

Akbar TADJVIDI*

Quelques réflexions sur l'essence de l'art persan

Depuis l'Antiquité, l'art persan a toujours joui de la réputation d'être enchanteur, beau, gai, objet d'admiration et d'émerveillement et source de plaisir et de contentement psychique¹.

Si l'on admet qu'une impression esthétique est un sentiment de plaisir et un état psychique qui nous élève vers le sublime, l'émerveillement et enfin la transcendance, alors l'art persan doit être considéré comme le véhicule par excellence du beau, du sublime, de l'enchantement.

L'art de l'Iran pré-islamique, par sa poésie, sa musique, son architecture, ses poteries, ses camées, ses décorations murales, ses tapis, ses peintures, ses objets rituels, etc. est une expression ayant la valeur universelle d'un idéal de beauté, engendrant par sa puissance un impact psychique et une sublimation du mental.

On ne trouve presque aucune solution de continuité entre l'art de l'Iran pré-islamique et l'art de l'Iran islamique. Contrairement à l'art de certains pays musulmans où l'on remarque quelque

* Akbar TADJVIDI est un miniaturiste de talent, c'est en artiste qu'il nous livre ses réflexions (N.D.R.).

1- Cette dissertation s'applique évidemment à l'art visuel de la Perse. La musique persane est au contraire quelquefois mélancolique.

impression d'austérité, tel n'est pas le cas de l'art islamique de la Perse qui, par le chatoiement de ses couleurs, de ses arabesques et de sa finesse, nous incite à la joie. Bien qu'en Iran, l'apport de l'islam ait modifié les mœurs et influencé les esprits, l'art persan n'en continua pas moins de créer, dans tous les domaines, que ce soit dans l'architecture, la décoration monumentale, ou dans l'art lyrique et poétique, des ouvrages qui par leur beauté, nous invitent à l'épanouissement et au recueillement esthétique.

Sans vouloir entrer au cours de ces quelques pages dans le détail du concept du beau et de la contemplation esthétique, on peut énoncer que dans son ensemble l'esthétique est, entre autre, une affaire de goût; une œuvre d'art se reconnaît universellement au plaisir qu'elle procure à tout homme jouissant d'un minimum de bon sens. Or, tel est le cas de l'art persan qui, par son équilibre, son harmonie et son lyrisme, a de tout temps, été l'objet d'admiration de gens de goût et épris de beauté.

Bien que dans le domaine de l'art plastique l'art persan soit, dans son ensemble, un art décoratif et quelque peu abstrait, la représentation des êtres animés a toujours eu une place prépondérante chez les artistes de l'Iran musulman. Dans les miniatures, les faïences, les tapis, les tissus, les bois sculptés de la Perse islamique, on découvre, à côté des arabesques et des rinceaux décoratifs, des figures humaines aux costumes somptueux et richement colorés, des animaux gracieusement dessinés, des oiseaux aux plumages éclatants et toute sorte d'autres êtres animés qui nous caressent la vue. L'Iran islamique n'est pas passé par la mode iconoclaste.

En fait, l'art de la Perse est d'un côté, un art sacré et de l'autre côté, il possède un caractère mondain, pour ne pas dire profane. Les miniatures illustrant les livres de poésie épique tel que le *Šāhnāmeḥ* de Ferdowsi ou la poésie lyrique tel que le *Jardin de roses* de Sa'di ou les Ballades de Ḥāfeẓ n'ont pas toutes décidément un caractère sacré, alors que les enluminures ornant les pages du Coran et les décorations en tuiles émaillées servant à embellir les murs et les coupoles des mosquées et des mausolées des Saints, appartiennent à la catégorie de l'art sacré. Pourtant, cette dernière expression de l'art persan n'est pas mélancolique et n'a pas l'austérité de l'art musulman dans certains autres pays

