

Yves PORTER

L'image et son miroir

A propos de quelques illustrations de la
Khamse de Nezâmi*

«True, one portrait may hit the mark much nearer than another, but none can hit it with any very considerable degree of exactness. So there is no earthly way of finding out precisely what the whale really looks like.»

(H. Melville, *Moby Dick*, ch. 55)

Après le *Shâh-nâme* de Firdousi, la *Khamse* de Nezâmi est sans doute le texte persan le plus souvent illustré. Parmi ces nombreuses illustrations, un groupe a retenu notre attention: il s'agit des peintures dans lesquelles sont représentées d'autres peintures. Ces illustrations correspondent à des épisodes de plusieurs œuvres de Nezâmi qui accordent effectivement une grande importance à l'image¹. Nous traiterons ici de l'illustration

* Ce texte est celui d'une conférence illustrée de projections présentée à l'Université de Strasbourg lors du colloque anniversaire de Nezâmi le 7 avril 1992.

1. Priscilla Soucek a écrit un remarquable article sur le sujet, dont nous avons
→

de quelques-uns de ces épisodes et du traitement qui leur est accordé dans divers manuscrits. En effet, il n'est pas rare que les peintres aient interprété à leur manière les passages du texte. Tour de force en effet dans une peinture essentiellement conceptuelle comme est la peinture persane que de réussir à représenter des images si saisissantes qu'elles provoquent les passions!

Ces peintures se présentent souvent comme un jeu de miroirs: miroir d'un être pour les portraits de Khosrow ou d'Alexandre, reflet d'une autre peinture dans la compétition des peintres de Rum et de Chin, simple illusion pour la fontaine de Mâni dans l'*Eskandar-nâme*. Le thème du miroir est fréquent dans la littérature persane. Il se prête facilement à illustrer des anecdotes morales comme dans le *Kalila et Dimna*² ou des aspects plus proches de la mystique, comme dans le poème de 'Aṭṭâr, «Joseph se regarde dans le miroir»³. Dans la fable morale comme pour la mystique, le reflet d'une image dans un miroir n'existe pas «en soi»; il est illusion. Dans le cas concret des peintures décrites par Nezâmi, ces «miroirs» deviennent des outils de la connaissance.

1. *Khosrow et Shirin*

Le portrait de Khosrow

C'est grâce au portrait de Khosrow, peint par l'habile Shâpur, que Shirin tombe amoureuse. Par trois fois, Shâpur montre le portrait de Khosrow à Shirin. Les deux premières fois le portrait est détruit. La troisième fois, Shirin le garde:

Première apparition⁴: «Apportez ce portrait», dit-elle à ces

←
fait grand usage: «Nizami on painters and paintings», dans *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, éd. R. Ettinghausen, New-York, 1972, pp. 9-21. Par ailleurs, nous menons actuellement une recherche sur le contexte littéraire dans lequel les «images» apparaissent dans la littérature persane classique; à paraître.

2. Voir *Le livre de Kalila et Dimna*, trad. Miquel (Paris, 1957) par ex. «le chien et l'os», pp. 41-42; «le lièvre et le lion», pp. 72-73

3. *Le Livre divin (Elâhi-nâme)*, trad. F. Rouhani (Paris, 1961), pp. 407-408.

4. *Le roman de Chosroès et Chirin*, trad. H. Massé (Paris, 1970), p. 28.

beautés, «et ne me cachez celui qui l'a tracé»... «son cœur ne consentait point à s'en détacher; elle ne pouvait pas le prendre dans ses bras»...

Deuxième apparition⁵: «Qu'est-ce donc que ceci?»... «C'est vision»...

Troisième apparition⁶: «elle alla prendre cette effigie et vit en ce miroir l'image d'elle-même».

Cet épisode est souvent illustré, à différents stades (première, deuxième ou dernière apparition) parfois de façon étonnante.

Une peinture conservée à Petersbourg⁷ présente Shirin et ses suivantes dans la prairie, alors qu'elles n'ont pas encore vu le portrait accroché à l'arbre. Shirin, assise sur un tapis, tend une main vers le plat que lui présente une servante. Derrière elle, deux suivantes sont debout et se chuchotent des secrets derrière leur manche. Shâpur les observe de derrière les rochers. La scène, empreinte d'un caractère bucolique, semble contenir le calme avant l'orage.

