

La miniature iranienne, un art figuratif en terre d'islam

Jean-Paul Roux

Ancien directeur de recherche au CNRS Ancien professeur titulaire de la section d'art islamique à
l'École du Louvre

Comment et quand est née la miniature iranienne ? Quelle a été son évolution et quel est son devenir ? C'est toute l'histoire de cet art délicat et merveilleux que scrute ici Jean-Paul Roux en analysant les premiers dessins jusqu'au XIVe siècle où se constitue la miniature iranienne comme un art parfaitement maîtrisé par les dessinateurs et les coloristes. Cependant, malgré des noms prestigieux comme Behzad et Abbasi et l'influence qu'ils ont exercée, la miniature aujourd'hui ne survit plus que comme une répétition inlassable de formules usagées dont l'aspect conventionnel invite à la transcendance.

Une origine difficile à situer

Bien que l'art de la miniature ne soit connu qu'à partir du XIe siècle, rien ne prouve qu'il ne soit pas antérieur et que notre ignorance ne provienne pas de la disparition de documents, par nature périssables. On inclinait volontiers naguère à penser qu'il était né et s'était développé sans lien avec la peinture monumentale et que celle-ci, en quelque sorte étrangère à l'islam, n'avait existé que sous influence extérieure, au temps des Omeyyades et des premiers Abbassides par survivance de l'Antiquité classique ou iranienne, aux temps modernes sous l'impulsion de l'Europe : on ne possédait en effet rien qui eut été peint entre le IXe et le XVIIe siècle. Quelques trouvailles éparses, en Égypte notamment, et celles nombreuses du XIe siècle faites en Afghanistan prouvent que les textes qui affirmaient leur existence ne mentaient pas et que cette seconde hypothèse était fautive. Un examen plus attentif des premières peintures de manuscrits démontre que la première l'est vraisemblablement aussi. Leurs fonds unis, en or, rouge ou jaune pâle, sont ceux mêmes des murs, comme est mural le format horizontal qu'elles affectionnent ou encore la mise en scène des personnages souvent placés sous des arcs ou isolés les uns des autres par des bandeaux verticaux qui évoquent les piles et les colonnes. Enfin la miniaturisation des figures qui apparaissaient à grande échelle dans l'art palatial était déjà remarquable chez les bronziers et les dinandiers, et le travailleur du livre n'a donc pas eu à l'imaginer.

Un dernier point préliminaire, mais essentiel, reste à évoquer, celui de la légitimité des images en islam. Certes le Coran ne les défend pas ; il se contente de mettre en garde contre les idoles et par conséquent contre une idolâtrie éventuelle du prophète ou des saints. En revanche la tradition contenue dans les *hadith* insiste sur l'interdiction faite à l'artiste de représenter la vie, le monde tel qu'il est, pour ne pas mimer le Créateur, et l'idéologie musulmane a volontiers incliné à l'abstrait, voire à l'iconoclasme. Cela a eu comme première conséquence d'exclure toute figure des textes coraniques et de ne rendre possible l'illustration de la vie de Mahomet que dans des époques de grande tolérance ou dans des milieux chiites libéraux. Par ailleurs, pour ne pas heurter les susceptibilités des croyants tout autant que par inclination personnelle, le peintre aura souci de ne

pas traduire la réalité du monde sensible. Ce souci, remarquable dès les premières œuvres, ne cessera de s'affirmer davantage pour devenir absolu dans la miniature classique de l'Iran.

