

Christiane Jacqueline GRUBER¹
Université de Pennsylvanie

L'Ascension (*Mi'rāj*) du Prophète Mohammad dans la peinture et la littérature islamiques

Dans la poésie et l'art musulmans de la période médiévale jusqu'à nos jours – que cela soit dans le monde arabe, persan, turc, ou indien – l'intérêt pour la religion, la spiritualité, la nature de l'au-delà et Dieu, a toujours constitué un stimulant pour la création artistique islamique. Bien que l'art islamique ait été décrit comme anti-images ou anti-iconique par le fait que les représentations d'êtres vivants sont de façon générale presque invisibles dans les sphères publiques et quasiment interdites dans les écrits religieux, une pratique iconographique existe néanmoins tandis que des cycles de nature spirituelle se sont développés à travers les siècles². En effet,

1. Cet article est basé sur une conférence donnée à l'Institut Français de Recherche en Iran (IFRI) le 28 janvier 2004. L'auteur aimerait remercier M. Jean During, Directeur de l'IFRI, pour son invitation à présenter le sujet du *mi'rāj*, et Mme Dominique Torabi pour son aide éditoriale.

2. Pour une discussion sur la relation entre les images et la doctrine islamique, voir entre autres M. S. Ipsiroglu, *Das Bild im Islam : ein Verbot und seine Folgen* (Vienne et Munich, 1971) ; R. Ettinghausen,

contrairement à ce qui s'affirment quelques chercheurs selon lesquels l'expression du sacré en Islam ne peut exister qu'au sein du Coran et de la pratique calligraphique ou géométrique associée avec le livre sacré,³ il est clair que l'expression religieuse s'avère non seulement apte à engendrer des images et des pratiques spirituelles, mais permet aussi le développement d'une variété de cycles iconographiques associés avec le Prophète Mohammad. Ces cycles nous permettent d'analyser l'évolution de l'art dans le monde musulman et de connaître les diverses forces qui y participent.

Les cycles iconographiques du monde médiéval et pré-moderne islamique sont préservés dans les manuscrits et les peintures qui nous sont parvenus aujourd'hui. Ceux-ci ont pour thèmes principaux l'histoire du monde (*tārīkh*) et des prophètes (*qiṣaṣ al-'anbiyā'*), ainsi que la biographie du Prophète Mohammad (*sīrat al-nabī*) et les récits de son ascension aux cieux (*mi'rājnāma*). Un grand nombre d'autres genres littéraires participent au développement des images en Islam, comme les fables, les histoires d'amour ou de conquête, et même la divination (*fāl*), mais ce sont ces quatre sujets majeurs qui créent un véhicule littéraire de description et de représentation du Prophète.

Un évènement, en particulier, qui est illustré maintes fois dans les manuscrits islamiques est l'ascension aux cieux (*mi'rāj*) du Prophète Mohammad, guidé par l'ange Gabriel (*Jibrīl*) et au dos d'une bête équestre à tête humaine nommée Borāq (figure 1).⁴ Un grand nombre de peintures persanes aux

←
Arab Painting (Genève, 1977), 13-14 ; et K. A. C. Creswell, "The Lawfulness of Painting in Early Islam", *Ars Islamica*, 11-12 (1946), 159-166.

3. D. James, "Qur'ans as Works of Art", *The Master Scribes : Qur'ans of the 10th to 14th Centuries AD*, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art (New York, 1992), 11.

4. Cette image est publiée dans N. M. al-Turazi, *al-Fihrist al-Waṣfi li'l-Makḥḥūāt al-Fārsiyya al-Muzayyana bi'l-Ṣuwar wa'l-Maḥfuza bi-Dār al-Kutub* (*Un Catalogue Descriptif des Manuscrits Persans Illustrés dans la Bibliothèque Nationale du Caire*), (Le Caire, 1968), 61-66 ; et dans L. Binyon, J. V. S. Wilkinson, et B. Gray, *Persian Miniature Painting including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures* →

9^e-XV^e et 10^e-XVI^e siècles illustrant dans les œuvres poétiques de Jāmī, Niẓāmī, et Sa'dī, représentent le Prophète, le visage voilé et monté sur Borāq, pendant que l'ange Gabriel (distingué par une couronne) lui montre le chemin et que d'autres créatures angéliques portent des plats en or comme offrandes sacrées. Bien que l'iconographie du *mi'rāj* semble assez codifiée par le 10^e/XVI^e siècle et démontre une inspiration métaphorique basée sur le langage figuré de la poésie persane, il faut cependant se tourner vers les premières sources textuelles pour comprendre où et comment le récit et les images de l'ascension sont nés.

Le récit du *mi'rāj* s'est développé, à l'origine, à partir de deux sourates du Coran, en particulier le premier verset (dit *āyat al-'isra'* ou le verset du voyage nocturne) de la sourate XVII (*Banī Isrā'īl*), ainsi que les dix-huits premiers versets de la sourate XLIII (*al-Najm* ou l'Étoile). Dans *Banī Isrā'īl*, il est dit à Moïse, dans le contexte de la révélation des Saintes Écritures : « Gloire à celui qui fit voyager son serviteur la nuit de la sainte mosquée (*al-masjid al-ḥarām*) à la mosquée la plus éloignée (*al-masjid al-'Aqṣā*) dont nous avons béni les alentours, afin de lui montrer quelques-uns de nos signes. Dieu est, en vérité, celui qui entend et sait tout. »

Ce verset assez évasif a été interprété au long des siècles par les exégètes (*mufassirīn*), qui ont vu dans ses termes la relation du voyage nocturne et l'ascension du Prophète (*al-'isrā' wa'l-mi'rāj*), malgré le fait que cela ne soit pas explicite. De plus, le terme *al-masjid al-'Aqṣā* nous pose un problème étymologique et symbolique. En général, ce terme est traduit de façon littérale comme renvoyant à un lieu de prière très éloigné, peut-être même situé dans les cieux. Cependant, la plupart des exégèses plus tardives interprètent *al-masjid al-'Aqṣā* comme étant non seulement la mosquée al-Aqṣā à Jérusalem, mais le sanctuaire noble (*al-ḥaram al-sharīf*) dans sa totalité. Malgré le fait que le terme *al-masjid al-'Aqṣā* dans le Coran soit antérieur à la

←
Exhibited at Burlington House, January-March, 1931, 2^e éd. (New York, 1971), 135 (n^o. 152) et pl. XCIIA.

construction de la mosquée al-Aqṣa à Jérusalem, la raison de cette interprétation semble avoir été une unification thématique du voyage nocturne du Prophète avec son ascension aux cieux.⁵ C'est pour cela, de façon générale, que les deux événements se sont fondus en un seul, c'est-à-dire que le Prophète Mohammad alla de la Mecque jusqu'à Jérusalem, d'où il monta aux cieux.