islamiques. Les Iraniens ont, dès les premiers siècles de l'Hégire, assimilé l'apport islamique et l'ont intégré à leur culture ancestrale. Il y a là une continuité que l'on ne remarque pas chez la plupart des autres peuples convertis à l'islam. Dans l'architecture, la sculpture rupestre, la peinture, la poésie et la musique, on trouve une permanence étonnante. Il en est d'ailleurs de même de la langue persane qui, contrairement à celle de certains autres peuples convertis à l'islam, n'a pas cédé la place à la langue arabe—tout en assimilant son vocabulaire. La langue persane, enrichie par l'apport de l'arabe qui, après l'islam eut un grand impact sur son évolution, ainsi que la poésie persane, marquée par la métrique de la poésie arabe, devinrent bientôt une source d'inspiration pour les autres formes de l'art et inspirèrent les dessinateurs et les musiciens persans: presque tous les dessinateurs ont puisé dans la littérature et la poésie, illustrant souvent des livres tels que le *Šāhnāmeḥ* de Ferdowsi, le *Khamseh* de Nezāmi ou le *Golestān* de Sa'di. De même, les musiciens iraniens ont tous utilisé la richesse des rythmes et la métrique de la poésie persane, si bien qu'on peut dire qu'en Iran, on ne peut pas être un vrai musicien si l'on ne connaît pas la poétique et l'on ne s'inspire pas des formes de la poésie. En Iran, la littérature et la poésie ont la fonction de l'art mère par rapport aux autres formes d'art; de même que dans une subdivision secondaire, la calligraphie arabo-persane, comme forme visible de la Parole du Créateur, le Coran Glorieux, peut à son tour être considérée comme l'art mère par rapport à d'autres expressions du domaine de l'art plastique.

Ceci dit, on peut se demander si, dans son ensemble, l'art persan doit être considéré par essence comme appartenant à la catégorie de l'art idéaliste, subjectif, métaphysique, universaliste ou s'il peut être classé comme un art objectif, dynamique et volontaire?

Ses productions sont-elles parmi les types d'œuvres d'art apolliniennes ou sont-elles parmi les catégories d'œuvres d'art dionysiaques? Autrement dit, l'art persan est-il un art simplement harmonieux, serein, uniquement spirituel, douceâtre et équilibré ou a-t-il quelque rapport avec le dynamique, le sensuel, l'extatique, le volontaire? A cette question, on ne peut pas répondre

catégoriquement par oui ou non et il nous faut essayer d'approfondir quelque peu les différents aspects de la question.

Dans la présentation générale que nous avons donnée aux premières lignes de cette étude sur l'art persan, nous paraissions pencher vers la première hypothèse, à savoir cataloguer le style de l'art persan dans la catégorie des styles subjectifs, universalistes, sereins et statiques; mais pourtant, la réponse ne pourrait pas être si simple et nous allons essayer d'y voir un peu plus clair dans les lignes suivantes. Disons tout de suite, et d'une façon catégorique, que l'art persan n'est pas un art relevant du naturalisme et ne vise pas à reproduire la réalité avec objectivité en tenant compte des vulgarités. Il n'est pas non plus une expression artistique relevant du réalisme et n'a pas tendance à rendre la réalité et le quotidien sans chercher à aller plus loin. Cette mise au point nous semblait nécessaire pour écarter toute confusion². Ceci dit, l'art persan n'est pas pour autant une expression artistique purement idéaliste et utopique. Dans les bas-reliefs rupestres de Naqš-e Rostam, de Bichapour, de Bistoun, datant de l'époque sassanide, nous remarquons un souci constant de reproduction et d'illustration d'un fait réel, d'un événement historique, d'un moment passager ayant sa racine dans la réalité vécue. De même, un grand nombre des miniatures persanes nous met en présence de scènes relevées dans l'histoire, mythique ou réelle³, sans aller pour autant jusqu'à la reproduction de l'anecdotique et du vulgaire. Elles présentent un aspect narratif propre à l'art de l'illustration.

Pour comprendre l'essence de l'art persan, il faut, bien entendu, tenir compte des facteurs qui concourent à sa formation

2- Dans certaines formes de la poésie persane, notamment dans l'école khorâssânide, on remarque, à côté des recherches métaphysiques, une admiration pour la nature exprimée par des poètes tels que Manūčehri, Farroxī et autres. Pourtant la description de la beauté de la nature chez ces poètes ne relèvent pas du naturalisme; elle a trait plutôt au sublime et à l'émerveillement devant la création en fermant les yeux sur les imperfections et la laideur. D'autre part, et d'une façon générale, les qualifications appliquées à l'art occidental ne trouvent pas leurs équivalences exactes dans l'art persan.

