

Mahmoud LAMEÏ

## Une interprétation poétologique d'une miniature de Behzād

### Les portes dans l'image de Yūsuf et Zoleyxā

Parmi les maîtres miniaturistes qui firent la renommée de l'école de Harat du IX<sup>e</sup> s., Behzād est sans aucun doute le plus célèbre. Né à Harat vers 865/1450, il fut peintre de cour à Harat dès 893/1488, puis nommé en 929/1522 bibliothécaire et premier peintre de la cour séfévide. Des huit ouvrages que la tradition lui attribue, on retient surtout un *Būstān* qui se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale du Caire. Ce splendide exemplaire est illustré de cinq miniatures, dont un frontispice sur une double page et quatre images en pleine page. La dernière de ces images, dont nous donnons ici la reproduction<sup>1</sup>, est datée et signée: sur la

---

1) A titre indicatif nous donnons ici quelques ouvrages où sont représentées les autres images de ce *Būstān*. E. Sims vient de publier dans la revue *Asian Art*, notre lère ill. en couleur: vol. 2, n°2 (Spring 1989), figure 3. L'ill. n°4 a été reproduite dans: A. M. Kevorkian, *Les jardins du désir, Sept siècles de peinture persane*, Phébus, Paris, 1983, p.117. Pour les autres images du *Būstān*: E. J. Grube, *La pittura dell'Islam*, Capitol, Bologna, 1980, ill. 15 et 16. Par ailleurs Lorey dans son article "Behzād", in: *Gazette des Beaux Arts* (n°156, 1938), a publié toutes les images de ce *Būstān*.

colonne gauche de l'*iwān* central nous lisons 893 q. (1488) et la signature de Behzād apparaît sur le mur latéral rose, sous le titre. Celui-ci s'inscrit dans un cartouche constituant une frise au dessus de l'*iwan* central bleu: "Ḥekāyat-e Yūsof va Zoleyxā (L'histoire de Yusof et Zoleyxa)".

Depuis longtemps cette image a attiré l'attention des cher-



ill. 1: Behzād, "L'histoire de Yūsof et Zoleyxā", Harāt (1488), (32×25 cm), ms. de Sa'di, *Būstān*, Le Caire, Bibliothèque Nationale, *adab-e fārsī* 22, fol. 52v.

cheurs à cause de son “architecture bizarre et compliquée”<sup>2</sup> que nous ne trouvons nulle part ailleurs chez Behzād. Non seulement elle représente une multitude de portes fermées (sept, sans compter une fausse porte), mais Behzād y abandonne le type de l’iwan qui constitue traditionnellement le cadre de l’image et servait à ses précurseurs haratiens pour figurer une représentation de l’intimité<sup>3</sup>. Dans l’image de Yūsuf et Zoleyxā, les deux personnages se trouvent dans un iwan à deux portes fermées: c’est dire que l’absence de l’ouverture traditionnelle sur un jardin fleuri transforme le lieu de délices en lieu de mystère<sup>4</sup>.

Dans notre miniature, le mur de la cour repousse le mur extérieur du palais. Les colonnes de poésie, qui font irruption

2) Ivan Stchoukine, *Les peintures des manuscrits timurides* (Paul Geuthner, Paris, 1954), p.103: “Bizarre et compliqué, grâce à l’emploi conventionnel de plusieurs points de vue ...”. Ailleurs, M.E. Pauty, “L’architecture dans les miniatures islamiques”, in: *Bulletin de l’Institut d’Egypte* (t. XVIII-Session 1934-35, p.45) s’exprime ainsi: “Behzād réalise ici un jeu de patience, dont l’ingéniosité aboutit à une image abstraite ...”. E. de Lorey, *op. cit.*, p.42: “La dernière miniature (fig. 13) est fort originale, et elle montre à quel degré de précision technique l’artiste pousse le développement de ses thèmes décoratifs”. Et enfin E. Sims, *op. cit.*, pp.70 et ss. Sims, en posant une grille rectangulaire sur l’image, essaie de démontrer qu’une unité de mesure a été appliquée pour la réalisation de cette image. L’idée, comme lui-même le dit, provient d’un travail de Ch. Adle: “Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale”, in: *Le monde iranien et l’Islam*, n°3, (1975), pp.81 et ss. Adle suppose qu’un seul ‘module’ se perpétue dans l’ensemble de la réalisation du ms. *Fotūḥāt-e Homāyūn*, y compris le texte. Il détermine la mesure du module par “le bec du qalam (roseau) courant obliquement d’une longueur égale à sa largeur” (p.96). Ce genre de recherche peut aider à l’étude de l’image.