Une esquisse conservée dans un album du Topkapi⁸ montre Shirin contemplant pour la première fois le portrait de Khosrow; elle est seule sur un tapis, le portrait posé devant elle, l'air absorbée dans ses pensées, tandis qu'autour d'elle ses suivantes semblent faire des commentaires.

Une autre peinture inachevée⁹ frappe par l'ampleur de la composition: le paysage est coupé en deux par un ruisseau qui serpente et traverse la page en diagonale. A gauche se tient Shirin, avec ses femmes. Inquiète et surprise, elle porte son doigt à la bouche car elle vient de voir, au loin, à l'autre extrême de la page, le portrait de Khosrow. Au premier plan, loin de ce monde magique, des cuisiniers préparent le repas. Le déroulement du

5. *Id.*, p. 29.

6. *Ibid.*

7. Spl. Dorn 338, Hérat, 1482; repr. *Nizami. Khamsa miniatures*, éd. A. Salamzade et Dj. Kagramanov (Bakou, 1983), n°13.

8. Tabriz, vers 1414-1420; Istanbul, Topkapi Saray Müzesi, Hazine 2152, fol. 25a. Reproduit dans P. Soucek, *op. cit.*, fig. 4; voir aussi sa note n° 68.

9. Hérat, c. 1425-30; repr. *Timour and the Princely vision*, éd. G. Lowry et T. Lentz, (Los Angeles, 1979) p. 176 et cat. n° 64.

récit dans l'espace et dans le temps est ici remarquablement bien rendu.

Une autre peinture illustrant cette première apparition du portrait – on pourrait à la rigueur penser qu'il s'agit de la deuxième apparition – se trouve dans un manuscrit du Metropolitan Museum de New York¹⁰. Shirin y est dépeinte les bras tendus vers le portrait que vient de lui arracher une suivante. La tête du malicieux Shâpur apparaît, cachée derrière les rochers.

Dans une anthologie persane, datée de 813/1410 apparaît une peinture figurant également cet épisode, dont le traitement est assez émouvant. Shirin debout tient dans ses bras le portrait et semble vouloir l'embrasser, tandis que l'une de ses suivantes, la retenant par un pan de son manteau, chuchote quelques mots à sa compagne étonnée¹¹. Cette composition est reprise exactement dans une copie de la *Khamse*¹², où elle illustre la troisième apparition du portrait.

Au contraire, l'illustration d'un des plus beaux manuscrits de la *Khamse*¹³, attribuée à Mirak Naqqâsh, frappe par sa froideur. Shirin est assise nonchalamment sur un beau tapis; autour d'elle des musiciennes et des suivantes, le tout dans un superbe paysage. L'une des suivantes s'avance vers Shirin pour lui montrer le portrait, qu'elle prend d'une main distraite, tandis que deux autres femmes – peut-être celles qui ont décroché le portrait de l'arbre – semblent les seules inquiètes.

P. Soucek signale d'autres manuscrits illustrant la troisième apparition du portrait¹⁴.

10. Coll. Alexander Smith Cochran, n° 13.228.9, fol. 30b. Reproduit dans P. Soucek, *op. cit.* fig. 5.

11. British Museum, Add. 27.261, fol. 38a (daté 813H./1410); repr. dans I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits timourides*, (Paris, 1954) pl. XVIII et en coul. Lentz et Lowry, *Timour*, p. 116; voir notre fig. 1.

12. British Museum, Add. 25. 900, fol. 44b.; le ms. est daté de 846/1442 mais plusieurs peintures, dont celle-ci, sont datables de c. 1490. La figure de Shirin et son portrait ont été repeints en Inde. Reproduit dans *Marg*, n° 4 (Bombay, 1977), p. 53, fig. 4.

13. Brit. Mus. Or. 6810, fol. 39v., Hérat, 900/1495; repr. Stchoukine, *Mss. timourides*, pl. LXX; coul. Lentz et Lowry, *id.*, p. 277.