3- Phénoménologiquement parlant, les mythes ont également une existence ontologique et ne relèvent pas de la fantaisie.

au cours de l'histoire mouvementée de l'Iran, des origines jusqu'à nos jours. Situé au carrefour des civilisations de l'Est et de l'Ouest, parcouru par les exodes et les transmigrations des tribus d'origines différentes, et ceci dès l'Antiquité, l'Iran a été le creuset de tous les apports extérieurs se greffant sur un fond déjà existant de civilisation ayant son caractère propre avec son art. Ce brassage ethnique et culturel est à l'origine de la formation de l'art persan, de sa richesse, de sa complexité, de sa problématique. D'autre part, à l'intérieur de l'Iran même, il faut tenir compte de la diversité préexistante des centres culturels ayant leurs caractéristiques et leurs spécificités propres. D'un côté la civilisation et l'art du plateau iranien s'étendant à l'Est, englobant une partie de l'Asie centrale, et de l'autre, la civilisation de la plaine de Xūzestān dont la Susiane (Suse) était le centre, cette grande civilisation élamite avec sa culture très avancée⁴. La fondation de l'empire achéménide et l'annexion de la riche plaine mésopotamienne, s'étendant encore plus à l'Ouest jusqu'à l'Hellespont, au Nord dépassant les limites du Caucase, à l'Est jusqu'à l'Oxus et la Chine, l'absorption de toutes ces civilisations et l'assimilation des cultures assyro-babylonienne, hittite, urartienne et plus tard égyptienne et autres qui se greffaient sur un fond schyto-sarmate, donna naissance à un art extraordinaire, puisant dans des sources aussi variées qu'on pourrait l'imaginer⁵. A l'avènement de l'islam, après la conversion des Iraniens à la religion musulmane et l'expansion de l'empire islamique, l'art de la Perse antique trouva l'occasion de jouer, à côté de l'art byzantin, ainsi que celui des autres communautés musulmanes, un rôle prépondérant dans la formation de l'art de l'islam. Mais, comme on vient de le dire, l'art persan n'en continua pas moins de conserver son originalité et l'art islamique de l'Iran, tout en appartenant au monde de l'art islamique, avec toutes ses caractéristiques, possède un caractère propre le distinguant des

4- voir: *Dossier histoire et archéologie*, n°138, mai 1989, spécialement l'article de Geneviève Dolfuss, «La Susiane avant l'histoire», pp. 18-24 et *idem* Vallat (F), «Une histoire cinq fois millénaire», pp. 16-17.

5- La bibliographie concernant ces périodes est abondante. On peut consulter avec profit à ce sujet les œuvres de Pierre Amiet, Roman Ghirshman, André Godard, entre autres.

autres expressions artistiques musulmanes.

Mais avant d'en arriver là, il nous faut encore jeter un coup d'œil rapide sur l'Iran depuis la fin de l'empire achéménide à l'avènement de l'islam et indiquer les grandes lignes parcourues par l'art.

On sait qu'Alexandre le Macédonien mit fin, au 4^e siècle avant J.C., au règne des Achéménides et que ses descendants, les Séleucides, gouvernèrent l'Iran pendant quelque soixante-dix ans. La dynastie iranienne qui les remplaça, les Parthes, n'était pas près d'oublier la tradition hellénistique. Les princes arsacides ne se donnaient-ils pas le surnom de philhellènes? Pourtant les Sassanides qui leur succédèrent (3^e-7^e siècles) n'étaient pas des fervents de l'héritage grec. Ils aspiraient plutôt à la culture de la vieille Perse et songeaient à la faire revivre. La capitale de leur empire s'était fixée à Ctésiphon, ville fortifiée sur la rive orientale du Tigre. C'étaient les Arsacides qui avaient commencé la fondation de la ville: sa partie ancienne date de cette période⁶. D'après le *Šāhnāmeḥ* de Ferdowsi et les autres sources traditionnelles iraniennes, ainsi que suivant son nom, Ivān-e-Kesrā, le fameux palais de Ctésiphon est l'œuvre de Khosrow Anūšīrvān. Déjà importante à l'époque des Parthes, Ctésiphon offrait un intérêt stratégique de premier ordre devant les menaces de l'empire romain. Ardešīr, le fondateur de la dynastie fit bâtir en Mésopotamie la ville de Beh Ardešīr qui allait devenir, avec Ctésiphon et Séleucie, le centre de gravité de l'empire. Les Arabes appelaient l'ensemble de ces villes, avec les agglomérations qui formaient leurs banlieues, *Madā'ine*, pluriel de *madīna*, signifiant "ville" en arabe.