3) Voir ill. n°2 et 3. L’ill. n°2, provient d’un manuscrit de Nezāmī, dont elle est la 6<sup>e</sup> image après le frontispice. Pour la première fois, F.R. Martin et T.W. Arnold, *The Nizami manuscript* (Or. 6810), British Museum, Vienne, 1926, ont publié dans cet ouvrage toutes les images de ce manuscrit qui sont au nombre de 21, un frontispice sur une double page et 20 images qui ont accompagné ce *Xamse*. Ces images représentent le travail de plusieurs générations; il s’agit en effet d’un manuscrit que Behzād avait complété. La seule image qui porte une date c’est: “Iskandar discutant avec les sept sages”, fol. 214 r. 1494-1495. Pour l’ill. n°3, voir: J. M. Rogers, *The Topkapi Saray Museum, The Album and illustrated Manuscripts, A New York Graphic Society Book*, Little Brown and Company, Boston, 1980, ill. 60.

4) Comparer l’ill. 1 à 2 et 3.

dans les compositions des maîtres haratiens (illust. 2 et 3) longent ici le bas du mur. Ces vers occupent l'endroit que tient la place publique dans d'autres miniatures (voir illust. 4 et 5)<sup>5</sup>. Chez Behzād ces colonnes de poésie s'intègrent parfaitement à la composition en poursuivant la frise du haut et longeant le mur en bas. Dans "La construction du château de Xavarnaq" (illust. 6), l'écriture apparaît sur le mur latéral<sup>6</sup>.

Les titres qui, dans le passé, ont été donnés à cette image ne lui conviennent généralement pas. Celui que nous avons déjà relevé est par contre entièrement intégré à la composition architecturale; il est interrompu par une bande oblique beige, sur laquelle est inscrit un vers de Sa'dī. On peut toutefois se demander d'où vient ce titre: Sa'dī n'a pas écrit de livre sur cette histoire biblique et coranique et dans son *Būstān*, il n'y a qu'un seul passage qui fasse allusion à cette histoire<sup>7</sup>. En fait, la solution de l'énigme nous est donnée par les deux sortes d'écritures employées: l'une, qu'on appelle *katībe* (ce qu'on peut traduire par "inscription épigraphique") et l'autre écrite sur un support de papier peu travaillé. Il s'agit en l'occurrence du poème de Sa'dī. Bien que les deux sortes d'écritures s'intègrent à la composition, elles y sont appliquées différemment. Le titre "Histoire de Yūsof et de Zoleyxā" nous donne la clé pour trouver la source de l'écriture épigraphique. C'est le poète Jāmī qui a écrit en 888q (1433/4) un livre ainsi intitulé (la date est celle qu'indique le poète à la fin de son ouvrage<sup>8</sup>). Or, de l'Histoire de Y. et de Z. ne provient pas

5) L'ill. n°4 représente la deuxième image après le frontispice du manuscrit du Caire. L'ill. n°5 vient d'être publiée en couleur par S.C. Welch dans son ouvrage: *Arts de l'islam*, Gründ, Paris, 1989, ill. p.90.

6) Cette image est la 14<sup>e</sup> après le frontispice (*supra*, note 3), Gray l'a publiée en couleur dans son ouvrage: *La peinture persane*, Skira, Genève, 1977, ill. p.116.

7) Il y a bien sûr, dans le *Būstān* d'autres allusions à cette histoire, mais ce passage est le plus long et l'unique endroit dans lequel Sa'dī ait cité non seulement le nom de Yūsof, mais également celui de Zoleyxā (*Būstān*, éd. par Irānparast, Téhéran, 1366s/1977, p. 368-369).