14. P. Soucek, *op. cit.*, note n° 72, qui mentionne les mss. Brit. Mus. Or.

Une autre peinture enfin montre Shirin et Shâpur en train de



1. Shirin et le portrait de Khosrow. Anthologie datée 813H./1410. British Museum, Add. 27.261, fol. 38a.

←

2931, fol. 60a (daté 878/1474), et Add. 25.900, fol. 41a (834/1431); Hermitage n° 23.001, fol. 55a. On pourrait sans doute en ajouter d'autres à cette liste, dont Brit. Mus.Or. 13.802, fol. 88a, repr. Titley, fig. 23.

tenir le portrait de Khosrow¹⁵. Shirin a les bras tendus, le regard perdu, tandis que Shâpur, le visage drapé, tient négligemment l'autre extrême du portrait. Derrière lui deux suivantes étonnées. L'illustration correspond donc au moment où Shâpur, sûr de son fait, sort de sa cachette. Shirin lui demande alors de lui expliquer ce qu'est ce portrait.

L'un des exemples les plus curieux de l'illustration de cet épisode se trouve dans le manuscrit royal de la *Khamse* exécuté pour Shâh Tahmâsp¹⁶. En effet, le peintre a figuré la scène comme s'il s'agissait de l'épisode d'Eskandar et Nushâbé, que l'on verra plus bas. Loin de se trouver à la campagne, dans une verte prairie, la reine est ici assise sur un trône, sur une terrasse close. Un personnage assis près d'elle tient un portrait. Le texte, quant à lui, se réfère à la «première apparition» du portrait. La méprise ne laisse pas d'être étonnante mais est-elle significative? On peut douter que l'exécution du programme de peintures de l'un des manuscrits royaux safavides les plus prestigieux ait été laissée au hasard.

Farhâd au rocher de Bisotun

Farhâd, comme Shâpur, est décrit comme un artiste de talent: «le fer de son ciseau trace sur le rocher des dessins valant ceux des peintres de la Chine»¹⁷. Bien qu'il ne soit pas un peintre à proprement parler, ses sculptures sur le rocher de Bisotun sont – pour les illustrateurs – une source d'inspiration étonnante. En effet, Farhâd «tailla quelques belles images: de son ciseau il fit le portrait de Shirin aussi bien que Mâni enluminant l'Erjeng; ensuite il façonna, au ciseau aiguisé, l'image de Khosrow sur son cheval Shabdiz»¹⁸. Or, chose curieuse, les représentations que les peintres ont figuré sur le rocher de Bisotun ne sont pas sans rappeler, parfois de manière frappante, les reliefs de Tâq-e

15. Topkapi, R. 866, fol. 49; Yazd, 850/1446-7; repr. dans I. Stchoukine, *Les peintures des Manuscrits de la «Khamseh» de Nizâmi au Topkapi Sarayi Müzesi d'Istanbul*, (Paris, 1977), pl. XXXIII a).

16. Brit. Mus., ms. Or. 2265, fol. 48 verso.

17. Trad. Massé, p. 114.

18. Trad. Massé, p. 124.

Bostân¹⁹. Comme on le sait, ces reliefs représentent, sculptés en haut relief au fond d'un arc, au registre supérieur, Khosrow II recevant l'investiture d'Ahuramazda, l'autre personnage étant sans doute la déesse Anahita. Au registre inférieur figure un cavalier portant un heaume et une cote de maille, que l'on identifie également à Khosrow II. Les deux côtés de l'arc portent des victoires ailées tendant une couronne; au centre, un croissant entouré de rubans.

