidèle à sa tradition victorieuse.

Les Mongols se sont épuisés en se civilisant ; au milieu du XIVe s., c'est à leur tour de céder au barbare du Turkestan. Timour-Lang, «le Boiteux», notre Tamerlan, ravage l'Asie de l'Oxus à l'Euphrate et érige partout des pyramides de têtes humaines. Mais le conquérant turc est doublé d'un prince éclairé ; protégeant les artistes et les savants, il prépare sa dynastie à un magnifique avenir. Son quatrième fils, Shâh Rukh, qui lui succède en 1405, fait de Hérât sa capitale et, en même temps, celle de la «renaissance timouride». On assiste alors à une merveilleuse floraison picturale que caractérisent l'intensité de la couleur (la laque pourpre fait place au vermillon pur, l'outremer foncé d'indigo et le jaune dominent), la noblesse un peu raide de la composition, l'allongement des corps et l'éblouissante féerie des paysages. C'est alors aussi que cet art, à son zénith, produit le peintre le plus génial de son histoire, Behzâd (env. 1440–1533). Portraitiste royal autant qu'imagier de la vie rurale et urbaine, il est le trait d'union entre deux époques, car le moment est là, enfin, où l'Iran redevient maître de ses destinées. En 1502, Ismâil, originaire de l'Azarbaidjan, bat les Turcomans et fonde la dynastie des Safavides. Tabrîz redevient capitale de l'empire, en attendant que le fils du premier Safavide, Shâh Tahmâsp, la transporte à Qazvîn où nous retrouvons Behzâd, chef de l'atelier des livres comme il l'était à la cour du dernier timouride Husain Bâiqarâ. C'est à Qazvîn que Homâyoun, fils du prince turc Bâbour qui conquit en 1527 le sultanat de Delhi et fonda en Inde l'empire moghol, fit connaissance avec la miniature persane. Il emmena dans sa suite quelques-uns de ses meilleurs artisans et le plus illustre de ses successeurs, Akbar (1556–1605) mit, de son côté, à la tête de l'atelier royal, le fameux Abd al-Samad, élève de Behzâd. Mais la peinture indo-persane, si elle n'est à l'origine qu'une province de la peinture iranienne, se naturalise progressivement ; elle est plus ouverte aussi à l'influence européenne : les maîtres italiens sont connus à Delhi, on copie les scènes religieuses de la Bible de Plantin imprimée pour Philippe II d'Espagne et apportée à Akbar en 1580 par une mission de Pères Jésuites.

Un art nouveau naît ainsi : les paysages deviennent atmosphériques, les scènes s'ordonnent selon la perspective linéaire, les ciels s'animent de nuages véritables ou de la pourpre des couchants. Partout plus de somptuosité, un lyrisme plus voluptueux, plus pittoresque, plus violent aussi. Nous sommes loin du ciel cristallin et des radieux printemps de la Perse.

A la fin du XVIe s., le petit-fils de Tahmâsp, Abbâs le Grand, décide de transférer la capitale à Isfahan dont il va faire la plus belle ville du monde alors que Versailles n'est encore qu'un rendez-vous de chasse. C'est l'âge d'or de la miniature, l'époque que nous appelons «classique». L'existence y apparaît comme une fête fleurie, toute d'insouciance et de coquetterie, peuplée de jeunes pages trop beaux, de chasseurs aux joues pleines, le faucon au poing, de femmes aux longs yeux, ondulant sur les hanches, sveltes comme des roseaux, prêtes à s'embarquer pour Cythère.

Mais cette trop haute perfection est périssable ; elle glisse lentement vers la préciosité énervée, la mièverie et bientôt le mauvais goût. Dès la fin du XVIIe s., chez Mo'în Mosavir par exemple, frappent l'élégance excessive, la joliesse trop spirituelle. L'ère de la copie commence. Shâh Abbâs avait invité à sa cour des artistes italiens, allemands et hollandais, et créé des bourses d'études à Rome pour des peintres persans. L'influence née de ces échanges reste extérieure (costumes à fraise, larges chapeaux). Puis elle se fait plus lourde, apparaît comme un aveu d'impuissance. Et c'est un art exsangue qui meurt quand, en 1722, vingt mille Afghans envahissent la Perse, la couvrent de ruines et, s'emparant d'Isfahan, mettent fin à la dynastie safavide.

Là pourtant ne s'arrête pas l'histoire de la peinture iranienne. Au XIXe s. en effet, sous la dynastie turcomane des Kadjars, une école s'affirme, qu'il est trop traditionnel et injuste de traiter d'abâtardie. Elle a sa grandeur, ses qualités propres, ses maîtres ; ainsi Abol Hassan Khan, de Kashan, plus connu sous le titre de Sani-ol Molk qu'un décret royal lui permit d'ajouter à son nom (env. 1812–1866), qui rapporta d'un séjour en Italie des copies de Raphaël demeurées célèbres en Iran et a laissé une galerie de portraits (dont celui de Gobineau) où il montre une verve incisive, une ironie satirique au service d'une admirable technique ; ou encore Mahmoud, surnommé Malek-esh Shoara «prince des poètes», apprécié surtout comme peintre de petits paysages, hauts en couleur et d'une naïveté savoureuse. Jusque dans cette peinture kadjare encore mal connue, la définition de Germain Bazin garde sa vérité : «Le sommet de la perfection d'un style est dans l'infiniment petit.»