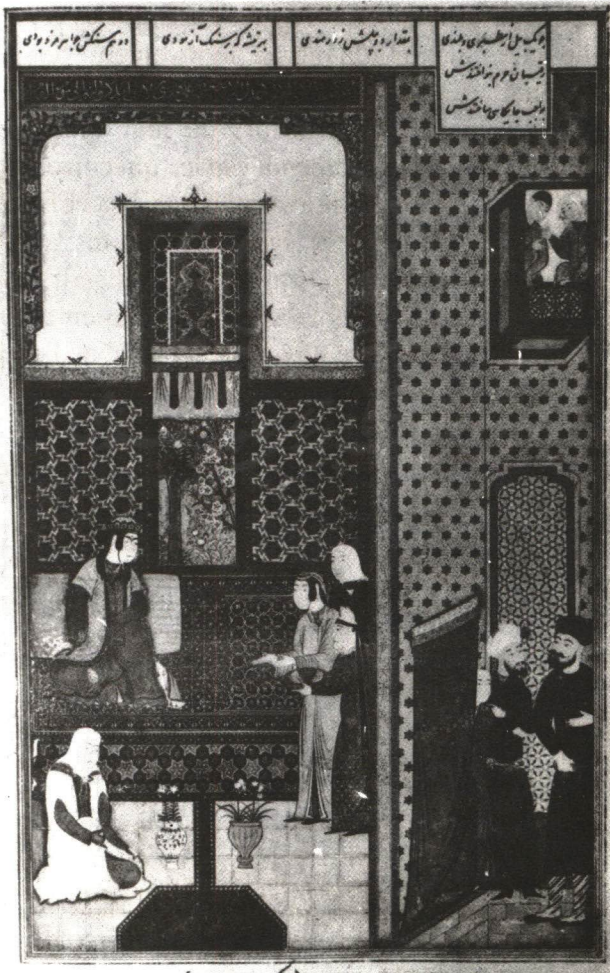
8) Jāmī, *Haft owrang* (Sept planètes), éd. par Modarres-e Gilānī, Téhéran, 1337/1958, vol. 5: *Yūsof va Zoleyxā*, p.748, dans ce vers:

که باشد بعد از آن سال مجدد  
نهم سال از نهم عشر از نهم صد

Cette date peut être symbolique: trois fois 8: 888q. Pour le chiffre 8, *supra* p.10.

seulement le vers de la frise, mais aussi les vers qui sont écrits sur l'arcade de l'iwan sous les deux personnages. Nous pouvons donc lire les vers du *Būstān* sur un support de papier beige et quelques vers de l'histoire de Y. et de Z. de Jāmī sur la frise et l'iwan.

Les vers de Sa'dī et de Jāmī qui se trouvent dans cette image diffèrent sensiblement de ceux qui apparaissent dans les nouvelles éditions. (Nous sommes sûr et certain que ces écrits sont de la main de Behzād. Sinon on devrait admettre une participation très



ill. 2: Mirak, "Farhād dans le palais de Širin", Harāt, ms. de Nezāmī, *Xamse*, Londres, British Library, Or. 6810, fol. 62v.

étroite du grand calligraphe Solṭān ‘Alī qui aurait réalisé le texte<sup>9</sup>).

Le lecteur qui déchiffre ces vers doit parcourir l’image entière, en suivant le mouvement indiqué par l’écriture. Il est ainsi amené à suivre des lignes verticales, horizontales et obliques, correspondant à la composition de l’image.

Si le lecteur suit les premiers vers de Sa’dī en oblique sur la frise de l’architecture, il poursuit ainsi le mouvement des bras de Y. et Z. qui s’élancent vers le haut. Quand il continue sa lecture, il suit la frise horizontale en haut qui forme le cadre. Les vers inscrits au coin de l’escalier lui indiquent un mouvement vers le bas.

Le troisième cartouche en oblique se trouve en bas à l’extrémité gauche de l’image, hors du mur qui contourne le palais. Ici la lecture oblique crée un espace qui correspond à celui de l’angle du mur. Les vers horizontaux en bas correspondent à ceux de la frise et ferment la composition. Le palais est véritablement ancré sur cette vaste bande d’écriture.

Cet espace de lecture ne correspond pas seulement à l’espace architectural, mais à un ordre physique et moral de l’homme et de la vision. C’est ce que nous allons démontrer à partir de la traduction des poèmes.