Plus loin dans le Coran, dans la sourate *al-Najm*, plusieurs versets renvoient au *mi'rāj*. Il est dit que le Prophète était à l'horizon supérieur (*al-'ufuq al-'alā*) lorsqu'il arriva si proche de Dieu qu'il en était à une distance de deux portées d'arc (*qāb qawsayn*). À ce moment-là, Dieu "révéla à son serviteur ce qu'Il lui révéla," tandis que le Prophète voyait (*ra'ā*) les signes de Dieu avec ses propres yeux. Il monta plus haut et trouva le Lotus de la Limite (*sidrat al-muntahā*), arbre qui démarque le ciel le plus élevé. Dans ces versets, nous comprenons que Mohammad traversa plusieurs cieux et arriva aux côtés de Dieu. Ces deux extraits coraniques (17:1 et 53:4-18) forment l'origine du *mi'rāj*, bien que le récit n'y apparaisse que de manière implicite et ne se développe que plus tard dans la *Sīra* et les *Ḥadīths*. Ces indications assez ambiguës donnent naissance à une liberté créative pour la formation du récit du *mi'rāj* dans les textes et les images qui suivront.

Ce n'est seulement que plus tard dans la *Sīra* d'Ibn Ishāq

5. Sur ce sujet, voir A. A. Bevan, « Mohammed's Ascension to Heaven », éd. K. Marti, *Studien zur Semitischen Philologie und Religionsgeschichte (for Julius Wellhausen on the Occasion of his 70th birthday, May 17, 1914)*, (Giessen, 1914), 51-61; H. Busse, « Jerusalem in the Story of Muhammad's Night Journey and Ascension », *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 14 (1991), 1-40; A. Guillaume, « Where was al-Masjid al-Aqsa? », *al-Andalus* 18/2 (1953), 323-336; R. Hartmann, « Die Himmel-sreise Muhammads und ihre Bedeutung in der Religion des Islam », éd. F. Saxl, *Vorträge der Bibliothek Warburg* (Berlin, 1930), 42-65; J. Horowitz, « Muhammads Himmelfahrt », *Der Islam* 9 (1919): 159-183; M. Plessner, « Muhammad's Clandestine 'Umra in the Dhu'l-Qa'da 8 H. and Sura 17,1 », *Rivista degli Studi Orientali* 32 (1957), 525-530; J. R. Porter, « Muhammad's Journey to Heaven », *Numen* 21 (1974), 64-80; et B. Schrieke, « Die Himmelfahrt Muhammads », *Der Islam* 6 (1916), 1-30.

et dans les Ḥadīths (surtout chez al-Bukhārī) que de nombreux éléments du *mi'rāj* sont développés. Par exemple, il est précisé que le Prophète était à la Mecque dans un état entre le sommeil et la veille lorsque Gabriel arriva avec Borāq, et il alla jusqu'à Jérusalem où il pria avec les autres prophètes avant de monter à travers les sept cieux. Dans les cieux, il rencontra d'autres anges et prophètes, et il dialogua avec Dieu, qui lui ordonna cinquante prières quotidiennes, un nombre réduit (*takhfif*) à cinq grâce à l'intervention de Moïse. Ensuite, Mohammad vit l'enfer et ses châtements, ainsi que le paradis et ses délices. À son retour, la tribu des Quraysh l'accusa de raconter des mensonges et dit à Abu Bakr, son compagnon et le premier calife, d'aller l'interroger. Celui-ci demande au Prophète de lui décrire Jérusalem, s'il a voyagé jusque là. A ce moment précis, nous dit Ibn Ishāq dans sa *Sīra*, le Prophète « voit Jérusalem comme s'il la percevait (de ses propres yeux) »⁶ et décrit chaque partie de la ville. Après avoir entendu ces détails, qui ne sont pas précisés dans le texte lui-même, Abu Bakr (*al-Ṣiddīq*) confirme la vérité de l'événement. Dans ce récit, il est donc clair que la "vision" optique de Jérusalem prouve l'ascension du Prophète et lui prête une dimension visuelle qui sera transférée plus tard aux sphères artistiques.

Le récit du *mi'rāj* se développa à travers les siècles dans les histoires universelles d'al-Ṭabarī, de Rashīd al-Dīn, et de Mīrkhond, mais il quitta ensuite le cadre de la narration historique pour se développer en récit autonome (*mi'rājnāma*) et se transformer en panégyrique visuel et mystique dans un grand nombre de poèmes persans et turcs. C'est vers ces textes illustrés qu'il faut se référer pour comprendre l'évolution des images du *mi'rāj* et comment elles sont devenues l'expression par excellence de la prophétie, du lumineux et du surnaturel dans l'art et la littérature islamiques.

L'image la plus ancienne du *mi'rāj* provient d'un manuscrit du *Jāmi' al-Tawārīkh* (*Collection d'Histoires*) de Rashīd al-Dīn, qui date de 706/1314 et a été écrit dans l'atelier

6. Ibn Ishāq, *Muhammad*, tr. 'A. Badawī (Beyrouth, 2001), vol. 1, 313-315.

ilkhanide de Tabriz (figure 2).⁷ Dans ce texte, il s'agit de l'histoire du monde, des grandes dynasties et des prophètes, avec une accentuation sur la vie, les victoires militaires et l'ascension du Prophète Mohammad. Dans l'image du *mi'rāj*, le Prophète est au dos de Borāq, qui tient un codex (probablement le Coran) dans ses bras tandis que sa queue se termine en ange mercenaire. Deux autres anges sortent d'une porte céleste sur la droite et apportent des récipients posés sur des plats.