La Mésopotamie, avec son sol fertile et bien irrigué par deux fleuves, ainsi qu'avec son riche passé, représentait pour l'empire perse un intérêt considérable. Des villes comme Kīsh, Ctésiphon, pouvaient en effet rivaliser avec Damas, Antioche, Alexandrie et Constantinople qui faisaient la gloire de l'empire rival. L'importance qu'avaient pour les Sassanides les provinces de l'ouest de l'empire, se révèle par les nombreux édifices qu'ils y firent bâtir.

6- Zarrīnkoub (A.-H.), *Do qarn sokūt* (Deux siècles de silences), Téhéran, A. Elmi, 1955, pp. 53 et 54.

Depuis Fīrūzābād, Bichapour et Sarvestān dans la province de Fārs, jusqu'à Qasr-e Šīrīn à Kermānšāh, Ivān-e-Karkha dans la plaine de Xūzestān, Ctésiphon sur le Tigre et finalement Kīsh et d'autres encore, tous les vestiges importants connus de l'époque sassanide se trouvent dans les régions occidentales.

Vers la fin du 6^e siècle, l'empire sassanide brillait de tout son éclat. La cour de Ctésiphon était devenue le centre le plus important de la région. Alors que le monde byzantin traversait une période de déclin, les foyers d'art et de culture iraniens se répandaient à travers le monde syro-mésopotamien et atteignaient des régions lointaines vers l'Ouest. Dans toutes ces régions, l'art persan était, bon gré mal gré, au contact de l'art occidental et subissait son influence tout en l'influençant de son côté. Par ailleurs du côté de l'Est et du Nord-Est, l'empire s'étendait au-delà de l'Oxus et de Samarcande, domaine de l'art Scythe, l'art nomade des peuplades qui nomadisaient entre la mer Caspienne et la mer d'Aral, avec lequel l'art de la Perse avait une affinité depuis les temps immémoriaux.

Parlant de l'essence de l'art persan, nous devons donc tenir compte de tous ces facteurs et du génie de la Perse, foyer culturel qui fut le creuset de toutes ces influences et qui réussit à continuer de créer, dans un esprit de synthèse, des œuvres portant sa marque et son cachet propre. Dans l'étude de l'art islamique de l'Iran, ces données doivent être toutes prises en considération, celui-ci n'étant qu'une continuité de l'Art antique de l'Iran, comme nous y avons fait allusion précédemment. Disons très sommairement qu'après la conquête musulmane vers 656, la plus grande partie du territoire iranien fut annexé au domaine califal. Pendant plus d'un siècle, l'Iran n'était plus qu'une province de l'empire musulman. La révolte en 747 d'Abū-Moslem, puis, successivement, l'avènement des Tāherides, vaincus par les Šaffārides en 872, des Sāmānides 900-1063, des Būyides qui s'emparèrent de Bagdad en 945, des Ghaznavides avec leur conquête de l'Inde et, à partir de l'an 1000, l'apparition des Seljukides sur la scène de l'histoire, sont les faits marquants de l'histoire de l'Iran islamique au cours des premiers siècles de l'islam. Plus tard, l'arrivée des Mongols avec les dynasties ilkhanides, et ensuite, timurides, tous originaires de l'Asie

lointaine avec leurs attaches sino-turco-mongoles, imprimèrent de leur marque l'art de la Perse. Pourtant, celui-ci, en recevant leurs influences, inspirait de son côté l'art et le style de ceux-ci qui les transmettaient aux autres peuples englobés dans leur sphère. Depuis l'époque safavide (16^e siècle) qui fit du šī'isme, à l'instar des Būyides, la religion d'Etat, et ceci jusqu'à nos jours, la Perse fut de plus en plus en contact avec l'Occident et l'art occidental.

Que peut-on retenir de toutes ces remarques? L'art de l'Orient est-il par essence statique? L'art occidental de son côté pourrait-il être considéré d'essence dynamique? Et que dire de l'art persan situé au confluent de ces deux mondes?

