

## Regarder la peinture en Islam d'Orient avec Michael Barry et Orhan Pamuk

*Paulette Choné*

### Préambule

#### *Le choix du sujet*

C'est en *amateur*, sans aucune compétence historique ou linguistique, sans le moindre titre à m'aventurer en terrain orientaliste, que j'ai commencé à approfondir un enchantement vécu d'abord *in situ*, en Iran avant la révolution de 1979, puis à plusieurs reprises à Istanbul. Dans les années 2000, je me suis risquée à partager mes études tout à fait rudimentaires dans un séminaire optionnel de master 1 à l'Université de Bourgogne ; pour les étudiants en histoire de l'art d'une université de province, c'était alors la seule échappée sur la création artistique extra-européenne, si l'on excepte le cours d'archéologie qui leur avait révélé les bronzes du Luristan.

Contre toute attente, ce séminaire dont je découvrais souvent les contenus – maladroitement – à mesure que je tâchais de les transmettre, rencontra un certain succès. J'avais commencé cette initiation par des pages de manuscrits animaliers et les fabliaux, *a priori* plus faciles d'accès que les sujets tirés des grandes épopées, en réalité elles-mêmes très complexes. Puis peu à peu, il fallut s'enfoncer dans les territoires immenses et mouvementés des empires, des dynasties, des styles, des littératures. Il n'y avait pas encore beaucoup d'images en ligne comme aujourd'hui, la bibliographie n'était pas très accessible.

À notre surprise, en portant notre regard sur ces peintures qui déconcertent autant qu'elles émerveillent, si étranges, si distantes, si ésotériques, nous avons des moyens supplémentaires d'interroger des notions essentielles, nous aiguisions notre vision d'œuvres que nous pensons proches, familières, intelligibles. C'était une expérience de décentrement du regard et d'élargissement de la curiosité, attisée par l'émotion suscitée par une actualité politique dramatique. En 2001 et 2004 étaient parus deux livres inspirés qui nous servaient de guides, *Mon nom est Rouge* du romancier turc Orhan Pamuk<sup>1</sup>, et *L'art figuratif en Islam médiéval. L'énigme de Behzad (1465-1635)* de l'écrivain américain francophone Michael Barry<sup>2</sup>. Leur éclairage particulièrement brillant va encore nous servir pour partager cette expérience<sup>3</sup>.

#### *Le choix du titre*

J'ai préféré « peinture » à « miniature ». Le terme « miniature », sans être inexact puisqu'il s'applique à des illustrations de livres manuscrits, est ambigu car il tend à évoquer aussi des ouvrages en petit format. Il est donc moins satisfaisant, pour décrire les manuscrits enluminés orientaux, que « peinture », qui est le terme adopté dans les bases de données des grandes collections comme celle de la BnF ou du British Museum.

---

<sup>1</sup> Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, traduction du turc, Paris, Gallimard/Folio, 2003.

<sup>2</sup> Paris, Flammarion, 2004. Une excellente introduction au sujet est procurée par Michael Barry lui-même dans une conférence donnée à l'Institut National d'Histoire de l'Art le 15 octobre 2018 : <https://youtu.be/yrIPqpd5-9k>

<sup>3</sup> Pour accompagner ou prolonger la lecture de cet article, devant la difficulté technique de son illustration, j'ai fait le choix, en accord avec le directeur de la publication, de renvoyer au site suivant de la BnF, qui contient informations et reproductions : <http://expositions.bnf.fr/splendeurs/index.htm>

À l'expression fréquente de « peinture persane », nous avons substitué celle de « peinture en Islam d'Orient », car la première pose d'autres problèmes qu'il faut tout de suite aplanir. C'est une désignation artificielle et conventionnelle, comme « l'estampe japonaise », « l'icône russe », « la statue africaine ». Elle désigne « cette peinture figurative qui ornait les manuscrits enluminés de l'Islam d'Orient du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles : à travers des territoires qui correspondent, aujourd'hui, non seulement à l'Iran et à l'Afghanistan, mais aussi à la Turquie, à l'Irak, à l'Ouzbékistan, au Pakistan et à l'Inde du Nord.<sup>4</sup> »

De fait, à cette époque et dans ces contrées islamisées, la langue persane transcrite en caractères coraniques remplaçait l'arabe classique, sinon dans la liturgie, du moins comme langue de cour et langue littéraire. Elle répand la tradition poétique populaire prestigieuse des grandes épopées iraniennes comme le *Livre des Rois* de Firdousi<sup>5</sup>, le cycle poétique du *Khamseh* dit encore les *Cinq joyaux* de Nizami<sup>6</sup>, les recueils de poèmes comme le *Gulistan* ou *Jardin des roses* de Saadi<sup>7</sup>, *Le Cantique des oiseaux* du poète 'Attâr<sup>8</sup>. Le persan est la première langue qui, à partir du IX<sup>e</sup> siècle, brise l'hégémonie de l'arabe dans les territoires islamisés.