Ces deux anges apparaissent rarement dans les peintures du *mi'rāj*, et il est tout à fait possible qu'ils représentent l'épreuve dite "le choix des coupes."⁸ Bukhārī clarifie cette épreuve dans son interprétation de la sourate *al-'isrā'* (*Ṣaḥīḥ* 69: 482), disant que cette nuit-là deux coupes remplies de vin et de lait furent apportées au Prophète lors de son voyage nocturne à Jérusalem. Il choisit la coupe de lait et Gabriel s'exclama: "Gloire à Dieu, qui t'a conduit sur la bonne voie (*al-fiṭra*). Si tu avais choisi la coupe de vin, ton peuple aurait été mené en erreur." Tous les commentateurs du Coran ne font pas écho à Bukhārī: quelques-uns préfèrent les cieux à Jérusalem comme lieu de l'épreuve, tandis que d'autres sont d'avis que l'épreuve a eu lieu à la Mecque avant l'ascension du Prophète. Le nombre de coupes varie aussi entre deux et quatre, bien que dans chaque tradition, Mohammad choisisse la coupe de lait. Les interprétations multiples se manifestent dans les peintures du *mi'rāj* et prouvent que l'histoire comportait un grand nombre de variantes. Par ailleurs, ce rite de passage constitue un moment initiatique pour le Prophète et sa communauté, élaboré ici dans un texte historique et bio-

7. D. Talbot Rice, *The Illustrations to the "World History" of Rashid al-Din* (Edinburgh, 1976), 110, fig. 36. La deuxième, et plus tardive, copie ilkhanide de l'histoire de Rashīd al-Dīn se trouve dans la Collection Khalili à Londres (voir Sh. Blair, *A Compendium of Chronicles: Rashid al-Din's Illustrated History of the World, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, éd. J. Raby, vol. 27 [Oxford, 1995]).

8. F. Colby, "Constructing an Islamic Ascension Narrative: the Interplay of Official and Popular Culture in Pseudo-Ibn 'Abbas", Ph. D. dissertation (Duke University, 2002), 98 : the "choice of cups" narreme.

graphique tel que *Jāmi' al-Tawārīkh*.

Sous les Ilkhanides, le thème de l'ascension du Prophète se développa en récit autonome, pourvu de divers détails et de cycles d'images. Un des plus anciens groupes de peintures du *mi'rāj* qui nous sont conservé est composé de fragments d'un *Mi'rājnāma* (*Récit de l'Ascension*) datant de la moitié du XIV^e siècle de notre ère et provenant vraisemblablement de l'atelier de Tabriz.⁹ Ces fragments ont été montés sur des cartonnages au XVI^e siècle et insérés hors contexte dans un album retraçant l'histoire de la peinture iranienne du début de l'histoire jusqu'à l'époque safavide. Cet album se trouve maintenant dans les collections de Topkapi Saray à Istanbul (Hazine 2154). Malheureusement, on ne sait pratiquement rien sur ces peintures – leur provenance, leur date exacte, si elles faisaient partie d'un *Mi'rājnāma* complet et si un texte autonome les accompagnait – en on ne peut donc que se livrer à des hypothèses. Avant d'examiner les peintures, il faut dire quelques mots sur l'album, car il nous donne des informations qui peuvent nous aider à le comprendre.

L'album préparé par l'écrivain Dūst Moḥammad pour le prince safavide Bahrām Mīrzā, frère de Shah Ṭahmāsb, réunit un grand nombre de fragments de calligraphies, de croquis et de peintures ; son objectif est pédagogique : expliquer la genèse de l'art persan, faire connaître les grands calligraphes arabes et persans et les peintres (*naqqāshān*) les plus connus dans le monde islamique. Dūst Moḥammad indique précisément ses intentions dans la préface (*dībāche*) de l'album, où il présente les grands peintres et les enlumineurs du passé, relate des anecdotes morales à propos du portrait du Prophète, et conclut avec la phrase suivante : “Vous voyez, le portrait (*taṣvīr*) n'est pas sans justification (*niz bi aṣli*), et la conscience de

9. R. Ettinghausen, “Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century” *Convegno di Scienze Morali Storiche e Filologiche (Symposium on Orient and Occident during the Middle Ages, May 27- June 1, 1956)*, (Rome, 1957), 360-383. Aussi voir F. Çagman et Z. Tanindi, *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, tr. J. M. Rogers (Londres, 1986), 65-71 et figs. 45-47.

celui qui peint un portrait ne doit point se faire piquer par l'épine du désespoir."¹⁰ Il s'agit bien ici d'une justification du portrait, et de celui du Prophète Mohammad en particulier. Ce portrait, dit l'auteur, peut être bénéfique pour celui qui le contemple et lui apporter un enseignement moral.

Dūst Moḥammad continue avec une analyse des grands peintres iraniens, en particulier un maître du nom d'Aḥmad Musā, actif lors du règne d'Abu Sa'īd Khudābanda au milieu du XIV^e siècle. On doit à Aḥmad Mūsā l'illustration de plusieurs manuscrits *Abu Sa'īdnāma*, *Kalila wa Dimna*, *Tārīkh-e Čangīzī*, et, finalement, un *Mi'rājnāma*. Cette liste d'ouvrages nous met en présence des genres littéraires les plus importants à cette époque dont l'histoire dynastique, les fables et l'ascension du Prophète Mohammad. De plus, le fait que ce grand maître de la peinture fut chargé d'enluminer un *Mi'rājnāma* nous démontre à quel point le récit du *mi'rāj* était accepté comme un événement historique à valeur morale qui se prêtait à l'illustration exhaustive.