En ce qui concerne l'art occidental, il faut convenir que si, chez les Grecs, la beauté et l'universalisme étaient une norme de la vie et si l'art hellénistique s'était, dès l'Antiquité, fait un canon pour ses créations artistiques, tel n'est pas le cas de l'art occidental dans sa globalité. Bien sûr l'art grec est d'essence statique, avec tout ce que comporte son classicisme. Chez les Grecs de l'Antiquité, l'œuvre d'art, que ce soit en architecture, en peinture, en sculpture ou en art dramatique, renferme un idéal de beauté et porte un message spirituel. Le Parthénon, avec ses temples construits à partir de colonnes et d'entablement, est sans aucun doute d'essence statique. Mais en est-il de même lorsqu'on étudie l'art roman et plus tard l'art gothique, surtout ce dernier, avec ses cathédrales élancées vers le ciel exprimant un dynamisme extraordinaire?

Persépolis, édifiée par les Achéménides, avec ses palais et ses temples, construite en grande partie sur des colonnes soutenant une toiture en terrasse, est de son côté un art d'essence statique et standardisant, portant un message universaliste, spirituel et intemporel. Il s'agit là aussi d'un art parvenu à sa maturité et un peu indépassable dans son genre. Mais s'agit-il des mêmes facteurs lorsqu'on aborde l'étude de l'arc du palais de Ctésiphon, la coupole du palais de Sarvestān, celle de Fīrūzābād et le dôme de la Grande Mosquée d'Ispahan où l'on est en présence d'un élan créatif, d'un dynamisme fougueux et d'une volonté puissante?⁷ Il

7- Cf. Godard (A.), «Historique du Masjide-Djuma d'Ispahan» dans *Athār-é*

en est de même pour un grand nombre de monuments bâtis en Iran depuis le début de l'islam. Le mausolée de Sulṭānīyeh bâti par le Sulṭān Uldjāytū, dont la coupole gigantesque dépasse en grandeur et en magnificence la coupole du palais de Firūzābād même, est un autre exemple de l'architecture à essence dynamique, où l'on remarque un élan délibéré pour lutter contre la pesanteur, traduit par la forme de la coupole s'élançant haut vers le ciel, et ceci en dépit du volume important de la masse de son dôme imposant. Le Mausolée de Qābūs⁸, roitelet iranien de la région de Gorgān, qui régna vers la fin du X^e s.-début du XI^e s., construit sur un plan polygonal étoilé, de forme tronçonnée en haut, couronné d'une couverture conique, atteignant 51 m., la plus haute tour funéraire de tout l'islam, est à son tour représentatif de l'architecture à essence dynamique⁹.

Pour voir un peu clair, il faut préciser que l'architecture persépolitaine, avec ses toits plats portés sur des colonnes, n'a pas fait école en Iran. Quoique certaines parties des toits fussent couverts de voûtes, l'essentiel était basé sur l'utilisation des poutres, posées horizontalement, pour couvrir les locaux. Par contre, la construction à coupole et à voûte, héritée des techniques anciennes et locales, a eu en Perse une continuité après l'époque achéménide. La différence entre ces deux écoles d'architecture est plus qu'évidente. Alors que la première est la mise en forme de l'espace de la manière la plus accomplie, dont les éléments sont immédiatement appréhensibles, où les charges et les appuis sont exprimés de façon la plus claire et en parfait équilibre, on remarque dans la deuxième l'expression d'un jeu évident des pressions et des contrepressions où la matière est subordonnée et la pesanteur terrestre subjuguée sans la moindre

←

Iran, I/2, 1936, pp. 213-220 et III/2, 1947, pp. 315-326 et Gabriel (A.), «Le Masjid-i-Djum'a d'Isfahan» dans *Ars Islamica*, 1935, II, 1, pp. 7-44, et.

8- Voir: Godard (A.), «Gurgan and the Gunbad-i-Qabus» dans *A Survey of Persian Art*, 1939, vol. II, pp. 967-974.

9- Par souci d'être bref et de ne pas alourdir cette étude, nous évitons d'énumérer un plus grand nombre de monuments. De même pour ce qui est de la bibliographie, nous nous limitons à ne donner que quelques références minimum.