Le traitement que les peintres ont réservé à ces reliefs dans les illustrations des épisodes qui se passent à Bisotun est assez divers. Certains, suivant le texte de Nezâmi, ont figuré en haut de l'arc Shirin et Khosrow, coiffé de sa couronne et en bas Khosrow à cheval, armé d'une longue lance²⁰. D'autres, peut-être inspirés par les reliefs de Tâq-e Bostân, ont représenté des anges à la façon des victoires, un personnage de face flanqué de deux autres qui lui tiennent la main, rappelant la scène d'investiture, et Khosrow à cheval²¹. Cette adaptation du relief sassanide est curieuse car elle paraît montrer en fait Khosrow tenant d'une main Shirin et de l'autre Farhâd. Il s'agit, de la part de l'illustrateur, d'une interprétation pour le moins frappante du relief historique. D'autres peintures montrent, en plus de la «scène d'investiture» des personnages tête-nue, peut-être inspirés des prisonniers sculptés à Bisotun?²²

Remarquons également que dans les illustrations des '*Ajâyebeh al-makhlûqât*, sous l'article «Shabdîz», c'est souvent la sculpture de Tâq-e Bostân qui est représentée.

2. Les *Haft Peykar*

Une peinture tirée d'une anthologie conservée à la Fondation

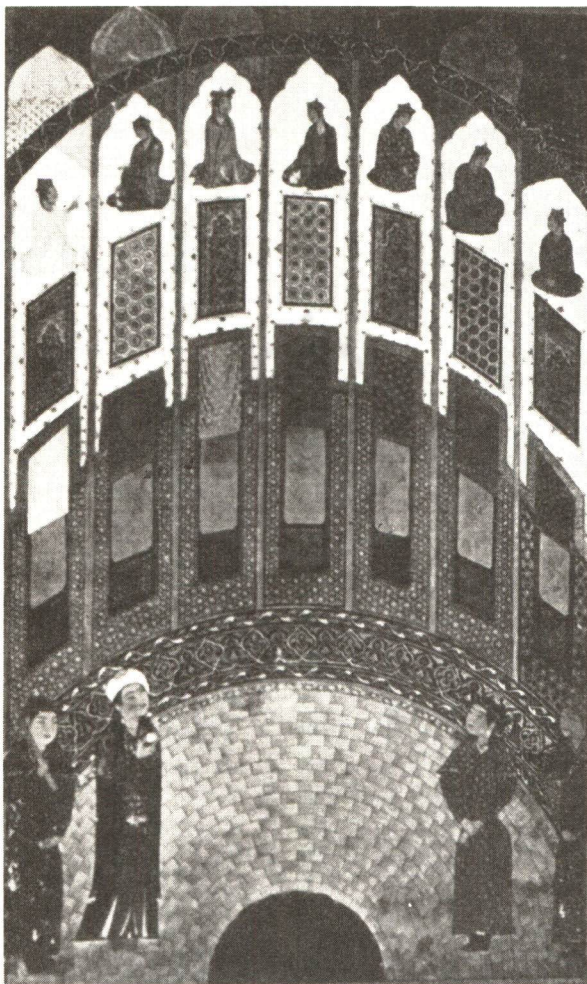
19. Voir par ex. A. Godard, *L'art de l'Iran*, (Paris, 1962), pl. 112-113.

20. *Anthologie*, Shiraz 813/1410, fol. 61, Brit. Mus. Add. 27.261; repr. Stchoukine, *Mss. Timourides*, pl. XVII. Voir aussi Topkapi H. 783, fol. 81, daté 919/1513; repr. Stchoukine, *Mss. Topkapi*, pl. LIX b).

21. Voir par ex. un manuscrit de Hérat, daté de 1491 (Moscou, SMOA), repr. *Nizami...*, (Bakou), pl. 36; voir aussi Topkapi, *Khamse Ms. H. 779*, fol. 77, daté 1440-53, Yazd, sans les anges; repr. Stchoukine, *Ms. Topkapi*, pl. II b).

22. Topkapi, H. 761, fol. 63, daté 866/1461, pour Sultan Pir Budâq Qaraqoyunlu de Bagdad; repr. Stchoukine, *Ms Topkapi*, pl. XXXIX.

Gulbenkian²³, illustre le moment où Bahrām Gur pénètre dans la salle magique du palais du Yémen. Le prince se trouve dans un hémicycle et devant lui sept panneaux dépeignent les sept princesses, «qui sont à l'instar des sept étoiles»²⁴. Chaque pan de



2. Bahrām Gur au palais du Yémen. Anthologie, Chiraz, 1410. Fondation Gulbenkian.

23. Lisbonne, Fondation Gulbenkian, page 125; exécutée à Chiraz en 1410; repr. B. Gray, *Peinture persane*, Genève, 1977, p. 75; voir notre fig. 2.