Nous trouvons onze vers dans l’image (voir dessin *infra*, p. 98 et ill. 1). Trois vers dans la partie supérieure, trois au milieu et cinq en bas. Les vers un à huit sont de Sa’dī et neuf à onze de Jāmī. Nous commençons la traduction par les vers de Sa’dī, de haut en bas.

- 1) “Tu ne trouveras nulle part la paix,  
Tourne-toi vers Dieu, et Dieu seul!
- 2) “Que ta honte envers ton Dieu  
Egale au moins celle envers les autres et toi-même”
- 3) “Zoleykha, ivre du vin de l’amour,  
Saisit la robe de Joseph”.
- 4) “Possédée par le démon du désir  
Telle une louve elle fondit sur lui”
- 5) “La Dame de l’Egypte avait une idôle d’albâtre,  
A laquelle, du matin au soir, elle se vouait”

---

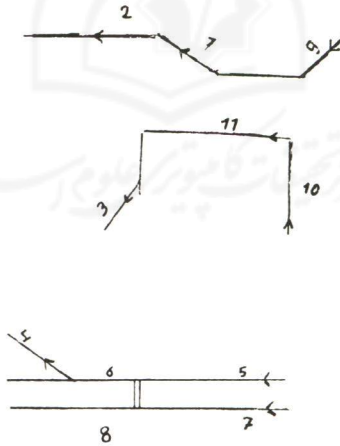
9) Sulṭān‘Alī fut également poète. De lui nous avons un traité sur la calligraphie en vers: cf A. Monṣī Qomī, *Golestān-e honar* (Le Jardin fleuri de l’art), éd. par A. Soheyli, Téhéran, 1352/1976, p.59 et ss.

- 6) “Elle lui couvrit la tête de baisers  
De crainte que ses actes ne lui déplaisent”  
7) “Joseph, en proie au chagrin, s’assit dans un coin,  
La tête entre les mains, effrayé par sa concupiscence”  
8) “Zoleykha lui baisa les mains et les pieds:  
Entre, ô infidèle et rebelle!”

Les vers neuf à onze sont de Jāmī (voir dessin et ill. 1).

- 9) “Ces pavements resplendissent comme l’aube du destin<sup>10</sup>;  
L’atmosphère de ces maisons est un trésor de désir”  
10) “Si le regard passait là-bas,  
Il en serait ébloui”  
11) “Il n’y a personne ici, à l’exception de l’amant et sa bien-aimée;  
Il n’y a personne qui vous voie”.

La lecture du premier vers de Sa’dī commence à la ligne supérieure, de droite à gauche (voir dessin et ill. 1). Nous nous



Le schème des vers sur l’image.

10) Le neuvième vers sur la frise diffère de l’édition moderne: le mot “şoffahāyaş/صفه‌هایش” que nous traduisons par “ses pavements” y est écrit “şafahāyaş صفحهایش”, Jāmī, *op.cit.* vol. 5, p.673:

صفای صفهایش (کذا) صبح اقبال      فضای خانهایش (کذا) گنج آمال

Le mot “şoffah” a plusieurs significations, dont on peut retirer que c’est un lieu privilégié dans un édifice. Dans cette image, les pavements de l’iwān central et de l’iwān supérieur sont dorés. De plus, le pavement de l’iwān supérieur est couvert d’un tapis et d’un (petit matelas) “toşakçe”.

apercevons alors que ce poème est un dialogue, qui conduit son interlocuteur vers Dieu. Ses colonnes obliques s'écartent de la ligne verticale, qui forme l'axe principale de la composition: elle traverse la porte d'entrée, les sommets des arcades des deux iwans et le corps de Yūsuf; elle finit à la pointe de la lanterne sur le toit.

Ce premier vers ne se détache pas seulement de cette ligne centrale et droite, mais également de la ligne horizontale que forme la frise architecturale. La place de ce vers, qui marque le début de la lecture, est donc d'une importance capitale dans la composition.

La bande oblique qui prolonge le mouvement des bras de Yūsuf et Zoleyxā est abritée par la lanterne sur le toit du palais. Celle-ci est un élément architectural qu'on peut attribuer à Y., formant au dessus de lui comme une sorte de baldaquin. De même on peut attribuer à Z. le balcon et la petite lanterne qui le surplombe.