Notons toutefois que cette définition de la « peinture persane » néglige plusieurs données importantes : d'une part l'existence d'une tradition de la peinture murale pendant la période pré-islamique, sous l'empire sassanide, en Transoxiane (Tadjikistan) ; d'autre part le fait qu'il y avait un art figuratif dans les cours de langue arabe de l'Islam d'Occident, dans les quatre califats de Damas, de Bagdad, du Caire et de Cordoue bien avant le XIV<sup>e</sup> siècle ; cet art s'exprimait surtout dans des livres scientifiques, de cosmologie et de médecine, et dans des fables.

### *Les obstacles*

Les obstacles à l'étude et même à l'appréciation esthétique de la peinture persane sont multiples. D'abord il existe très peu de sources écrites sur les peintres. On ne rencontre guère de signatures et d'attributions jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, bien que la plupart des manuscrits soient précisément datés au colophon. Dès cette époque, les copies et les contrefaçons abondent, jusqu'à nos jours le commerce d'art encourage les faussaires, ce qui donne l'impression d'une stagnation stylistique pendant au moins six siècles. Les marchands dépècent les manuscrits, rendant inintelligibles beaucoup de peintures qui sont désormais éparpillées dans diverses collections publiques et privées à travers le monde. Un exemple célèbre est le manuscrit du *Livre des Rois*, démembré par l'antiquaire Georges Demotte, dont les pages dispersées au long d'une soixantaine d'années se retrouvent aujourd'hui, amputées des deux tiers, dans une vingtaine de collections. Demotte est par ailleurs connu comme grand pourvoyeur des musées américains en objets d'art médiéval avant et après la Première Guerre mondiale.

---

<sup>4</sup> Michael Barry, *op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> *Shâhnâmeh le livre des Rois*, traduit du persan en vers libres et rimés par Pierre Lecoq, Paris, Les Belles Lettres/Editions Geuthner, 2019.

<sup>6</sup> Recueil de cinq poèmes, *Le Trésor des Mystères, Khosrow et Chirine, Leïli et Madjnoune, Les Sept Beautés et Le Livre d'Alexandre*. Voir en particulier le poème d'amour *Leyla et Majnun*, traduction française par Isabelle de Gastines, Paris, Fayard, 2017.

<sup>7</sup> Il eut de nombreuses traductions françaises dès 1634. Voir en dernier lieu Saadi, *Le Jardin de Roses*, Paris, Albin Michel, 2008.

<sup>8</sup> *Le Cantique des oiseaux de Farîd-ud-Dîn 'Attâr illustré par la peinture de Islam d'Orient*, traduction du persan par Leïli Anvar, Paris, éditions Diane de Selliers, 2016. Le même éditeur a publié en 2021 *Leyli et Majnûn de Jâmi illustré par les miniatures d'Orient*, traduction du persan par Leyli Anvar. Jâmi est un poète et mystique du XV<sup>e</sup> siècle.

La peinture persane a connu au cours des siècles de nombreux changements esthétiques, qu'expliquent la diversité des territoires, les invasions, les influences extérieures. C'est donc un domaine complexe. C'est à peine si un œil peu exercé concède aux peintures des caractéristiques communes : des couleurs intenses, resplendissantes, l'exécution virtuose du dessin, alliée à la finesse de la calligraphie. Notre éducation esthétique nous prépare mal à comprendre cette peinture, à dépasser une fascination élémentaire pour son raffinement et son éclat. En effet, notre historiographie occidentale est habitée par l'idée du progrès des arts, idée pourtant sans cesse démentie par les « formes du visible » dans d'autres sociétés, étudiées récemment par l'anthropologue Philippe Descola<sup>9</sup>. D'où une réticence jamais avouée à l'égard d'un art qui ne semble pas du tout séduit par la perspective, par l'illusionnisme de la troisième dimension. Ceci malgré l'influence de la peinture occidentale à partir du XVII<sup>e</sup> siècle.

Autre difficulté pour un œil du XXI<sup>e</sup> siècle, saturé d'images qui l'interpellent insatiablement : les figures dans la peinture persane n'ont jamais l'air de vouloir pénétrer le monde de celui qui regarde. Elles ne le fixent pas directement. Si elles éprouvent des émotions, elles les gardent pour elles, protégées qu'elles sont par une réserve impénétrable.

## Repères

### *Un art de cour*

Michael Barry insiste sur l'idée que la peinture persane (utilisons désormais cette expression sans guillemets) est « un art de cour, non un art ethnique<sup>10</sup> ». L'art figuratif en Islam ne pouvait bénéficier de commandes des sanctuaires. Privée du soutien des mosquées, la peinture figurative dépendait donc du seul mécénat princier. C'est là une différence notable avec l'art d'Occident, où une si grande partie des réalisations artistiques se sont faites grâce à l'Eglise. En Orient, la pratique de la peinture, les ateliers se déplacent donc en fonction des résidences des souverains ; ils apparaissent ou s'effacent suivant la fortune politique de ceux-ci. Ainsi, après l'effondrement du califat abbasside de Bagdad en 1258 et la victoire du Mongol Houlagu Khan, ce sont le plus souvent des dynastes d'origine turque qui règnent en Islam d'Asie, et ils commandent des manuscrits illustrés en langue persane. En outre, que le prince soit d'origine arabe, turque ou iranienne, les ateliers continuent à illustrer avec prédilection la geste des rois de l'Iran ancien, les vieux mythes iraniens et les poésies.