24. Ed. Vahid-e Dastgerdi, p. 79, 1.2.

mur est drapé et coiffé d'une coupole aux couleurs qui correspondent à la contrée de la princesse qui l'habite. Cette composition étonnante par la manière peu habituelle de rendre l'espace circulaire est d'autant plus remarquable lorsqu'on la compare à d'autres illustrations du même épisode.

En effet, sur ces autres peintures, les sept princesses sont représentées à plat, sur un seul pan de mur²⁵.

Egalement étonnante, mais pour ses qualités opposées à la page de la collection Gulbenkian, est la représentation du palais de Khawarnaq, sur laquelle se trouvent entassées les sept coupoles, anticipation des sept récits qui suivront²⁶.

3. *Roman d'Alexandre*

Plusieurs épisodes du *Roman d'Alexandre* (*Sharaf-nâme*) ont trait à la peinture. L'histoire de Mâni et celle de la compétition des peintres de Rûm et de Chin sont particulièrement intéressantes parce qu'elles suivent une tradition littéraire ancienne et qui se perpétue bien après Nezâmi.

Mâni et le chien mort

La figure de Mâni comme peintre légendaire peut être considérée comme un archétype de figure littéraire traditionnelle, tout comme C.H. de Fouchécour a montré la fabrication d'une figure-modèle pour Bârbad²⁷. Un épisode de l'*Eskandar-nâme* met Mâni en scène: Mâni part pour la Chine dans le but de convertir les Chinois à sa religion. Ceux-ci décident de le tromper en plaçant sur son chemin une plaque de verre, sur laquelle ils peignent les rides de l'eau et de la végétation tout autour de façon à simuler un bassin. Mâni voulant y puiser de l'eau casse sa cruche sur le cristal. Il décide alors de peindre sur le verre l'image d'un chien crevé, afin que les gens le voyant n'aient pas la tentation

25. Voir Ms. Topkapi H. 753, fol. 167a; repr. B. Gray, éd, *The Arts of the book in Central Asia*, p. 223. Voir aussi le ms. SPL Dorn 337, Chiraz, 1479, repr. *Nizami...*, (Bakou), pl. 85.

26. Repr. Lentz et Lowry, *Timour*, p. 120.

27. Voir C.H. de Fouchécour, «La tradition en littérature persane classique», *Dabireh*, éd. internationale, n°1, pp. 55-61.

d'aller casser leur cruche²⁸.

Cette scène est rarement illustrée dans les manuscrits. On la voit notamment dans une *Khamse* de Chiraz, datée de 895/1490²⁹. Mâni, à genoux sur «l'eau» est en train de fignoler le chien crevé; à côté de ce dernier se voit la cruche cassée. Le bassin ressemble ici à un ornement de jardin, avec ses pans coupés et les bords droits du canal qui l'alimente. Une scène semblable est figurée sur un autre manuscrit du Topkapi³⁰, avec un plus grand réalisme. Le bassin ressemble plutôt ici à une mare, entourée d'herbes, et des vers sortent du cadavre du chien.

Les Chinois et les Byzantins

L'histoire de la rivalité des peintres de Rum et de Chin est un thème qui apparaît plusieurs fois dans la littérature persane³¹. Pour les peintres de manuscrits cela semble un morceau de bravoure puisqu'il s'agit de représenter simultanément d'un côté les peintres de Rum et de l'autre le mur poli des Chinois.

La solution la plus «facile» est celle représentée dans une *Khamse* datée de 1445³². Alexandre, au milieu de la pièce, regarde vers la gauche une peinture montrant un jeune homme lisant une lettre à une femme. La même scène est représentée à droite.

Une composition beaucoup plus hardie est celle que montre un manuscrit de 853/1449³³. Ici la scène est partagée par un grand rideau que l'on vient de relever. Alexandre, étonné, porte son doigt à la bouche. De part et d'autre, la même scène est représentée, mais cette fois en miroir. Le peintre a même poussé le «réalisme» jusqu'à remplacer les fonds de la peinture-miroir (à

28. *Sharaf-nâme*, pp. 404-405.