Une série d'expositions[3] et d'ouvrages[4] ont rendu l'art iranien familier au public occidental. Mais la publication présente une double difficulté : de nombreux docu-

3. Londres 1931, Leningrad 1935, Paris 1938, Rome et Tubingue 1956, Paris-Zurich-Vienne-Londres et La Haye 1957, etc.

4. Entre autres : P. W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, 2 vol., Leipzig 1914–1915 ; E. Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*,

ments sont inaccessibles et les couleurs de ceux qu'on reproduit sont très souvent médiocres[5]. Aussi faut-il saluer avec gratitude et admiration l'album «*Iran*» publié par l'Unesco dans sa collection de l'art mondial[6]. On y trouve 34 miniatures provenant de la bibliothèque du Golestân, à Téhéran, reproduites grâce à l'autorisation impériale et dans leurs dimensions réelles. Neuf sont tirées du *Shâhnamé* dit de Baisonghor, exécuté à Hérât en 1429–1430 dans les ateliers de la bibliothèque de Baisonghor Mirza; six illustrent un Kalîla et Dîmna de 1410–1420 appartenant, de même, à l'école timouride de Hérât; neuf autres font partie du Morakka Golshan, recueil de miniatures et de calligraphies, de dates et d'origines diverses, qui furent réunies par les princes timourides de l'Inde et groupées en un magnifique album par Djahângir, fils et successeur d'Akbar (1605–1627); on en a extrait, notamment, deux œuvres de Behzâd (vers 1480) et deux d'Abd al-Samad qui datent de la première moitié du XVIe s. D'un Khamsé, litt. «cinq» (poèmes), de Djâmi, on trouve ici deux planches de la fin du XVe s. (les miniatures sont datées de 1481, les marges de 1521) dont l'une est attribuée à Maksoud, élève de Behzâd; d'un Khamsé de Nizâmi, calligraphié et illustré vers le milieu du XVIe s., deux aussi, qui représentent parfaitement l'époque de Shîrâz. Enfin on a choisi six des miniatures qui ornent une copie du Djâmi' al-Tavârikh, la chronique de Rashîd al-Dîn, achevée par les peintres d'Akbar en 1596 et sur chacune desquelles est précisée la part prise par chaque artiste à sa confection.

L'ensemble est de haute qualité. B. Gray, en une brève préface (p. 5–11), replace les œuvres dans leur cadre historique, tandis que A. Godard trace avec la maîtrise qu'on lui sait l'histoire du genre et commente les œuvres reproduites (p. 13–25). Une table des matières détaillée (p. 27–29) et une bibliographie (p. 30), ajoutent à la valeur scientifique de l'ouvrage. Tout au plus pourrait-on contester la légitimité du titre, *Iran*, qui promet un panorama étendu de la miniature persane. Or les œuvres reproduites se situent toutes entre le début du XVe et la fin du XVIe s. Les siècles suivants (XVIIe, XIXe) ne sont pas représentés, ni surtout, d'abord, le XIVe dont

Berlin 1922; B. Gray, *Persian Painting*, Londres 1930; id., *Persian Painting from Miniatures of the 13th–16th centuries*, Londres 1948; L. Binyon, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *Persian Miniature Painting*, Oxford 1933; B. Denike, *Živopis Irana*, Moscou 1938; E. Schroeder, *Iranian Book Painting*, New York 1940; K. Holter, *Persische Miniaturen*, 1951; les chapîtres de E. Kühnel et Y. A. Godard dans *The Survey of Persian Art* de A. U. Pope, vol. III et V, Oxford 1939; etc. Cf. K. A. L. Creswell, *A Bibliography of Painting in Islam*, Le Caire (IFAO), 1953.

5. Voir, par exemple, les éditions allemandes de M. Dimand, *Persische Miniaturen*, Berlin-Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft (1957) ou de B. W. Robinson, même titre, Zurich, Buchclub Ex Libris (1957; éd. anglaise Orion Art Books).

6. Publié par la New York Graphic Society en accord avec l'Unesco, Milan, A. Pizzi, 1956. Fol. 32 p., 4 ill. en noir, 32 pl. en couleurs (Collection Unesco de l'art mondial, 6). Edité en allemand, anglais, espagnol, français et italien.

on ne saurait oublier, D. Barrett l'a montré récemment encore[7], l'éclat et la robuste originalité. A cette réserve près, l'entreprise de l'Unesco est une réussite qui satisfera autant l'amateur que le spécialiste et contribuera à faire mieux apprécier un art trop aisément qualifié de mineur.

G. REDARD

7. *Persian Painting of the 14th Century*, Londres, Faber and Faber, 1952 (The Faber Gallery of Oriental Art). Cf. aussi A. B. Sakisian, *La miniature persane du XIIe au XIIIe s.*, Paris-Bruxelles 1929. Dans son programme d'éditions 1959–1963, A. Skira prévoit une série intitulée «Trésors de l'Asie» dont un volume sera consacré à la miniature persane du XIIIe au XVIIIe s.