Seuls les princes d'ascendance mongole imposeront une inflexion stylistique marquée, pour des raisons de légitimation dynastique. Par exemple, il existe plusieurs copies, en arabe et en persan, de l'*Histoire universelle* ou *Compendium des chroniques*, commandé par l'Ilkhan de Perse Ghazan, rédigé au début du XIV<sup>e</sup> siècle par le vizir et écrivain d'origine juive Rashid al-Din, né à Hamadan. Pour le souverain, il s'agissait de garder la mémoire des origines nomades des Mongols, de leurs généalogies et de leurs légendes, au moment où ils se sédentarisent et absorbaient les coutumes persanes. Dans les diverses copies, apparaissent des mains et des influences très différentes, mais on est frappé par l'apparition de physionomies et de modes de représentation du paysage venus de Chine.

Les peintres étaient généralement attachés à une institution princière, à la fois atelier et bibliothèque (*kitab khaneh*) qui impliquait aussi des calligraphes, des doreurs, relieurs, etc. La réalisation complète d'un manuscrit employait de nombreux métiers, guidés par un chef de projet qui décidait des épisodes à illustrer.

---

<sup>9</sup> Philippe Descola, *Les formes du visible*, Paris, Editions du Seuil, 2021.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 50.

Nous sommes assez bien renseignés sur les papiers, les pigments et les pinceaux qu'ils utilisaient. Dès le 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, les Chinois exportaient leur papier loin à l'Ouest, jusqu'au Turkestan. Les historiens estiment que c'est après la bataille de la rivière Talas, en 751, qui stoppa l'expansion chinoise en Asie centrale, que le monde islamique connut la technique du papier grâce à des prisonniers chinois. Les premiers ateliers de fabrication du papier s'ouvrirent avant la fin du VIII<sup>e</sup> siècle à Samarcande puis à Bagdad. Vers l'an 1000 toutes les grandes villes de l'Islam produisaient des papiers.

Les peintres ne peignaient pas directement sur les pages du manuscrit mais sur des feuillets qui y étaient contrecollés. Ils reportaient leur dessin sur le papier au moyen de poncifs, appliquaient sur les surfaces à peindre une couche de préparation puis leurs pigments, des substances minérales et végétales. L'emploi de pigments de substitution, comme l'azurite au lieu du lapis-lazuli, ou le vert-de-gris au lieu de la malachite, était rédhitoire, car ils étaient corrosifs et attaquaient le papier. Les peintures des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles possèdent un éclat merveilleux, car les pigments étaient liés au blanc d'œuf, remplacé ensuite par la gomme arabique, qui donne un brillant moindre. Les traités décrivent la fabrication des pinceaux, à la finesse extrêmement variable, faits avec le poil de la queue de l'écureuil ou celui du chat. Les calligraphes utilisent le calame, roseau séché et taillé. Mais en vérité, tous les deux sont considérés comme des dons de Dieu, l'un venant d'un animal vivant, l'autre d'un végétal ; tous les deux sont la clé de l'art, sources vives propres à ravir le cœur.

L'image du peintre au travail est rare. Il convient toutefois de renvoyer à une page du *Khamseh* de Nizami, réalisé à Lahore entre 1595 et 1610, livre monumental appartenant à la culture indo-musulmane<sup>11</sup>. Le peintre (Dawlat) et le scribe (Abd-or-Rahîm) travaillent face à face dans le *kitab khaneh*, leur « atelier » commun. L'image se lit toujours de droite à gauche, comme l'écriture. Dans cette page « en abyme » où les auteurs du livre se mettent en scène dans le livre même, le scribe, un homme au beau visage mélancolique, est légèrement privilégié, assis un peu plus haut sous un mirhab dévoilé par un rideau relevé. Entre eux sont leurs instruments, l'encrier, dont l'encre symbolise l'unité divine, est mis en commun. De fait, le stylet du scribe servit de plus en plus à figurer les pleins et les déliés du dessin.

### *Des histoires aux formes visibles*

Les peintures dans les manuscrits furent d'abord des illustrations des narrations. Puis elles s'enrichirent de toutes les possibilités décoratives des plantes et des animaux. Enfin elles rapportèrent des épisodes liés à des événements contemporains.

Les copies dans des manuscrits à peintures des grands textes séculiers de la tradition se multiplièrent à la faveur du mécénat des souverains, avec une splendeur grandissante. Peu à peu les commanditaires découvrirent que la contemplation d'une peinture, pour celui qui lit un texte, est une source de délectation tout à fait différente. Mais n'oublions pas que cette évolution dépendit beaucoup de conditions philologiques et littéraires. La langue persane moderne naît au IX<sup>e</sup> siècle. Vers 1010, la grande épopée nationale des Perses, le *Livre des Rois* ou *Shahnameh*, est mise en vers par le poète Firdousi. C'est le point de départ de l'essor des ateliers princiers de réalisation des manuscrits.