La lecture du troisième vers se fait en sens tout à fait opposé au premier: on lit du haut vers le bas. Cette colonne est située dans le coin de l'escalier et couvre une partie de la porte.

Le premier hémistiche commence par le nom de Zoleyxā: donc on peut le considérer comme une porte de Z. L'amour de Z. y est décrit comme un amour désobéissant. Nous allons voir plus loin qu'il s'agit d'un amour oblique.

La troisième colonne oblique, c'est-à-dire le quatrième vers de Sa'di, se lit exactement comme le premier, mais il est situé hors du palais, à l'extrémité gauche de l'image. Il décrit un amour démoniaque et agressif.

La situation de ce vers dans la composition correspond à son contenu: la partie gauche a moins de valeur que la partie droite, et le bas moins que le haut. Cette valorisation des côtés s'exprime également dans l'architecture du palais. Alors qu'à droite nous trouvons une architecture symétrique et construite de lignes horizontales et verticales, les lignes obliques sont prépondérantes à gauche (ill.1).

Ce côté négatif de l'amour de Z. n'est pas traité dans les vers qui se situent à l'intérieur du palais. L'inscription sur la porte d'entrée désigne le palais comme un lieu dont le blasphème est

exclu: “Dieu, il n’y a que lui”.

La lecture des vers 5 à 8 ne se fait pas en colonnes mais horizontalement, et nous pouvons constater que les conséquences de cette composition sont parfaitement calculées. Nous avons déjà mentionné que ces vers occupent l’endroit qui est généralement réservé à la place publique chez Behzād. Elles forment la



ill. 3: ‘Ali al-Tabrīzī, “La fille du premier comté, dans le palais noir, conte pour Bahrām”, Harāt, 1445-46, (22.5×12 cm), ms. de Nezāmī, Istanbul, Topkapi Sarayı Müzesi, H. 781, fol. 168a.

base de l'architecture, dont elles désignent le caractère littéraire et imaginaire.

En ce qui concerne le texte de ces vers, nous constatons que dans la première moitié du sixième vers apparaît un mot qui diffère de l'édition moderne<sup>11</sup>. Il s'agit du mot *bebūsid* que nous traduisons par "embrasser". Dans l'édition moderne nous lisons *bepūšid*, ce qui signifie "vêtir". Or, quand nous regardons la première moitié du huitième vers, nous remarquons que le mot "embrasser" y est répété, et qu'il est situé exactement sous le premier. C'est donc le graphisme du texte qui le met en valeur, car si nous prenons les hémistiches 6 et 8 ensemble, nous lisons: "Elle embrassa son visage et sa tête, les deux mains et les deux pieds".

رویش بیوسید و سر  
دو دستش بیوسید و پای

Il s'agit ici d'une mise en ordre rigoureuse des mots pour figurer le physique de l'homme<sup>12</sup>.

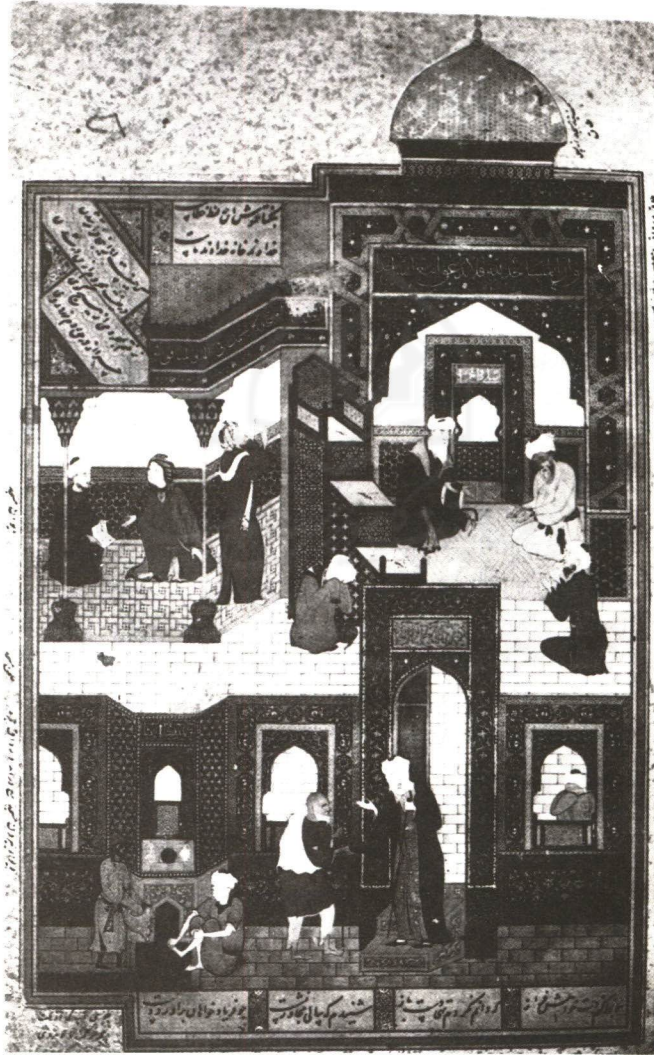
Nous pouvons y ajouter une autre remarque: le mot *dar* (porte) y apparaît deux fois, l'un au-dessus de l'autre\*. Ils constituent les avant-derniers mots du texte de Sa'dī. Ces mots marquent la fin de la lecture et ferment la composition: cette clôture constituée par la répétition du mot *dar* se réfère au moment décisif de l'histoire de Y. et Z. que Behzād a représenté ici: en regardant Z., Y. s'enfuit. L'ambiguïté de ce moment du regard et de la fuite de Y. est souligné par ces deux mots finals<sup>13</sup>.