Les peintures du *Mi'rājnāma* par Aḥmad Mūsā nous présentent le Prophète Mohammad tantôt sur le dos de Borāq (figure 3) tantôt sur celui de Gabriel (figure 4), lorsqu'il vole à travers les cieux et les vagues célestes. A cette époque, il semblerait que le récit n'avait pas encore été entièrement codifié¹¹ et que certaines versions décrivaient le Prophète comme étant transporté sur sa monture équestre, tandis que d'autres l'imaginaient monté sur les épaules de l'ange Gabriel. Il semblerait aussi que le *mi'rāj* ait emprunté quelques motifs littéraires précédents qui appartenaient à l'histoire d'Alexandre le Grand (Iskandar ou Dhu'l-Qarnayn), qui lui-même voyagea jusqu'au bout de l'univers et eut une ascension céleste. Dans certaines sources exégétiques shī'ites, il est

10. W. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters, Studies and Sources in Islamic Art and Architecture, Supplements to Muqarnas*, vol. 10 (Leiden, Boston, et Cologne, 2001), 12.

11. Vis-à-vis de Borāq, car le récit de l'ascension du Prophète *in toto* reste fluide encore de nos jours.

dit que le Mont Qāf informe Iskandar que, derrière lui, se trouvent des montagnes qui se heurtent comme des vagues dans l'océan et que, derrière ces montagnes, se trouvent encore des montagnes de froid (*bard*) ou de grêle (*barad*) suspendues dans l'air¹². Ce motif de la découverte d'une géographie imaginaire au bout du monde imaginable dans un récit pré-islamique, perpétué dans les sources islamiques postérieures, inspira sans doute la formation de l'ascension du Prophète de l'Islam et les images qui s'ensuivirent.

Cet album de fragments contient une peinture dont l'interprétation reste énigmatique représente un homme entouré d'une mandorle, assis sur un tapis au milieu de plusieurs groupes de personnes parlant entre eux, tandis que l'ange Gabriel vole dans la partie supérieure du tableau et montre une ville à l'homme assis (figure 5). Cette miniature représente certainement le moment où le Prophète retourne à la Mecque après son ascension aux cieux. À son retour, la tribu de Quraysh l'accuse d'inventer des mensonges car, selon eux, il est impossible de se rendre à Jérusalem et aux cieux en une seule nuit. C'est à ce moment-là, nous disent tant d'auteurs comme Ibn Ishāq, al-Bukhārī et Ibn Kathīr, que Dieu fit voir Jérusalem à Mohammad. Ibn Kathīr, dans son interprétation (*tafsīr*) de la sourate *al-ʿIsrāʾ* (17:1), nous informe que le Prophète avoua : “Allah me montra *Bayt al-Maqdis* (Jérusalem), alors je leur [i.e. les Quraysh] décrivis ses attributs pendant que je l'observais (*ukhbiruhum ʿan āyātihī wa ana andhuru ilayhi*).”¹³ Une maquette de la ville sainte apparaît alors sous ses yeux : il s'en sert pour énumérer les édifices et prouver ainsi la véracité de son voyage dans l'au-delà.

L'expérience de cette vision devient l'épreuve ultime (*fitna*) du croyant et nous rappelle le verset 17: 60 du Coran,

12. M. A. Amīr-Moʿezzī, “Cosmogony and Cosmology, V. in Twelver Shiʿism” *Encyclopedia Iranica*, www.iranica.com : 318-9 (citant Kulaynī, *al-Rawda min al-Kaḥfī*, éd./tr. R. Mahallati [Téhéran, 1389/1969], vol. 1, 225).

13. Ibn Kathīr, *Tafsīr Ibn Kathīr*, éd. al-Mubarakpūrī (Riyadh, 2000), vol. 5, p. 565.

qui a aussi été relié au *mi'rāj* à plusieurs reprises et dit : « *et la vision que Nous t'avons offerte n'était seulement qu'une épreuve pour les hommes* ». La représentation visuelle de cet événement dans le *Mi'rājnāma* de Aḥmad Mūsā constitue bien une épreuve pour le spectateur, qui doit y reconnaître la réalité de l'expérience prophétique en termes perceptibles. Cette miniature est la preuve concrète que l'eschatologie musulmane peut être perçue de manière optique et ressentie comme un ensemble de réalités (*ḥaqā'iq*) rendues sous formes de simulacres. Elle nous prouve aussi que pendant la période ilkhanide, un récit et un cycle d'images rattachés au *mi'rāj* existaient conjointement et que c'était au sein de ce récit qu'une iconographie du Prophète Mohammad se développa.

Les fragments conservés à Istanbul nous permettent d'envisager la façon dont a pris un texte illustré indépendant du *mi'rāj*, écrit en arabe ou en persan. Il est évident que le récit de l'ascension continue d'être produit en d'autres langues du monde musulman, car un autre manuscrit du *Mi'rājnāma* de la moitié du XV^e siècle nous est parvenu. Ce manuscrit se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France à Paris (Sup Turc 190).¹⁴ Le *Mi'rājnāma* de Paris fut traduit en turc oriental (*chaghatāy*) par le poète Mīr-Ḥaydar¹⁵ et

14. Pour le fac-similé des peintures de ce manuscrit, voir M.-R. Séguy, *The Miraculous Journey of Mahomet: Miraj Nameh, BN, Paris Sup Turc 190* (New York, 1977) ; pour la traduction du texte en français, voir A. P. de Courteille, *Mirādj-Nameh : Récit de l'Ascension de Mahomet au Ciel Composé A.H. 840 (1436/1437)*, 2e éd. (Amsterdam, 1975).

15. Mir Haydar, surnommé *Talbe* ou *Tilba* (le fou), *al-Majzub* (le possédé ou l'extatique), et *Haidar-e Turki-guy* (Haidar qui parle le turc), était un poète qui composait des poèmes panégyriques en chaghatay à la cour d'Iskandar Sultan à Chiraz (entre 1409-14 A.D.). Un poème par Mir Haydar en uighour dédié à Iskandar Sultan survit aujourd'hui dans une anthologie de poèmes conservée au Palais Golistān à Téhéran (voir T. Gandjei, "Note on an Unknown Poem of Haidar in Uighur Characters" *A Locust's Leg : Studies in Honour of S. H. Taqizadeh* [Londres, 1962] : 64-9), tandis qu'un manuscrit du XIV^e siècle du *Makhzan al-Asrār* (*Treasures des Secrets*) en turc oriental par le même auteur est conservé à la British Library à Londres (Or. 3491). Il est impératif d'examiner l'œuvre →

calligraphié dans le script uighur par le scribe Malik-Bakhshī de Herat. Le texte uighur est le véhicule principal, tandis que des citations et captions en arabe sont présentes en haut des folios et en encre rouge dans le texte lui-même, on peut y voir aussi des traductions et des paraphrases du texte et des légendes des images en turc ottoman et parfois même en persan, ce qui prouve que le texte a intéressé, plus tard, la cour ottomane à Istanbul.