Ensuite, il faut citer l'autre grand classique de la littérature persane, le *Khamseh* autrement dit les *Cinq joyaux*, réunis et mis en distiques par le poète Nizami au XII<sup>e</sup> siècle à partir de textes de la tradition aussi bien populaire que savante. Tous ces récits ont une dimension didactique, philosophique et même mystique. Il existait aussi des recueils

---

<sup>11</sup> Les 675 folios du manuscrit sont en ligne sur le site de la British Library : [https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or\\_12208](https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_12208)  
La page ici décrite est au f<sup>o</sup> 325 v<sup>o</sup>.

d'anecdotes morales et divertissantes, dont un exemple fameux est au XIII<sup>e</sup> siècle le *Jardin des roses* ou *Golestan* du poète Saadi, aujourd'hui encore très populaire en Iran, et qui était connu en France dès le XVII<sup>e</sup> siècle grâce à une traduction du diplomate André Du Ryer. Le XIV<sup>e</sup> siècle est la grande période de la poésie lyrique, avec par exemple le *Divan* d'Hafez, le poète mystique de Chiraz qui inspira le *West-östlicher Divan* de Goethe.

Les histoires racontées dans les textes étaient très bien connues, si bien que « regarder des peintures, c'était comme rencontrer un être cher », écrit Sheila R. Canby, conservatrice au British Museum<sup>12</sup>. Une telle expérience est presque inaccessible à un spectateur occidental moderne ; s'il parvient à replacer les peintures dans leur contexte historique, c'est déjà beaucoup. La portée symbolique raffinée des peintures, qui culmine au XV<sup>e</sup> siècle, peut aussi être un obstacle pour le spectateur moderne. Aussi les deux ouvrages de Barry et de Pahmuk, un livre d'histoire et un roman, sont-ils parmi les meilleures clés pour s'approcher d'interprétations subtiles.

Les peintres ont aussi illustré des textes venus plus directement de la tradition islamique, comme les nombreuses variations sur l'histoire biblique de Joseph et la femme de Putiphar, dont il existe des rédactions dans des langues aussi diverses que l'arabe, le persan, le turc, le bengali, l'ourdou, de la même façon que le personnage du docteur Faust a inspiré les écrivains de Marlowe à Valéry en passant par Goethe, Boulgakov et tant d'autres.

La version la plus fameuse, interprétée dans le poème *Les Sept Trônes*, a été illustrée par le peintre célèbre d'Hérat Behzad, au XV<sup>e</sup> siècle (Le Caire, Bibliothèque nationale). C'est une « page-tapis » associant panneaux de mosaïques, figures, calligraphies, « un songe de géométrie », dit Barry, avec ses perspectives en labyrinthe où la profondeur se perd dès que l'esprit veut la trouver, avec ses deux figures flottant sans poids. Comme dans le texte biblique, Putiphar, que l'Islam nomme Dame Zolaykha, retient Joseph par son caftan. Selon une version islamique mise en vers par Saadi, elle adorait une idole qu'elle cachait derrière un rideau pour que celle-ci ne la voie pas en train d'essayer de séduire Joseph. D'après le poète, Joseph aurait été près de succomber, jusqu'au moment où il aperçoit l'idole : si la Dame redoute le regard d'une idole, combien plus ne doit-il pas craindre, lui, le jugement de Dieu ? C'est un paradoxe qu'énonce Saadi : le jeune prophète juif si chaste et pieux a quelque chose à apprendre d'une idolâtre lascive.

La peinture de Behzad encadre les vers de Saadi, mais elle cache aussi des citations d'un poème récent de Jâmi, qui décrivait la splendeur du palais, c'est-à-dire du monde matériel, avec ses chambres vides aux portes verrouillées, symbole des limites de la connaissance. C'est donc une double illustration de deux versions du même récit.

Il nous faut un bon guide comme Barry pour la comprendre. Cette peinture comme tant d'autres va à l'encontre du poncif de l'iconophobie de l'Islam. Mais Jâmi était alors à Hérat la plus haute autorité religieuse. Bien que sunnite, il était honoré par les princes séfévides, qui étaient chiites. Or les vers de Jâmi sont à l'honneur de l'activité des artistes. En effet, dans son poème, il introduit la nourrice de Dame Zolaykha. Fâchée de voir sa maîtresse se languir d'amour, elle lui conseille de faire bâtir un palais enchanté par un artiste-magicien, et indirectement, il fait l'éloge de Behzad : « Et sur un caillou, traçât-il, en figure, un oiseau, léger ! de ce lieu-là, le lourd caillou s'envola ! » C'est dire que Behzad a reçu de Dieu « le souffle de l'âme » qui donne vie à l'inanimé, une définition de la sainteté.