hésitation. Le contraste est d'autant plus évident, entre ces deux styles, que l'architecture officielle de l'époque achéménide ignorait l'utilisation du fronton qui avait cours chez les Grecs. L'œuvre était une pure représentation du génie formel. Evidemment dans l'architecture persépolitaine, malgré l'absence de fronton, nous retrouvons un certain souci d'élévation, exprimé par la hauteur des colonnes; contrairement à l'ordre dorique, où ces dernières sont bâties trapues et délibérément lourdes, les colonnes utilisées dans les palais et les demeures de Persépolis ont une silhouette élancée et svelte. Malgré ce souci et l'introduction d'autres subterfuges telle que l'utilisation de bas-reliefs (qui à l'origine étaient coloriés) pour alléger la lourdeur des bâtiments, l'ensemble était de prime abord l'expression d'un style où l'espace angulaire des locaux ne présentait aucune relation évidente avec son entourage. Les palais et les temples de Persépolis et, d'une façon générale, l'ensemble des bâtiments de la terrasse, sont un monde à part, en soi, mystérieux et quelque peu abstrait, d'un style confirmé, sublime et majestueux. Construit pour l'éternité, cet ensemble architectural – avec sa grandeur et son échelle imposante, sans commune mesure avec l'habitat ordinaire des Persans de l'époque qui, selon toute évidence devait être constitué de bâtisses construites à l'aide de pierres non taillées et de briques crues, couvertes de voûtes en berceau – est en soi un monde imaginaire sorti par enchantement, défiant toute échelle, si ce n'est celle de la montagne Raḥmat à laquelle il est adossé et dont les contreforts abritent ce complexe grandiose. Bien entendu, dans la plaine de Pārsēh, située à l'Ouest de Persépolis, où l'auteur de ces lignes a effectué des recherches en vue de mettre en lumière le plan de l'urbanisme de l'époque, il existait d'autres temples et d'autres palais, dont les vestiges sont encore visibles, mais ces derniers ne sont, à leur tour, que des palais isolés ou quelquefois des complexes architecturaux à part, de style identique à celui des bâtiments de la terrasse. On se demande comment ces volumes majestueux, avec leurs façades extérieures distinctes et visibles sous tous les angles, pourraient être incorporés à une habitation urbaine? La terrasse, construite au pied de la montagne, défendue du côté de l'Est par des bastions construits à la crête de celle-ci avec, dans la

plaine environnante, des demeures majestueuses, est, dirait-on, sortie de la terre d'un coup de baguette magique, unique et isolée. C'est l'exemple d'une architecture statique, standardisante, subjective.

Les bas-reliefs persépolitains, montrant ici Darius, Xerxès, Artaxerxès, là les gardes ou les porteurs d'offrandes, sont à leur tour d'un style statique, stéréotypé, fait plutôt par des orfèvres que des sculpteurs, et à la mesure des bâtiments qui les abritent. Les visages de profil représentent le genre humain, dans son essence plutôt que l'individu, le personnage et ses accidents. Quelques timides allusions pour distinguer telle communauté ethnique des autres types ne contredisent pas la volonté standardisante des tailleurs de ces bas-reliefs qui étaient conduits par un idéal de beauté et de perfection recherché et trouvé une fois pour toutes. Le Roi des rois, assis sur le trône, porté symboliquement par les peuples soumis, est le type par excellence de la royauté, reproduit avec la même posture et le même profil pour montrer Darius, Xerxès, les Artaxerxès et autres princes de la lignée Achéménide, sans la moindre différence, la moindre distinction. Il s'agit d'un prototype idéalisé comme le modèle par excellence à jamais fixé. Tel n'est pas le cas lorsque nous abordons l'étude de la sculpture parthe et ensuite la statuaire et le bas-relief sassanide où nous assistons à une recherche délibérée d'une certaine volonté désirant sortir du standard et de la répétition. Dans leur ensemble, l'art, l'architecture et la sculpture parthe et sassanide sont organiques, dynamiques, à la recherche d'une dimension spatiale et d'une esthétique autrement inspirée de la forme.

Dans l'architecture parthe, sassanide et ensuite islamique de l'Iran, nous ne sommes pas en présence de la pression d'une charge horizontale portée par des éléments verticaux, colonnes, piliers, murs portants, etc. Tout le souci des constructeurs s'est porté sur la subordination de la matière à un but déterminé, à savoir maîtriser la pesanteur, la force de l'attraction terrestre. Nous constatons ici un effort évident dans l'art de bâtir, de concevoir une simultanéité des forces réparties harmoniquement et en constante progression. Si le style persépolitain était voué à l'oubli, par contre l'école d'architecture parthe et sassanide, plus conforme au génie iranien, a fait école et a continué d'inspirer les