L'influence orientale dans les premiers dessins

La peinture de manuscrits semble née du besoin de rendre plus intelligibles les descriptions scientifiques de textes originaux tel le *Traité des étoiles fixes* d'Al-Sufi, le premier manuscrit illustré connu (1009), ou traduits du grec comme le *De Materia medica* de Dioscoride (Leiden, 1083) ou le *Livre des antidotes* du pseudo-Galien (1199). On en vint ensuite très vite à illustrer de la même façon des ouvrages d'imagination, alors très en vogue, l'immense *Kitab al-Aghani*, le « Livre des chants » (1210), les fables de l'Indien Bidpaï, *Kalila wa Dimna*, manuscrit de 1200-1220, le roman de *Varqe et Golshâh* (fin XIIe - début XIIIe siècle), les aventures d'un vagabond astucieux, Abu Yazid, héros des *Maqamat*, les « Séances » de Hariri, livre dont le succès fut foudroyant puisqu'on n'en exécuta pas moins de sept cents copies du vivant de l'auteur : les deux plus beaux exemplaires sont ceux conservés à Saint-Pétersbourg (1235), et à Paris (1237), ce dernier illustré par le plus grand maître de l'époque Al-Wasiti. Toute cette production, dite arabe et de l'école de Bagdad, se caractérise par une composition simple et claire, des figures assez grandes s'inscrivant dans le texte, sans cadre, un décor simplifié à l'extrême, souvent limité à une ligne verte figurant le sol. Les visages ont été considérés par certains comme purement sémitiques, par d'autres comme byzantins, mais déjà certains de leurs traits sont asiatiques, pommettes saillantes, yeux fendus en amande... Les corps, peu étudiés, sont vêtus d'habits drapés à l'antique. La représentation des animaux est magistrale, à la fois naïve et fraîche, vivante et expressive malgré leur raideur, leur héraldisme, leur immobilité qui eût pu étouffer leur vie, et ils dénotent un sens aigu de l'observation. L'influence de l'Antiquité et de Byzance avec ses fonds or ne saurait être niée, mais elle est moins puissante que celle de l'Orient, amenée par les mercenaires turcs des califes et par les Seldjoukides. On trouve des scènes qui paraissent copiées de Piandjikent, en Sogdiane (VIe -VIIIe siècles), ainsi les cavaliers de la *Thériaque* de 1119, et maints parallèles peuvent aussi être faits entre elles et celles des Ouighours de l'actuel Xinjiang, notamment manichéennes. Ils s'affirment par exemple dans le goût pour la symétrie, l'absence d'ombre et de modelé – qui resteront de règle – et jusque dans certains détails comme les personnages qui lèvent deux doigts, mais la gestuelle est aussi manifestement sous influence bouddhique. On sent que ce qui formera le langage de la miniature iranienne classique est déjà connu et doit l'être depuis longtemps, ce qui n'empêchera pas celle-ci d'affirmer sa complète personnalité, nettement différente de celle de l'école de Bagdad.

L'invasion mongole du XIIIe siècle avec la prise de Bagdad en 1258 amène un changement radical : non seulement elle détruit l'école existante, qui survivra amoindrie en Irak – la dernière œuvre est datée de 1370-1380 – comme dans les nouveaux foyers culturels de Tabriz, capitale des Ilkhans – les Mongols d'Iran –, et de Chiraz, mais elle accroît l'influence des Ouighours, dont les lettrés sont au service des Ilkhans, et plus généralement celle de la Chine, et amène une esthétique nouvelle.

Les éléments de la miniature iranienne

Au XIVe siècle, se forme la miniature iranienne au sens que l'on donne en général au terme. Les figures sont dès lors enfermées dans un cadre, quitte à briser ce qu'il a de trop rigide et à se prolonger autour de lui par des enluminures. Au plan horizontal succède un plan vertical, celui de la page. L'action se situe dans un décor naturel ; le ciel apparaît en taches vives tout au haut de l'image. On invente une sorte de perspective en superposant les personnages sur différents niveaux, – technique déjà timidement esquissée à la fin du XIIIe siècle –, mais sans lignes fuyantes, sauf dans les architectures nouvellement introduites, en donnant la même taille à ce qui est proche qu'à ce qui est lointain. De nouveaux éléments apparaissent, tous d'origine extrême-orientale, les arbres nouveaux, les nuages en forme de dragons chinois, les pics montagneux situés les uns derrière les autres tels qu'ils existent en Chine depuis les Song (950-1125). Les rochers, déjà connus des évangéliques coptes et syriaques et que l'école de Bagdad avait empruntés, grandissent, se transforment en vagues rugissantes, prennent un aspect fantastique et des couleurs irréelles : ils constituent un des éléments les plus poétiques de l'œuvre. Les grands

textes à la mode sont alors l'épopée nationale de l'Iran, le *Chah name*, le « Livre des Rois » de Firdusi (*Chah name Demote*, aujourd'hui dispersé, de 1330-1340), la *Chronique universelle* de Rashid al-Din dont le manuscrit de 1307 est partagé entre Londres et Édimbourg. À partir de 1370, les artistes de Chiraz annoncent la renaissance timouride en acquérant une complète maîtrise du dessin et de la couleur.

Peu après la mort de Tamerlan (1405), Hérat devient la capitale incontestée des arts et la peinture connaît un immense essor grâce à l'impulsion que lui donne le prince Bay Shongkur, fondateur d'une académie du Livre (vers 1420), prédécesseur de celle de Samarcande, et la ville acquiert une gloire qui rayonne au loin, notamment à Chiraz, déjà prête à recevoir son enseignement.