En somme, ce poème est un roman courtois à portée allégorique, et Joseph symbolise l'homme en général, l'aventure de l'âme de la chute à la rédemption.

## Les grandes périodes

---

<sup>12</sup> *Persian Painting*, Londres, British Museum Press, 1993.

La grande richesse de la littérature persane attendait des peintres capables de la servir avec délicatesse. Le renom des poètes semble susciter les talents et l'émergence d'écoles de peinture particulièrement brillantes, successivement les écoles de Shiraz, Tabriz et Herat.

Les différents auteurs s'accordent à peu près sur le découpage chronologique suivant, que nous allons survoler en nous arrêtant à quelques exemples significatifs. Chacune de ces périodes est placée sous le signe d'une ou plusieurs dynasties. C'est la deuxième période, le XV<sup>e</sup> siècle, caractérisée par un équilibre classique et dominée par la personnalité de Behzad, qu'approfondissent particulièrement nos deux auteurs :

- XIV<sup>e</sup> siècle : les invasions mongoles et l'émergence des modèles ;
- XV<sup>e</sup> siècle : sous les Timourides, l'apogée ;
- XVI<sup>e</sup> siècle : le règne de Shah Tahmasp I<sup>er</sup> ou l'éclectisme ;
- Fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècles : Shah Abbas I<sup>er</sup> et l'influence européenne ;
- XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles : les Qajars, l'europanisation et le déclin.

#### ***XIV<sup>e</sup> siècle : les invasions mongoles et l'émergence des modèles***

En dépit de l'étendue des destructions occasionnées par les invasions mongoles, en définitive le royaume des Ilkhan sut promouvoir les arts et des lettres, en particulier grâce à des personnages d'exception comme Ghazan Khan et son vizir Rashid al-Din. La capitale fut déplacée de Maragha à Tabriz, où fut créé un atelier-bibliothèque qui produisit de remarquables manuscrits enluminés au début du XIV<sup>e</sup> siècle.

Des artistes chinois étaient arrivés avec les Mongols. Ils transmirent en Perse les traditions millénaires de la peinture chinoise, les yeux bridés, un sentiment de l'espace, le goût du paysage, les nuages en forme de guirlandes. Mais cette époque voit généralement triompher un remarquable éclectisme, le mélange d'influences arabes, chinoises et même byzantines. Comme on le voit dans cette page montrant le prophète Mahomet chevauchant sa jument Buraq, où les réminiscences de l'Entrée de Jésus à Jérusalem sur une ânesse rappellent que Tabriz est proche de l'Arménie. Le même manuscrit contient aussi des figurations de Bouddha.

Le *Livre des Rois* Demotte apporte d'autres innovations : ses grandes dimensions, l'emploi de couleurs éclatantes, le sens de la solennité voire du pathos. L'atelier de Tabriz rassemblait plus de deux cents savants, copistes et artistes d'origines diverses ; ils contribuèrent à des innovations qui allaient ouvrir la voie à l'âge d'or de la peinture persane au siècle suivant.

Mais il arrivait qu'une dynastie locale tolérée par les Mongols fût à l'origine d'ateliers au style provincial original. Par exemple, à Chiraz s'impose un style ornemental authentiquement persan, comme dans le fameux livre *Kalila et Dimna*, un ensemble de fables d'origine indienne, les *Fables de Bidpai* qui se diffusera largement en Europe et où La Fontaine puisera encore certains de ses sujets<sup>13</sup>.

La seconde moitié du siècle est marquée par des luttes entre clans rivaux qui s'affrontent jusqu'à ce que Tamerlan mette fin à leur pouvoir, en 1393. Cependant les peintres de Chiraz avaient déjà développé un style extrêmement raffiné. A Bagdad, où la dynastie des Djalayirides avait pris le pouvoir, leur chef Ahmad Djalayir, épris de poésie, de peinture et de musique, qui lui-même composait et dessinait, protège le peintre Djourneyd, le premier qui ait signé une enluminure, preuve indiscutable du prestige de cet art à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Dès

---

<sup>13</sup> Voir par exemple ces pages d'Annie Vernay-Nouri, « Les sources orientales de La Fontaine » (9 mars 2018) sur un blog Gallica hébergé par la BnF : <https://gallica.bnf.fr/blog/09032018/les-sources-orientales-de-la-fontaine?mode=desktop>

lors voici fixées pour longtemps les grandes caractéristiques que l'on attribue volontiers à la peinture persane, l'atmosphère paradisiaque, le lyrisme des univers végétaux, le léger sentimentalisme des scènes d'amour ou de séduction. Mais les peintures de ce manuscrit de Kirmani, avec leur profusion de fleurs et leurs détails architecturaux, diffèrent des manuscrits scientifiques de la même époque, qui incluent des diagrammes.