11) L'ordre des vers de Sa'dī dans cette image est le même que dans la nouvelle édition: Sa'dī, *Būstān*, éd. par Irānparast, p.368 et 369.

12) C'est A.S. Melikian-Chirvani, *Le bronze iranien*, Musée des Arts Décoratifs, Petit et Cie, Paris, 1973, p.19, qui a attiré l'attention sur un style anthropomorphe de la calligraphie: "Les plus singuliers et les plus admirables de ce nouveau style qui s'est élaboré dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle est la calligraphie animée. Les lettres couronnées de visages humains semblent dialoguer entre elles". Une recherche approfondie sur ce style singulier aidera peut-être à éclaircir les rapports entre la calligraphie et l'image de l'homme.

13) Lorey, *op. cit.*, p.43, remarque que les figures de ces deux personnages sont presque effacées. Nous sommes d'accord avec Stchoukine, *op. cit.*, p.131, qui suppose que cet effacement du visage de Y. a été fait pour des raisons théologiques.

Le dessin géométrique que tracent les yeux du lecteur de la poésie de Sa'dī accompagne donc et interprète la composition picturale. Mais ce ne sont pas les vers de Sa'dī représentés ici qui nous donnent la clé pour déchiffrer le sens de cette composition géométrique mise en mouvement par la lecture. C'est bien plutôt l'esthétique représentée dans les vers tirés du livre de Jāmī,



ill. 4: Behzād, “La quête mystique”, Harāt, 1488, (32×25 cm), ms. de Sa'dī, *Būstān*, Le Caire, Bibliothèque Nationale, *adab-e fārsī* 22.

“L’histoire de Yūsuf et Zoleyza”, qui nous fournit les notions essentielles à l’interprétation de cette image de Behzād.

En persan le mot *rāst* (droit) désigne aussi fréquemment la vérité que la direction et prend de la sorte un sens géométrique et moral. Ce n’est pas le cas pour le mot *kaj* (oblique), dont l’emploi dans un sens moral est rare. Nous allons voir comment le poète Jāmī emploie ces deux mots dans son Histoire de Yūsuf et Zoleyxā.

Quand la nourrice remarque l’état de Z. après le premier rêve qu’elle fait de Yūsuf, Jāmī dit: “En disant la vérité (*rāst*), elle n’a point trouvé de solution”<sup>14</sup>. Plus loin la nourrice dit à propos de ce rêve: “C’est un rêve qui n’est pas vrai (*nā rāst*). Que l’oblique se joigne à l’oblique et le droit au droit”<sup>15</sup>.

C’est à Yūsuf que Z. dira plus tard qu’elle veut prendre la voie oblique; et Y. l’en empêche et lui dit: “La voie oblique est une perte et une ruse. Je ne veux plus entendre cette ruse de toi”<sup>16</sup>.