Le manuscrit compte soixante-trois peintures, une sur presque chaque folio d'origine. Les peintures commencent avec l'arrivée de l'ange Gabriel à la Mecque (figure 6), où il informe Mohammad, qui sommeille, qu'il doit se lever pour accomplir son ascension. Gabriel lui amène Borāq qui, dans la tradition du Coran, le conduit à *al-masjid al-'Aqṣā*, tandis que dans le texte uighur du manuscrit, il le conduit plus précisément à *Bayt al-Moqaddas* (la Maison Sacrée), c'est-à-dire Jérusalem. Nous remarquons que le terme *al-masjid al-'Aqṣā* du verset 17:1 devient incontestablement la ville même de Jérusalem, et non pas un lieu abstrait dans les cieux.

Après sa visite à Jérusalem et sa prière avec les prophètes, Mohammad remonte Borāq et traverse les cieux. Dans le premier ciel, il rencontre un coq géant (figure 7) : sa tête se trouve immédiatement sous le trône (*'arsh*) de Dieu, tandis que ses pattes touchent le sol de la terre situé dans les marges du folio. Mohammad se tourne vers Gabriel et lui demande qui est cette créature gigantesque, Gabriel lui répond que c'est l'ange qui compte les heures de la journée et de la nuit. Quand l'heure de la prière approche, il appelle les hommes à la prière en récitant le *tasbīḥ* ou la louange à Dieu (*subḥān Allāh...*) ainsi que Ses noms et attributs. À peine entendent-ils sa voix que tous les autres coqs du monde terrestre commencent à réciter eux aussi l'appel à la prière. C'est ainsi que le *Mi'rājnāma* intègre un ange de forme animale – très pro-

← complète de Mir Haydar, ainsi que les travaux en uighour de façon générale, pour comprendre le milieu artistique et littéraire du *Mi'rājnāma* à Paris.

blement tiré de l'Asie centrale ou la Perse pré-islamique¹⁶ – pour personnifier l'acte même de la foi musulmane, répercutée à travers les cieux et les contrées terrestres. L'image concrétise la notion de l'unification de Dieu à la terre et représente métaphoriquement les cycles et les heures.

Le Prophète Mohammad continue son voyage dans l'au-delà, rencontre un grand nombre d'anges et de prophètes, visite le paradis, et finalement se retrouve en enfer où il voit les tortures des damnés. Parmi une douzaine de représentations de l'enfer dans ce manuscrit, l'une d'entre elles montre la punition des femmes qui montrent leur cheveux à ceux qui ne sont pas de leurs proches (*maḥram*) et qui sortent de chez elles sans la permission de leur mari (figure 8). Les hommes qui volent l'argent des orphelins doivent subir un sort tout aussi abominable : les démons les forcent à boire une substance métallique bouillante (figure 9). Cette série de représentations de l'enfer nous démontre comment, au XV^e siècle, le récit complet du *mi'rāj* servait de véhicule à l'illustration de l'eschatologie islamique et à l'enseignement de la doctrine musulmane.

Les peintures des *Mi'rājnāmas* d'Istanbul et de Paris, datant du XIV^e-XV^e siècles, représentent le Prophète Mohammed avec un visage non-voilé et dans toute sa corporalité, et les anges et prophètes – bien que fantastiques – sont dépeints de façon inégalement réalistes. D'un autre côté, le *mi'rāj* du Prophète dans la poésie mystique persane illustrée du XVI^e siècle devient un moyen pour le soufi de pouvoir entreprendre son propre voyage visionnaire et spirituel jusqu'à Dieu. Le *mi'rāj* n'est plus un événement purement historique ou biographique, mais une expérience visionnaire, dans laquelle l'âme prend son envol et traverse toutes les stations (*maqāmāt*) et les étapes (*aḥwāl*) jusqu'à son unification (*tawḥīd*) avec Dieu.

16. Sur le symbolisme du coq dans un manuscrit antérieur, voir 'A. Dāneshvari, "Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah", *Oxford Studies in Islamic Art*, 2 (1986): 56-67.

Le *mi'rāj* inspira bien de nombreux poètes persans tels que Sanā'ī (m. 535/1141), Khāqānī (m. 595/1199), Niẓāmī (m. 614/1218), Rūmī (m. 671/1273), Amīr Khusrow Dehlavī (m. 725/1325) et Jāmī (m. 897/1492), parmi d'autres. Tous employèrent le thème de l'ascension prophétique comme louange (*na't*) et préface (*dībā'ce*) dans leurs poèmes. Utilisant principalement des versets coraniques et même des fragments de *ḥadīth*-s comme catalyseurs linguistiques d'un lyrisme en persan, ils s'adressent à Dieu et à son Messager avant d'introduire leurs propres expériences mystiques, fables moralisantes, ou histoires d'amour. Au sein des préambules de recueils de poèmes persans, nous trouvons le récit du *mi'rāj* comme panégyrique iconique et non comme récit temporel. C'est dans cette sphère littéraire et artistique que le Prophète Mohammad devient le symbole voilé d'un voyage individuel aux cieux et que le terme *mi'rāj* prend sa valeur spécifique pour devenir un nom plus générique, utilisé par les mystiques qui veulent évoquer leur proximité à Dieu, décrire leurs expériences spirituelles, ou se lancer dans une tangente poétique acquise par l'amour, l'annihilation de soi-même (*fanā*), le désir ardent ou même l'enivrement (*mast*) divin.¹⁷

Voici un extrait de *Ḥadīqat al-Ḥaqīqa* (*Jardin de la Vérité*) de Sanā'ī, qui nous montre la façon dont les poètes persans de la période pré-moderne utilisent des extraits coraniques, teintés du lyrisme persan pour composer leurs *mi'rājīyyas* (*mi'rājs* poétiques) :

Afin d'atteindre la couronne de l'éternité
Il posa le pied au-delà du monde et des humains

Face à sa volonté les deux mondes perdirent leur importance
Écoute le secret de "son regard ne dévia pas et ne fut pas abusé"¹⁸

Son pied devint la couronne ornant la tête de l'humanité
Et sa main le pilier de la sagesse dans tout l'univers

17. N. al-'Azma, "Some Notes on the Impact of the Story of the Mi'rāj on Sufi Literature", *The Muslim World* 18/2 (1973): 93-104.