### *Le XV<sup>e</sup> siècle : sous les Timourides, l'apogée*

Cependant, en 1400, le conquérant turco-mongol Tamerlan, ou Timour, qui donna son nom aux Timourides, avait répandu terreur et dévastation dans tout le territoire iranien, une partie de l'Asie mineure, la Mésopotamie, l'Inde jusqu'à Delhi, il menaçait Moscou et dans son appétit insatiable rêvait de s'emparer de la Chine. Seules l'Égypte et la Syrie, défendues par les Mamelouks, lui avaient tenu tête. A la différence des Mongols qui après avoir établi leurs conquêtes s'employaient à favoriser l'architecture, les bibliothèques et les arts décoratifs, Tamerlan ne s'occupait que de conquêtes territoriales. Il offrait le pouvoir à des gouverneurs de provinces et s'ils étaient récalcitrants, il massacrait la population à l'exception des vieillards, des enfants et des artistes et artisans. Ces derniers étaient déportés jusqu'à sa capitale Samarcande, où ils travaillaient sur ses énormes chantiers de construction, dont il avait eu l'idée en Inde, et qui étaient censés asseoir sa légitimité auprès des peuples conquis. Mais il était illettré et il ne fit rien pour la peinture et les livres, qui semblent ne pas l'avoir intéressé.

Quant à ses descendants, devenus gouverneurs de villes et de provinces, ils incarnent la rencontre entre les traditions tribales des peuples de l'Asie centrale avec le monde islamique des villes, qui lui était si opposé. Plusieurs d'entre eux, une fois stabilisés les territoires qu'ils administraient, parvinrent à exercer un mécénat à grande échelle, favorisé par le contrôle des routes de la soie. En tout cas, leurs personnalités de protecteurs des arts les distinguent de leur père et aïeul.

Les anciennes capitales de Shiraz, Ispahan, Tabriz, Bagdad, qui avaient été aux mains de dynastes mongols ou d'origine iranienne comme Hérat (les Kert) deviennent des centres d'art de premier plan. Le plus jeune des quatre fils de Tamerlan, Shah Rukh, brave les interdits iconophobes et misogynes de l'Islam ; prince mongol musulman, il revendique ces deux héritages, cultive les traditions persane et chinoise et propage un paysage mental syncrétique qui fait du monde iranien le véritable « empire du Milieu », au moment où la suprématie chinoise bascule au profit de l'Occident.

Son neveu Iskandar Soltan, ses fils Ibrahim Soltan et surtout Baÿsonghor, tous grands bibliophiles, commandent des manuscrits d'une qualité exceptionnelle, des anthologies poétiques, des traités d'astronomie, et toujours les grands textes de la littérature iranienne, le *Livre des Rois*, le *Khamseh* de Nizami, *Kalila et Dimna*. Les vicissitudes de la politique conduisaient souvent à déporter les artistes d'un centre à l'autre, ce qui stimulait le renouveau des œuvres.

L'un des plus beaux témoignages du mécénat de Baÿsonghor est le somptueux *Shahnameh* du palais du Golestan à Téhéran. Baÿsonghor avait commandé des manuscrits à peintures et bien d'autres ouvrages, des textiles, des cuirs travaillés, des faïences murales, des bijoux, dès sa jeunesse. Alcoolique invétéré, il mourut jeune, à trente-quatre ans. Les peintures réalisées grâce à lui sont d'une grande sophistication, marquées par un soin extrême du détail, des principes de composition clairs, basés sur des horizontales et des diagonales, une répartition rythmée et savante des couleurs. Leur raffinement fit école, et comme toutes les compositions très réussies, elles servirent de modèle et de source d'inspiration aux peintres ultérieurs.

Mais même si l'atelier de Hérat faisait figure presque d'académie, on peut exclure l'idée d'un art très normatif. Des créations totalement atypiques, isolées, fleurissent également. On citera ainsi les grands feuillets peints à l'encre noire, parfois rehaussés de couleurs vives, par un maître nommé « Mohammed au calame noir ». Il affectionne les sujets tantôt naturalistes, tantôt fantastiques, dans une veine d'inspiration chinoise, brutale, véhémence et d'une grande habileté. Cependant, les révoltes, conflits, complots et trahisons ne tardent pas à déstabiliser les gouvernements des descendants de Tamerlan dans l'Iran méridional et occidental lorsque le clan de nomades turkmènes dit du Mouton noir, puis de son rival dit du Mouton blanc prennent le pouvoir, les artistes passent de ville en ville. A Hérat en revanche, la capitale des Timourides, l'art du livre s'épanouit à nouveau sous le long règne du sultan Hossein Bayqara (1469-1506), protecteur du poète Jâmi et du grand peintre Behzad.

Behzad, orphelin, avait été recueilli fort jeune par le sultan, élevé dans l'atelier de Hérat et il y resta jusqu'à la mort de Hossein Bayqara avant de passer à Tabriz à la cour de la dynastie séfévide. Reconnu comme un maître d'un talent supérieur, il changea radicalement le cours de la peinture persane à laquelle il apporte une vision toute nouvelle. Il échappe au formalisme et aux canons des ateliers grâce à une sorte de joie de peindre, d'allégresse colorée, dynamique, son goût pour la véracité des scènes, qu'en Europe on nommerait « pittoresque ». Son évocation de la construction du château de Khawarnak, un site pré-islamique légendaire en Irak, montre comment il parvient à subordonner entièrement une composition à l'observation des gestes et des objets. Selon Barry, il y eut une influence directe des œuvres italiennes et flamandes de la Renaissance sur les ateliers orientaux.