29. Topkapi, H. 1008, fol. 267v.; repr. Stehoukine, *Mss. Topkapi*, pl. LI b).

30. H. 753, fol. 305a; repr. P. Soucek, *op. cit.*, p. 11.

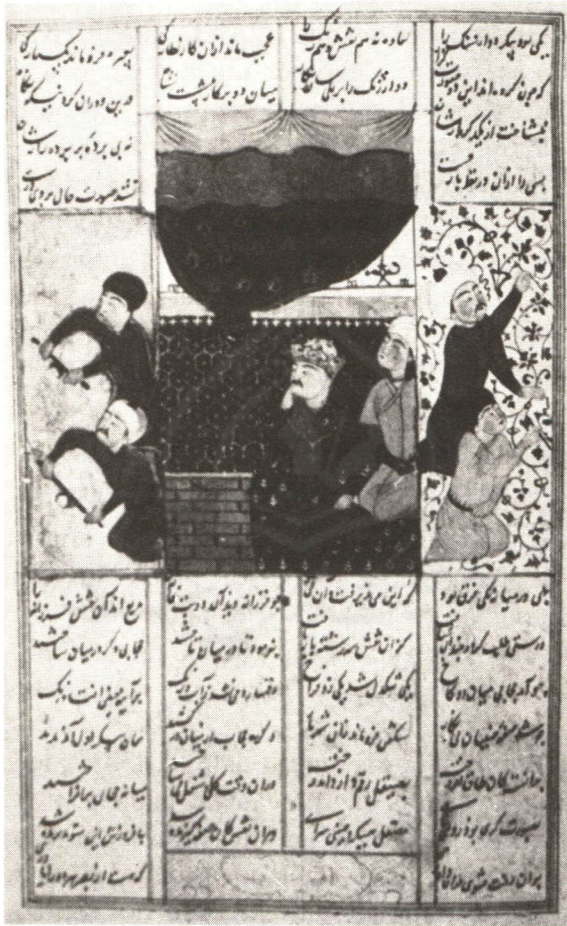
31. Voir P. Soucek, *op. cit.*, p. 14, qui cite Ghazzali et Mowlavi; il existe également d'autres œuvres où cet épisode apparaît, comme chez 'Abdi Beyg Shirâzi.

32. Topkapi, Ms. H. 753, fol. 304; repr. Stehoukine, *Mss. Topkapi*, pl. XXXVIII a).

33. Met. Mus. of Art, gift A. Smith Cochran 13.228.3, fol. 322a; repr. P. Soucek, *op. cit.*, p. 13.

gauche) en doré et non en couleurs.

Une troisième solution est proposée par un manuscrit daté de 900/1495³⁴. Ici le peintre a voulu rester près du texte: il a donc peint les «Grecs» affairés à peindre des rinceaux (à droite), tandis



3. Alexandre entre les peintres de Rum et de Chin. *Khamse*, 500H./1495. Topkapi, H. 778, fol. 324.

34. Topkapi, H. 778. fol. 324; repr. Stchoukine, *Mss. Topkapi*, pl. LIII b). Notons que cet auteur appelle cette peinture: «Iskandar surpris à la vue de fumeurs d'opium!» voir notre fig. 3.

que sur le mur d'en face, les Chinois s'activent à polir le mur à l'aide de polissoirs d'un type semblable aux polissoirs à papier (et non des pipes à opium!).

Alexandre et Nushâbe

Les illustrations de l'histoire d'Alexandre et Nushâbe sont assez nombreuses et ne dénotent souvent pas une très grande invention. G. Lowry et Lentz proposent trois versions semblables de l'illustration de cet épisode, d'après des manuscrits datant de 1410, 1427 (illustrant en fait Homây et Homâyun) et 1445³⁵. Cependant, alors que dans la version de 1410 les personnages remplissent pratiquement tout l'espace – impression rendue notamment par le manque de hauteur du plafond, au contraire, dans la version de 1445, les personnages ont l'air perdus sous le haut plafond. Nushâbe tient à bout de bras un minuscule portrait d'Alexandre, qui, sage et les bras croisés, est tout raide sur un tabouret³⁶.