Le travail du dessinateur et du coloriste

La miniature exige alors un soin extrême et le concours de plusieurs spécialistes. L'un trace le dessin au trait, un autre place les couleurs, un autre encore peut se charger des enluminures. On admet que les pages les plus soignées ne demandent pas moins d'un mois de travail continu. Le paysage occupe la place essentielle dans la composition parfaitement équilibrée, d'une élégance suprême, du plus extrême raffinement. L'horreur du vide, trait caractéristique du génie décoratif musulman, rend les jardins exubérants où la moindre parcelle du sol est recouverte de fleurs. Les lignes courbes, souvent spirales ou demi-cercles qui peuvent représenter des ruisseaux, contribuent à la douceur et à l'harmonie de l'ensemble. Les corps humains sont menus, sveltes, somptueusement vêtus et les têtes s'inclinent, comme par le passé, mais avec une grâce jusqu'alors inconnue. La composition est toujours claire, les contours nets. Les scènes se déroulent parfois la nuit, à la clarté de la lune et des flambeaux. Comme par le passé et plus encore que par le passé, l'image suit le mouvement du texte, colle à lui et, pour le montrer, on introduit en elle un cartouche portant quelques mots, quelques vers.

Si le dessinateur est un maître, le coloriste est un génie. Tandis qu'aux XIIe et XIIIe siècles, les couleurs étaient celles de l'aquarelle, sans éclat, au XVe elles ont achevé leur mutation et sont devenues laquées, épaisses, brillantes. Chacune d'elles est pure, de même intensité, sans dégradés, sans nuances pour créer un modèle. La peinture est devenue éthérée, idéaliste, diaphane. On ne saurait citer tous les chefs-d'œuvre de cette époque. Un seul les résume tous : la *Rencontre de Humay et de Humayun dans un jardin de Chine* qui appartient au musée des Arts décoratifs de Paris, attribuée au grand Ghiyath al-Din, peut-être parce qu'il se rendit en Chine et que l'influence chinoise y est particulièrement sensible.

Les grands maîtres : Behzad (XVe) et Abbasi (XVIIe)

Au milieu du siècle, Behzad (vers 1440-1520) révolutionne un art qui a donné le meilleur de lui-même. Il entend rester fidèle à la tradition, mais non prisonnier d'elle. Il refuse de se laisser dominer par les dimensions du feuillet, par un trop grand idéalisme, par trop de conventions, par le choix des sujets. Avec une palette qui demeure délicate et une technique accomplie, il sort du monde social privilégié pour traiter des petites gens, hommes de peine, ouvriers qu'il va jusqu'à caricaturer quand il les montre en plein effort. La *Construction du château de Khawarnak* du British Museum, son œuvre la plus réputée, peinte en 1494, avec sa vingtaine de tâcherons qui s'activent autour d'un échafaudage et d'une échelle, en apporte une parfaite illustration. Son influence fut immense sur ce qu'on peut considérer comme la seconde école de Hérat et sa réputation telle que ses élèves ou ses condisciples, pour l'honorer, prirent l'habitude de signer de son nom leurs propres travaux : conception de la propriété artistique qui nous dérouta et rend difficile l'établissement d'un catalogue de ses œuvres.

Quand les Timourides disparaissent au début du XVIe siècle, certains des artistes qu'ils faisaient travailler se rallient à leurs vainqueurs, les Uzbeks, et s'installent à Boukhara où ils continuèrent, fidèlement et avec somptuosité, les traditions d'Hérat. D'autres, dont Behzad, gagnent l'Iran séfévide où, tour à tour, Tabriz, Qazvin et enfin Ispahan deviennent sous des mécènes éclairés les foyers d'une nouvelle école, très marquée par ses origines. Les leçons de Behzad n'y sont pas oubliées et elles nous valent des représentations à tendance réaliste, mais un courant plus profond,

qui vient d'un passé antérieur, pousse les artistes à représenter les scènes de la vie de cour. Les grands sujets épiques, inspirés ou non par le *Chah name*, sont alors délaissés au profit de tableaux plus intimes. Des jeunes gens, de plus en plus conventionnels, habillés avec recherche, évoluent ou se reposent avec nonchalance dans des jardins fleuris et des pavillons nichés dans les branchages et surplombés de nuages chinois. Le goût pour le décor chatoyant croît encore, si possible, et certaines miniatures sont entourées par des enluminures qui les assiègent plus qu'elles ne les prolongent. La technique du dessinateur et du coloriste demeure parfaite, mais les œuvres sont davantage entachées de quelque mièvrerie, d'un peu de maniérisme. Au XVII^e siècle, le grand maître Riza Abbasi, actif de 1610 à 1640, observateur minutieux de la nature et de la vie quotidienne, est sans doute déjà influencé par la peinture occidentale, dont l'emprise dès lors ne cessera de croître. Ce que produit peut-être de meilleur l'Iran dans la seconde moitié du XVI^e siècle et au XVII^e est un ensemble non de portraits, mais de représentations d'hommes et de femmes, personnages historiques, adolescents, amoureux, peints sur des feuillets séparés, eux aussi extrêmement maniérés.