18. Coran 53 :17: *ma zaghā al-basar" wa ma tagha*.

Le mi'rāj était sa monture lors de son voyage vers la post-éternité
(abad)

La voie de Dieu était son échelle pour aller vers la pré-éternité
(azal)

Il rendit grâce par "gloire à celui qui fit aller de nuit" (subhan al-
ladhi asra)

Et se dirigea vers "la mosquée la plus éloignée" (al-masjid al-Aqsa)

Mû par son désir, en une nuit il partit de "la mosquée sacrée" (al-
masjid al-haram)¹⁹

Pour aller, voir et revenir à la Mecque (maqam)

Le Seigneur lui montra clairement

Du plus petit de Ses signes jusqu'au plus grandiose

Le maître de l'autre-monde découvrit ainsi sa vraie place
Au sommet de la proximité de la nuit de l'intimité

Prenant élan du Rocher (Jérusalem), il atteignit le paradis
Gratifié par la douceur des "deux distances d'arc"²⁰

Il parla, entendit des paroles et revint

La nuit même à l'emplacement de sa prière.²¹

Comme nous le voyons dans cette préface de Sanā'ī, la tradition poétique persane s'élabore sur la tradition du Coran, tissant autour de termes ambigus des descriptions visuelles du Prophète et de l'au-delà. Ce langage détaillé et figuré engendra des images que nous trouvons dans les manuscrits de poèmes persans du XV^e-XVI^e siècles.

Une des images du *mi'rāj* les plus connues dans l'histoire de l'art islamique se trouve dans le chapitre *Khīradnāma-ye Iskandarī* (*Le Livre de la Sagesse d'Alexandre*) du *Haft Awrang* (*Les Sept Trônes*) de Jāmī (figure 10). La peinture fait partie d'un manuscrit mis au point dans trois villes

19. Ces trois versets découlent directement du Coran 17:1 (sourate *al-Isrā'*).

20. Le Coran 53 :9 : *qāb qawsayn*.

21. H. Corbin, *Terre Céleste et Corps de Résurrection. De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shī'ite* (Paris, 1960) : 199-200.

différentes (Mashhad, Qazvin et Herat) pour le prince safavide Ibrāhīm-Mīrzā, entre 965-72/1556-65.²² Le manuscrit occupe une place importante dans l'histoire de l'art safavide, car il nous montre à quel point l'atelier (*kitābkhāna*) pouvait, selon les circonstances, devenir une entreprise péripatétique de longue durée.²³ Les peintures elles-mêmes témoignent de l'héritage artistique de Tabriz et Qazvin, et donc appartiennent à une solide tradition artistique.

Le *mi'rāj* dans ce manuscrit est une peinture solitaire, car elle ne fait pas partie d'une narration biographique ou historique illustrée par un cycle d'images. Apparaissant comme un bref éloge dans un travail poétique en persan, l'ascension est détachée du récit complet et utilisée comme sujet emblématique de l'inspiration prophétique et de la louange visuelle. Pour cette raison, l'image devient une sorte de blason qui peut se répéter à volonté et dans lequel tous les éléments temporels ou mouvements superflus sont éliminés : le Prophète Mohammad se tient droit, assis sur le dos de Borāq et au centre de la peinture, tandis que les anges et les nuages blancs forment un cercle concentrique autour de lui et de sa monture, les fixant dans une composition stable par une auréole dorée. En cela, cette image – tout comme les textes et poèmes de l'ascension – fait bien partie d'un fonds culturel commun qui se voit petit à petit dépouillé de ses particularités historiques pour devenir *leitmotiv* artistique.

Même les traits du Prophète Mohammad s'évanouissent sous un voile blanc dans cette image, comme dans tant d'autres après le tournant du XVI^e siècle. Une composition très proche de cette peinture, qui utilise aussi un voile pour couvrir le visage du Prophète, se trouve dans un manuscrit du *Yusuf-o Zulaykhā* de Jāmī, daté 940/ 1533-4 (figure 1). Dans

22. M. S. Simpson (with M. Farhad), *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran* (New Haven et Londres, 1997), 211.

23. *Idem*, "The Making of Manuscripts and the Workings of the Kitabkhana in Safavid Iran", éd. P. Lukehart, *The Artist's Studio, Studies in the History of Art*, vol. 38 (Hanover (NH), 1993) : 104-16.

cette image, le Prophète est également fixé au centre de la composition grâce au mouvement circulaire des anges et l'auréole dorée, le lien avec le texte restant très clair. Dans les vers du poème placés au dessus l'image, Jāmī nous explique que Mohammad, le Maître de la Religion (*Kh^wāja-ye Dīn*), fut le seul qui put s'asseoir sur la selle (*zīn*) de Borāq. Son véhicule céleste devient donc l'allégorie poétique de la quête individuelle vers le divin et le symbole visuel de l'apothéose spirituelle.

Plus loin dans le texte, Jāmī précise que Borāq, avec la rapidité de l'éclair (*barq*), transporte le Prophète de la Mecque jusqu'à Jérusalem (*'Aqṣā*) selon la preuve coranique de la sourate *al-'Isrā'*. Cette partie du poème de Jāmī montre avec quelle facilité des extraits en langue arabe furent adaptés par la poésie persane médiévale, nous aidant à identifier l'image comme l'*'isrā'* de la Mecque à Jérusalem, plutôt que le *mi'rāj* de Jérusalem aux cieux. Sans l'indice textuel, l'image resterait abstraite au lieu de devenir, via la concordance textuelle, la marque d'un voyage religieux initiatique. Néanmoins, l'image continue d'exister en dehors des paramètres du temps et des formes réelles, et c'est en partie pour cela que le voile fut adopté pour effacer les traits singuliers du récit et son protagoniste.