Dans un autre manuscrit³⁷, c'est la nature du support du portrait d'Alexandre qui attire l'attention. En effet, dans cette illustration le portrait occupe une place bien plus importante et semble peint sur un tissu blanc. Alexandre, assis sur un pliant, tient son portrait d'une main tandis que le tissu se déroule de son giron jusque par terre. Nushâbe est sur son trône et ses suivantes se cachent derrière elle.

Sur une peinture d'un manuscrit daté de 1508³⁸, le support de la peinture semble être un rouleau de papier.

Il n'est pas rare que des scènes qui sont censées se passer dans un intérieur soient figurées dans un jardin. Tel est le cas, par exemple, de l'illustration d'une *Khamse* de Tabriz, datée de 886/1481³⁹. Nushâbe est assise sous un dais, sur un trône

35. Lentz et Lowry, *Timour*, p. 378 (4a, b. c).

36. Topkapi, H. 781. 244v (Hérat); repr. Stchoukine, *Mss. Topkapi*, pl. XX b).

37. Topkapi, R. 874, fol. 266 (Chiraz, daté 881/1477); repr. Stchoukine, *id.*, pl. XLV b).

38. (Chiraz) SPL, Dorn, fol. 230; repr. *Nizami...*, (Bakou), pl. 118.

39. Topkapi, H. 762, fol. 244; repr. Stchoukine, *id.*, pl. XLVIII a).

monumental; elle tend la main vers Alexandre, qui tient dans ses mains son portrait et semble s'y absorber. L'arrière-plan est occupé par des arbres qui coupent l'horizon rocailleux; un soleil se cache à moitié derrière le dais. Au premier plan, un bassin dans lequel nagent des canards; de part et d'autre, des suivantes de la reine et deux hommes, effacés l'un derrière le paravent du trône, l'autre au dernier rang des suivantes.

Une curieuse interprétation de cet épisode est dépeinte par une illustration d'un manuscrit de 1444⁴⁰. Alexandre est assis sur un haut tabouret et tient un miroir dans sa main. Face à lui, un homme tient son portrait, d'un grand format et qui le représente en pied si bien qu'Alexandre peut tour à tour se voir dans le miroir et observer son "double" peint sur le tableau. Chose curieuse, ni la reine ni ses suivantes n'apparaissent dans cette illustration. Ici Alexandre semble avoir été laissé seul face à son miroir. A une époque beaucoup plus tardive, sous Shâh 'Abbâs II, une peinture d'un *Shâh-nâme* reprend cette iconographie sans femmes (à l'exception d'une servante, au premier plan)⁴¹

*

Au-delà de l'illustration d'un épisode, ces peintures concrétisent des moments du texte où il est question de peinture. Sur le plan littéraire, ces passages renvoient au monde de l'image visionnaire, de l'*imaginal*, suivant le mot d'Henry Corbin. La peinture illustre dans ces épisodes le *neshân* de la personne dépeinte – reflet ou image imprimée, double ou archétype de l'image idéale. Sur le plan pictural, ces peintures illustrent le texte et se doivent donc de refléter la réalité physique et émotionnelle que provoque la vision d'une image idéale. Pour le peintre, la difficulté principale réside dans le fait qu'il lui faut à la fois mettre à plat une conception de l'image – décrite dans le texte – qui se

40. Topkapi, H. 870, fol. 235b. Reproduit dans P. Soucek, *op. cit.*, fig. 3 et dans Stchoukine, *Mss. Topkapi*, pl. XIV b).

41. *Shâh-nâme* achevé en 1648. Bibl. Royale de Windsor, Ms. Holmes 151, fol. 498; repr. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits de Shâh 'Abbâs Ier à la fin des Safavis*, (Paris, 1964), pl. LXIII.

situé hors de l'espace et figurer, aux côtés des personnages décrits, leur double pictural. D'où le fait que ces illustrations transcrivent, avec plus ou moins de bonheur, la mise en abîme que constituent les peintures-miroir.