artistes de la période musulmane. Il en est de même de la peinture parthe et sassanide dont les vestiges nous sont parvenus de Kūh-e X^vājeh de Sīstān, de Dura-Europos ou de Penj-Kent, qui, plus tard, enrichie d'apports chinois, donna naissance à la miniature persane avec ses différentes écoles. Bien entendu, nous retrouvons dans les arts de ces périodes un certain subjectivisme, sans que ceci amène tous les efforts artistiques vers une abstraction pure et simple, n'ayant aucune racine dans la nature. Les artistes musulmans de l'Iran ont eu, certes, l'aspiration à une élévation spirituelle; ils ont été constamment à la recherche d'une certaine stylisation, d'un certain raffinement invitant le contemplateur de leurs créations, à se dépasser et à oublier le quotidien, sans pour autant rester prisonnier des clichés établis par des écoles à tendances standardisantes.

Il serait pourtant faux de présenter l'art islamique de l'Iran comme un art individualiste, ayant ses racines uniquement dans la personnalité du créateur d'œuvre d'art, avec tout ce que celui-ci comporte de particulier, ou de classer les productions artistiques de la Perse musulmane parmi les œuvres à tendance naturaliste. Dans la poésie, la musique, les arts du dessin, l'artiste iranien aspire à atteindre un monde immatériel, mais non fictif, situé à l'intérieur du monde perçu par les sens, un monde ontologiquement existant mais caché, occulté, dont l'artiste a une certaine vision et qu'il essaye de rendre à l'aide de symboles appropriés. Et puisque ce monde, qu'on appelle intermédiaire, est involué à l'intérieur de notre monde matériel, les deux ayant entre eux un rapport de corrélativité, par conséquent, le monde de l'art en rapport avec cet état d'existence intermédiaire (confluent du monde matériel et du monde intelligible) ne pourrait qu'être symbolique. Chaque état de l'Être étant un symbole de l'état supérieur, le monde matériel ne pourrait qu'être, dans le cycle de la manifestation, le dernier symbole perceptible par les sens, manifestant à sa manière le monde suprasensible. Selon ce schéma, le monde des symboles n'est ni fictif ni irréel et imaginaire, l'art en rapport avec ce monde ne pourrait par conséquent être déraciné de son support réel; l'essence et la nature de l'art persan ne sont ni subjectives ni objectives, elles appartiennent au monde des symboles, comme un miroir qui

reflète les images. L'art persan est le reflet de son monde propre, le monde situé entre le monde sensible et le monde intellectif. On doit savoir que les symboles sont chargés de forces évocatrices. Ces mêmes signes restent quand même lettre morte pour ceux qui refusent et rejettent le monde qui s'y reflète. L'artiste qui s'occupe du symbolisme nous invite à prendre conscience du monde de "l'imagination créatrice"¹⁰ dont les formes et images de ce monde sublunaire ne sont que des indices, des allusions et, selon la terminologie coranique, des *āyāt*.

Non seulement l'art plastique de la Perse est symbolique, mais dans la poésie persane qui est, comme nous avons déjà remarqué, la source d'inspiration des autres formes d'art, nous retrouvons des expressions fortement évocatrices qui ne sont que des symboles et qui nous invitent à percevoir à travers eux un monde subtil, familier évidemment pour les initiés et dont le profane ne voit que l'écorce. Ainsi par exemple, les termes tels que *pīr-e moghān*, prieur des Mages, *bāde-ye-azalī*, le vin de l'éternité, *kūy-e-xarābāt*, le chemin du temple des Mages, *tariqat*, la Voie, *rend*, le libertin sauvé, *a'ine ye Sekandar*, le Miroir d'Alexandre (*Graal*) et d'autres symboles qu'on pourrait énumérer, ne sont que des illusions pour nous transporter dans un monde "imaginal", (terme proposé par Henry Corbin pour échapper à tout ce que le mot *imaginaire* comporte de négatif et qui le situe dans le voisinage du fictif), un monde réel fait de matière subtile.

La musique persane, elle aussi tributaire de la poésie persane, est à son tour un art hautement symbolique. Étant une musique modale, chaque mode est l'évocation d'un état de l'Être, dans un schéma vertical de l'Existence. En Iran, les grands maîtres de musique sont souvent des hommes spirituellement très avancés, dont l'enseignement consiste à sublimer l'âme pour rejoindre les plans suprasensibles. Cette musique, qui dans les cercles des initiés, est considérée comme le meilleur moyen pour délivrer l'âme de ses attaches terrestres, fut pratiquée par presque tous les grands mystiques de la Perse au cours des siècles; elle se pratique

10. Nous invitons les lecteurs désireux d'approfondir ces données à se référer à l'œuvre d'Henry Corbin.



Une page du *Shāhnāmah* de Firdowsī, un ensemble d'écriture et de miniature: l'apogée de l'art persan (Ecole de Hérat, datée 891/1486, British Museum).

encore de nos jours dans certaines réunions de derviches, vraisemblablement la même que dans l'Antiquité¹¹.