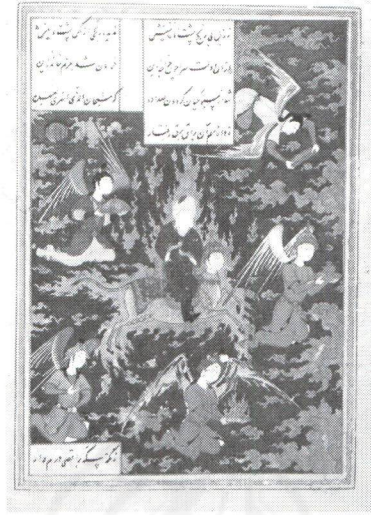
Au fil des siècles, la représentation du Prophète Mohammad est devenue de plus en plus problématique du point de vue dogmatique, ce qui expliquerait qu'il commence à être éliminé de son propre récit. Le *mi'rāj* évolua, en tous cas dans les arts visuels de l'Islam, en un *pars pro toto* dans lequel Borāq représente la totalité du récit, comme dans le cas présenté ici d'une peinture sur verre de l'Indonésie (figure 11). Le Prophète disparaît, tandis que le cheval imaginaire à tête humaine donne naissance à un art contemporain qui tire vers des traditions artistiques plus locales.

En conclusion, nous pouvons remarquer que c'est d'abord dans le cadre de la narration biographique et historique du *mi'rāj* qu'un cycle d'images du Prophète Mohammad se développa. En grande partie, les textes découlent du Coran,

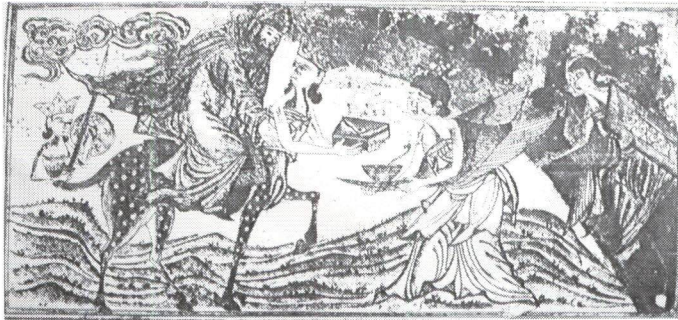
des ḥadīths, de la *Sīra*, des exégèses sunnites et shi'ītes, et des encyclopédies universelles. Ces textes incorporent un grand nombre d'éléments que nous ne trouvons pas dans les sources arabes, et c'est ainsi que les cultures turque et persane en particulier ont prêté leurs traditions artistiques et culturelles à l'histoire et la représentation de l'ascension de Mahommed. C'est dans ces nouveaux milieux islamiques que l'ascension devient aux XIV^e et XV^e siècles un récit autonome (*mi'rāj-nāma*), pourvu d'images.

Vers la moitié du XV^e siècle et surtout au XVI^e siècle, nous remarquons un changement de parcours : le *mi'rāj* n'est plus un outil didactique et narratif, tandis que les images de l'ascension du Prophète apparaissent principalement dans les préfaces (*dībāche*) des poèmes persans. Il est désormais l'incarnation de l'inspiration mystique. Le visage du Prophète devient voilé dans le cadre de ces textes, qui emploient un langage plus "figuré" que leurs illustrations.

Le développement du thème de *mi'rāj* à l'époque moderne devient une synecdoque, par laquelle le symbole de Borāq maintient l'allusion au parcours céleste et a le pouvoir de simuler une présence prophétique. Bien qu'au fil des siècles le récit perde progressivement ses aspects temporels, il sert néanmoins à évoquer un mouvement extatique, une vision de l'au-delà et la proximité à Dieu. Il sert aussi à comprendre les mystères divins, bien que les secrets de l'illustration du *mi'rāj* continuent à être toujours une énigme pour nous.



1. L'Ascension (*mi'rāj*) du Prophète Mohammad, Jami, *Yūsof-o Zoleykhā*, Tabriz (?), 940/1533. Dār al-Kutub, Le Caire, Adab Farsi 45, page 8.