C'est ici Orhan Pamuk qui nous livre une manière de voir la peinture par les yeux d'un peintre ottoman de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : « Il y a ainsi des vues de palais, de hammams, de forteresses où le regard du peintre est parallèle à celui du Très-Haut, qui comprend tout et qui voit tout, et le peintre y fait figurer – comme s'il avait pu découper, ouvrir en deux d'un coup d'immense rasoir magique, le demeure choisie – tous les plus subtils détails intérieurs, invisibles du dehors...<sup>14</sup> »

Dans le *Khamseh* de Nizami, tout un livre est consacré à Iskandar, c'est-à-dire Alexandre le Grand. Innovation majeure, Behzad parvient à animer et humaniser la scène en donnant une physionomie différente à chaque personnage, en esquissant une gestuelle. Le personnage à gauche se replie frileusement dans son caftan, tandis que celui qui est le plus proche d'Alexandre appuie son discours persuasif de ses deux mains. On voit aussi comment Behzad combine harmonieusement architecture et paysage. Il a complètement actualisé la scène en donnant aux protagonistes les traits de contemporains, Iskandar a le visage du souverain Hossein Bayqara, les sages sont des portraits de savants de la cour<sup>15</sup>.

Hérat à cette époque connaît une véritable renaissance, ce qui l'a parfois fait comparer à la Florence du XV<sup>e</sup> siècle.

### ***XVI<sup>e</sup> siècle : le règne de Shah Tahmasp I<sup>er</sup> ou l'éclectisme***

Le nom de la dynastie des Séfévides est associé à un nouvel essor de la peinture persane après 1501. Cette dynastie avait été fondée par un chiite de culture soufie, Ismail I<sup>er</sup>, qui après avoir défait les tribus turkmènes, vit son armée vaincue à Tabriz par les armées turques, plus disciplinées et surtout dotées d'armes à feu. Les artistes, les architectes et les savants de Tabriz sont alors exilés à Constantinople, conquise depuis un demi-siècle. L'insuccès des

---

<sup>14</sup> Michael Barry, *op. cit.*, p. 139.

<sup>15</sup> Dans les scènes de bataille, par exemple la victoire d'Alexandre sur Darius, Behzad s'inspire des succès du prince timouride qui chassa les Turkmènes du Mouton noir juste avant sa naissance ; il dessinera toujours des archers en fuite, se retournant pour décocher une flèche à leurs poursuivants, à la manière des Parthes.



armes n'empêche par le shah Ismail de protéger les arts. Son nom est attaché à un style, dit « style turkmène », caractérisé par une exubérance en tous points opposée à la rigueur de Behzad. Le nom du peintre Sultan Muhammad est attaché à ce style, qui tend vers les fantasmagories échevelées, vivement colorées, une faune et une flore vibrantes, inquiétantes, dans un espace désarticulé.

Mais c'est avec son fils et successeur Tahmasp I<sup>er</sup>, dans le même milieu cultivé et raffiné, que se produit une heureuse synthèse entre cette profusion décorative et le classicisme de Behzad, qui après la mort de Hossein Bayqara a quitté Hérat pour Tabriz, où il devient vraiment un chef d'école.

Grâce au mécénat de Shah Tahmasp, l'atelier de Tabriz conduit à son terme un grand projet, un *Shahnameh* de près de 800 pages de 48 sur 32 centimètres, contenant 258 enluminures de diverses mains, associant diverses influences, des écoles de Tabriz et de Hérat. Malheureusement, le manuscrit, qui avait été offert au sultan ottoman Sélim II en 1568, fut acquis vers 1900 par Edmond de Rothschild avant d'être démembré et de venir en feuillets dans diverses collections. Il n'est pas indifférent de savoir qu'en 1994, une partie du manuscrit fut échangée par un marchand avec la République islamique, contre un tableau de Willem de Kooning, *Woman III*, qu'avait acheté naguère l'impératrice Farah Diba, devenu depuis l'un des tableaux les plus chers du monde<sup>16</sup>.