Nous arrivons au terme de cette brève étude. Nous avons vu que l'art persan n'est ni de style subjectif ni ne peut être classé comme étant un art appartenant au monde de l'objectivité et par conséquent naturaliste. C'est un art symbolique et initiatique avec son univers propre. Bien entendu, l'art persan, au cours de la longue histoire de notre pays, n'a pas été toujours de même nature. Le schéma que nous avons brossé n'est certes pas complet. Nous avons voulu aborder sommairement le problème et en tracer les grandes lignes. Toutefois, ajoutons pour terminer que le symbolisme de l'art persan est aussi loin du symbolisme d'un William Blake que sa poésie est étrangère à celle d'un Mallarmé. La musique persane ne connaît pas non plus Bach et Beethoven. C'est peut-être dommage mais c'est ainsi. La peinture persane n'est pas passée par l'Ecole de Millet, de Rembrandt, de de Vinci¹². La volonté artistique qui traverse l'art

11- Les recherches sur les réalisations des grandes figures de l'art Occidental pourraient certes enrichir notre art. La connaissance de l'harmonie et du contrepoint n'est pas incompatible avec l'essence de la musique persane et pourrait, s'avamment utilisée, la développer. De même, la connaissance du chemin parcouru par les peintres et les sculpteurs en Occident depuis la Renaissance aurait pu être bénéfique pour nos plasticiens et pourrait donner un souffle nouveau à nos artistes qui, parfois, piétinent dans la répétition des formes qu'ils ont reçues en héritage. La manière dont un artiste persan pourrait s'inspirer de l'art occidental n'est pas facile à expliquer. Il n'en reste pas moins que l'art étant un reflet de la culture mondiale, l'artiste ne peut pas, à notre époque, s'y soustraire. Ce que nous venons de dire semble peut-être en contradiction avec ce que nous avons dit plus haut. Mais, en approfondissant le problème, nous arrivons à des résultats probants. D'ailleurs, l'art occidental n'a pas toujours été une expression purement naturaliste et touche parfois le domaine initiatique: nous songeons ainsi aux icônes byzantines et autres. De même, l'art individualiste d'un Michel Ange, d'un Mozart et de tant d'autres génies, lorsqu'il touche le domaine du microcosme dans l'homme, n'est pas pour autant uniquement individualiste et peut rejoindre le monde suprasensible, dans la mesure où ces grandes figures ne représentent pas toujours un monde régi uniquement par le drame psychologique et leurs créations ne sont pas constamment le reflet de la réalité vécue. Mais ceci requiert d'autres explications.

12- Le seul peintre persan qui aborda avec succès le monde de la peinture →

d'un Michel Ange et ses semblables est absente du monde de l'art persan. L'artiste persan appartient à un cercle spirituel où toute individualité lui est interdite. Il est aussi loin de l'universalisme formel que de l'individualisme. Il est rattaché à une doctrine le conduisant vers l'infini. Sa métaphysique est liée à un système de pensée qui l'éloigne de la périphérie pour le conduire vers le centre. Il y a sur ce chemin des obstacles à surmonter, des égarements à éviter. S'il est guidé par un vrai maître, il trouvera le salut et parviendra à la maturité, initiant à son tour les disciples et transmettant à son tour le message. L'art persan est le reflet d'une longue histoire avec toutes les nostalgies qui lui sont inhérentes. Il est le témoignage d'un passé très lointain remontant à l'aube de l'histoire et qui, au cours des siècles, a su assimiler tous les apports extérieurs en leur insufflant son propre génie.



← Occidental fut Maître Moḥammad Ghaffāri, Kamāl-ol- Molk qui, vers la fin du 19^e siècle, fit un séjour de quelques années en France, entra dans l'intimité de Fantin-Latour et s'initia à la peinture réaliste. A son retour, il fonda une école d'art où il enseigna les principes de l'art pictural selon l'académisme occidental et eut une grande influence sur l'évolution de l'art persan.