L'art classique de la miniature ne disparaît pas avec l'arrivée de l'influence européenne. Relégué au second plan, il se poursuit jusqu'à nos jours, non sans mérite, mais sans aucune originalité, en répétant inlassablement des formules usagées. Avant de s'affaiblir, il aura donné naissance, ou contribué à donner naissance, à deux autres grandes écoles picturales, celle des Ottomans et celle des Grands Moghols. Mais ceci est une autre histoire.

« *Tout est convention...* »

Malgré une constante évolution et quelques réalisations fort aberrantes, pendant plusieurs siècles, la miniature classique de l'Iran se caractérise par un refus du réel, même quand les figures se veulent purement descriptives, même quand hommes et animaux sont peints avec une totale fidélité, même quand elles sont d'un réalisme qui paraît presque choquant – femmes accouchant, telle celle d'Al-Wasiti – ou obscène – scènes pornographiques. Elle ne vise pas à l'individuel, mais au collectif. La peinture d'un cheval est celle du cheval, non d'un quelconque représentant de l'espèce. Un prince en majesté est le prince et non tel ou tel souverain. Aucun boulanger ne ressemble à un autre, mais chacun au boulanger en général : il tiendra toujours dans sa main un pain rond sur la tranche duquel il posera trois doigts. Dans les scènes qui nous paraissent les plus vraies, un détail, l'obéissance à une règle suffisent à tuer la vérité. Tout est convention, comme dans le texte qui accompagne l'image où les joues des belles sont toujours couleur de rose, leurs lèvres des rubis, où les prairies sont d'émeraude. Le corps, comparé au cyprès, svelte, élancé, souple, n'intéresse pas : il n'est que le support de la tête. Le visage idéal est en forme de lune (*mahru*), rond, avec une bouche minuscule, des sourcils arqués que souligne une ligne de fard qui se prolonge sur la joue, des yeux allongés, fendus, où la pupille se lève vers le ciel pour laisser voir le blanc du globe. Il est peu différent selon le sexe, l'adolescent se distinguant tout au plus par un collier de barbe noire. Seuls les vieillards chenus à barbe blanche se détachent de la foule anonyme, mais demeurent anonymes parmi les autres vieillards.

Parce que les musulmans ont trouvé les Turcs et les Mongols très beaux, on a pensé qu'ils les avaient choisis comme parangons de la beauté. On peut se demander s'ils ne les ont pas tenus pour beaux parce qu'ils répondaient à un vieil idéal esthétique, très antérieur à eux et venu des oasis de l'Asie centrale avant même que l'islam ne fût né. Quoi qu'il en soit, cette beauté de l'homme, on cherche à la rendre aussi grande que possible, car l'homme est le chef-d'œuvre de Dieu et ne peut donc être que beau, Dieu étant toute beauté. Et la nature sera belle aussi puisqu'elle est création divine. Ce n'est pas celle que l'on peut voir autour de soi, mais celle d'un monde non perceptible et qui n'en existe pas moins, celle du paradis terrestre d'où l'on vient, celle du paradis céleste où l'on va. L'artiste alors, loin de se poser en rival du Créateur et de donner la vie, s'enfonce dans ce qu'on a pu nommer le règne de l'in vraisemblance. Le monde tel qu'il est, il n'est pas autorisé à le scruter. Il lui demeure permis de rêver, d'interroger un autre monde, d'exprimer son émotion, de chercher à rendre la vision intérieure qui l'emplit. Son œuvre, en dernière analyse, essentiellement mystique, est un moyen de pénétrer dans le transcendant et en même temps de refléter la transcendance.

Janvier 2002
Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



La peinture arabe
Richard Ettinghausen
Skira, Genève, 1994



La Peinture persane
Basil Gray
Skira, Genève, 2ème édition, 1995



La Peinture des manuscrits timourides
I. Shtoukin
Geuthner, Paris, 1954



Le roman de Varqe et Golsâh
A. S. Melikian-Chirvani
In Arts asiatiques, numéro spécial, tome XXII, 1970