Les artistes de Tabriz parviennent alors à un moment d'équilibre classique unique dans l'évolution de la peinture persane. Dans cette page du *Khamseh* de Nizami, le thème fréquent du souverain confronté personnellement à l'un de ses humbles sujets est mis en scène dans une nature pacifiée, dorée par les rayons du soleil, sans que le dialogue entre les deux personnages, le sultan seldjoukide Sanjar et une pauvre sollicitude, perde de son expressivité. La femme a été volée par un soldat du sultan, qui rétorque que ce sont là des soucis bien mineurs pour un conquérant, à quoi elle répond : « A quoi sert de conquérir des armées étrangères si tu ne sais pas contrôler la tienne ? »

### ***Fin XVI<sup>e</sup>-début XVII<sup>e</sup> siècles : Shah Abbas I<sup>er</sup>, « la moitié du monde »***

Après une période où la capitale s'est transportée à Qazvin, suivie d'un déclin, le long règne de Shah Abbas I<sup>er</sup> est de nouveau un âge d'or. La capitale devient Ispahan, où s'épanouit une architecture magnifique. C'est l'époque où la mode est aux portraits individuels peints sur feuillets séparés, et où les voyageurs européens, de plus en plus présents en Perse, font connaître à l'Orient les gravures et les livres à figures de l'Occident. Marchands, missionnaires, soldats caucasiens, immigrants arméniens et indiens font d'Ispahan une ville où s'épanouit une civilisation multiculturelle, justifiant son surnom de « moitié du monde ».

### ***XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles : les Qajars, l'europanisation et le déclin***

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, après une période de tensions et de confusion, la dynastie séfévide est vaincue par une armée afghane le pouvoir échoit à des chefs de tribus jusqu'à la mainmise de la tribu des Qadjars qui envahissent tout le Nord de l'Iran et établissent leur capitale à Téhéran.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà, c'est un curieux mélange d'influences qui s'exerce sur la peinture : la nouvelle dynastie cherche à se légitimer à travers le passé antique, achéménide et sassanide, et il est en même temps fasciné par la culture européenne. Des

---

<sup>16</sup> 137 500 000 \$ en 2006.

écoles d'art s'ouvrent, où enseignent des maîtres occidentaux. La photographie et le mouvement réaliste russe imposent leur marque et se mêlent à un Orient fantasmé.

### Visible et invisible

« Avant la peinture, il y avait les ténèbres, et après la peinture, il y aura les ténèbres ; par nos couleurs, notre talent, par notre passion nous commémorons ce que Dieu nous a enjoint de voir. Connaître, c'est se souvenir de ce que l'on a vu. Voir, c'est reconnaître ce qu'on a oublié. Peindre, c'est donc se souvenir de ces ténèbres. [...] Tous les grands maîtres [...] recherchent dans leur œuvre, derrière les couleurs, l'obscurité profonde qui reste hors du temps. <sup>17</sup> »

C'est encore l'un des personnages d'Orhan Pamuk qui s'exprime, orientant l'exégèse de la peinture de tradition persane vers une vision où l'on reconnaît la théologie négative du soufisme. Michael Barry va plus loin dans l'approche savante. Il étudie ainsi l'illustration d'un passage de la geste d'Alexandre, dont il fait le paradigme intellectuel et spirituel de cet art :

« On raconte que la gent de Chine et la gent de Byzance avaient un jour contentieux devant certain souverain, quant à la précellence de l'art des uns et des autres en matière de peinture et de figuration. Le roi finit par juger bon de commander qu'on leur préparât une salle, dont la gent de Chine peindrait une paroi, et la gent de Byzance une autre ; tandis que l'on suspendrait un rideau afin d'empêcher chacune des deux parties de prendre connaissance de ce que faisait l'autre. Ainsi fut-il fait...

Et la gent de Byzance réunit de son côté les plus merveilleux pigments, tandis que la gent de Chine pénétrait dans la salle sans aucune provision de pigments, mais se mettait à polir et à faire briller sa propre paroi. [Et ils dirent en avoir terminé...] Le roi s'étonna : 'Comment donc en avez-vous terminé, sans pigments ?' Et les Chinois de répondre : 'Il vous suffit de relever le rideau !' Celui-ci fut relevé, et lors ! Se mirent à étinceler sur leur paroi les plus merveilleux façonnages des Byzantins, mais avec combien plus d'éclat auroral, et d'une splendeur combien plus brillante ! [...] Telle est la manière dont les saints s'efforcent de purifier leur cœur, de le polir, de le lustrer, de l'éclaircir, jusqu'à ce qu'y brille la manifestation du Dieu-Vrai d'un éclat d'aurore sans pareil.

Ainsi fit la gent de Chine. Cependant les doctes et les savants s'efforcent d'acquérir, de se figurer, de s'imprimer les sciences sur le cœur. Ainsi fit la gent de Byzance. Cependant, d'une manière ou l'autre qu'il acquière son savoir, le cœur du croyant ne meurt point. Car la science de tel cœur ne s'efface point lors de la mort, ni ne se souille sa pureté<sup>18</sup>. »

---

<sup>17</sup> Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge*, p. 143.

<sup>18</sup> Al-Ghazâli ou Algazel, théologien arabe et persan du XII<sup>e</sup> siècle, cité par Michael Barry, *op. cit.* Le commentaire correspond à la page illustrant le contentieux des peintres de Chine et de Byzance, dans le *Roman d'Alexandre* de Nezâmî, *Khamseh* de Nezâmî, un manuscrit copié vers 1445 à Herat, conservé à Istanbul (Musée de Topkapi Sarayi).