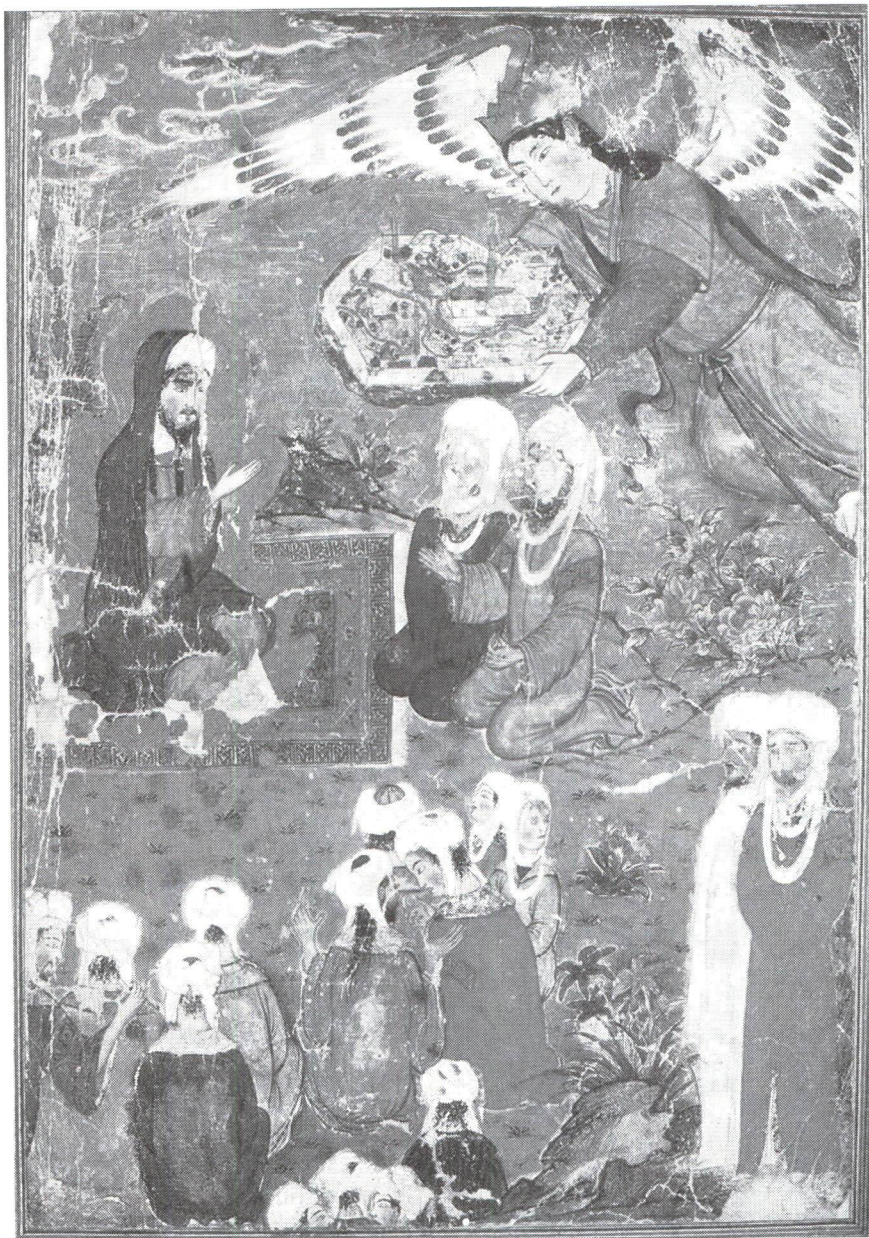
2. L'Ascension (*mi'rāj*) du Prophète Mohammad, Rashīd al-Dīn, *Jāmi' al-Tawārīkh*, Tabriz, 706/1306-7. Bibliothèque de l'Université d'Edinburgh, D. Talbot Rice (1976), 110, fig. 36.



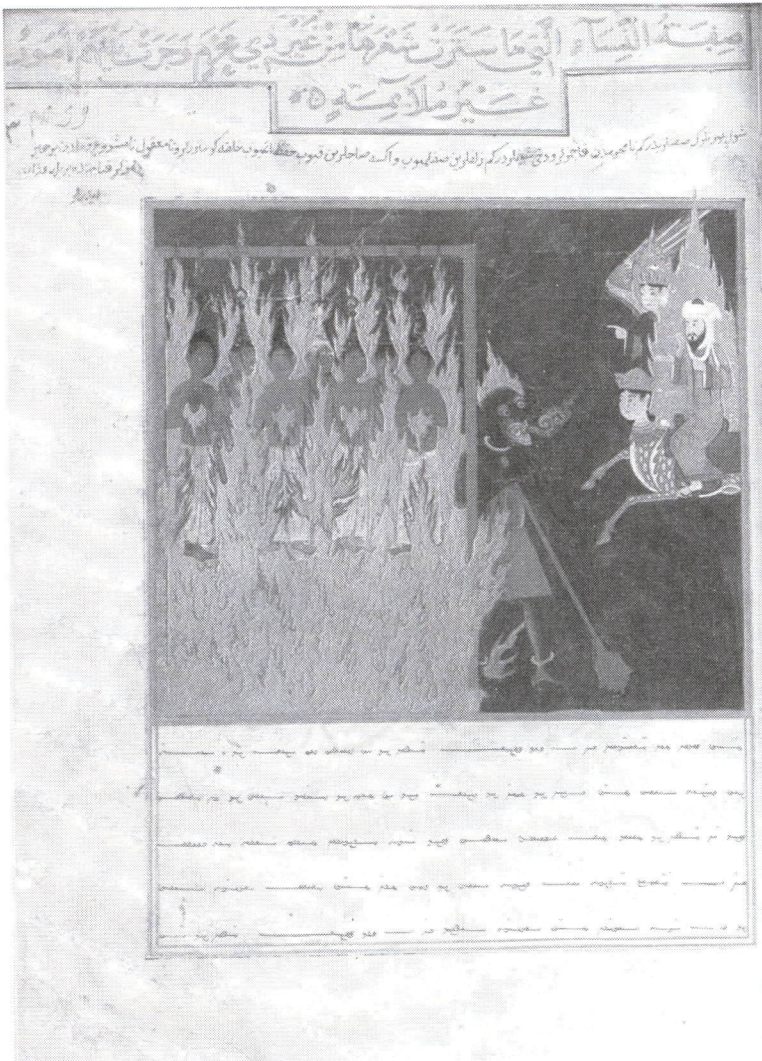
3. Le Prophète Mohammad au dos de Borāq, *mi'rājnāma* fragmentaire, Tabriz (?), moitié du XIV^e siècle. Palais Topkapi, Istanbul, H. 2154.



4. Le Prophète Mohammad au dos de Gabriel, *mi'rājnāma* fragmentaire, Tabriz (?), moitié du XIV^e siècle. Palais Topkapi, Istanbul, H. 2154.



5. Le Prophète Mohammad voit Jérusalem, *mi'rājnāma* fragmentaire, Tabriz (?), moitié du XIV^e siècle. Palais Topkapi, Istanbul, H. 2154.



8. Le châtement des femmes qui montrent leur cheveux à ceux qui ne sont pas de leurs proches (*maḥram*), *mi'rājnāma*, probablement Herat, 840/1436. Bibliothèque Nationale de France, Paris, Sup. Turc 190, f. 59r.



9. Le châtements des hommes qui volent l'argent des orphelins, *mi'rājnāma*, probablement Herat, 840/1436. Bibliothèque Nationale de France, Paris, Sup. Turc 190, f. 61r.



10. L'Ascension du Prophète Mohammad, Jami, *Khiradnāma-ye Iskandari (Haft Awrang)*, Mashhad, Qazvin et Hérat, 965-72/ 1556-65. Freer Galerie d'Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., 46.12, fol. 275r.



11. Borāq, Indonésie, vers 1980 A.D., peinture sur verre, Musée Préhistorique, Moesgard, EA 444, no. 52.