Dans toutes ces citations, le sens géométrique du mot *rāst* est souligné, parce que la notion contraire qui l’accompagne est l’oblique, qui est clairement situé du côté du mensonge et de la ruse. Nous trouvons donc une géométrie morale<sup>17</sup> dans le texte de Jāmī que Behzād a ensuite appliquée à l’image.

Selon Jāmī l’effet du rêve de Zoleyxā est vrai, de même que son récit. Mais le sujet de son rêve et son amour pour Yūsuf ne sont pas vrais: il n’y a qu’une voie oblique qui y mène. Dans la géométrie morale de Jāmī, la vision droite est liée à la hauteur: “Mais cette parole est valable pour les gens qui ont une vision

14) Jāmī, *Haft owrang*, vol. 5, p.610: ندید از راست گفتن هیچ چاره

15) *Id.*, p. 611:

که کج با کج گراید راست با راست دگر گفتا که این خوابی است ناراست

16) *Id.*, p.681:

بھانه کج روی و حیلہ سازی است ز تو این حیلہ دیگر نشنوم من

17) Cf. J. Bourgoïn, *Les arts arabes et le trait général de l’art arabe*, Paris, 1873, p.VII, “Dans l’art en Orient depuis l’islamisme, c’est la géométrie esthétique qui a été le principe d’inspiration lorsqu’il s’agit des formes et de la décoration”. Cet auteur a écrit de nombreux ouvrages sur ce qu’il appelle “la géométrie esthétique”; il y donne les schèmes graphiques des formes d’entrelacs.

vraie, et ils ont une place haute (*ṣadr*) dans la vérité”<sup>18</sup>.

Les vers de Jāmī inscrits sur l’architecture de l’image sont soigneusement choisis, ce qui présuppose une lecture très attentive de l’œuvre. Entre les vers 9 à 11 il y a plusieurs pages de distance. Mais ils sont tous extraits de la partie de l’histoire qui est consacrée à la construction du palais de Zoleyxā.

La mise en place des vers de Jāmī diffère de ceux de Sa’dī: nous ne trouvons pas d’écriture en oblique. Sur l’arcade de l’iwān du premier étage, les vers sont disposés verticalement. Les vers sur deux colonnes ne se trouvent que chez Sa’dī, tandis que le lecteur des vers de Jāmī suit la forme rectangulaire de l’iwān (ill. 1). Si l’on considère l’ensemble du palais, on remarque que c’est de cet iwān que dépend la stabilité et l’équilibre du bâtiment.

Dans les deux angles du cadre de l’iwān, la lettre *alef* est inscrite obliquement dans les coins des cartouches. Cette lettre qui constitue la première de l’alphabet persan est considérée, à cause de sa forme graphique, comme un symbole de la verticalité. Dans les images de Behzād nous la trouvons souvent inscrite au sommet de l’arcade d’un iwān<sup>19</sup>. Ici, ces deux *alef*-s écrits en oblique soulignent l’importance de la ligne oblique pour cette composition.

Venons-en maintenant aux portes, qui constituent un élément essentiel de l’image. Nous en comptons sept, dont trois sur le côté droit: une porte de la cour et deux portes dans l’iwān supérieur. A gauche il y a quatre portes qui sont disposées asymétriquement en zigzag. Par contre la partie droite du palais est représentée comme un système homogène et symétrique au rythme régulier.

Les sept portes sont mises en rapport avec les personnages de manière différente. Dans l’iwān supérieur les deux portes marquetées sont associées à Y. et Z.; Y. est en train de fuir vers la sixième porte qu’il va ouvrir vers l’observateur. Les têtes des deux personnages sont représentées devant le cadre de la septième porte fermée: Behzād ne représente donc pas la septième maison dont parle Jāmī et que celui-ci décrit comme une

18) Jāmī, *Haft owrang*, vol. 5, p.636:

ولی هست این سخن در راست بینان به صدر راستی بالانشینان

19) Voir ill. 4 et 5: inscription *alef* et *lām*.

maison planétaire<sup>20</sup>.

La cinquième porte, à gauche dans l'iwan supérieur, est de couleur verte, comme le manteau de Y. Dans le cartouche au-dessus de l'iwan figure le titre du texte de Jāmī: "L'histoire de Y. et Z.". Or, ce livre fait partie de son œuvre *Haft owrang*<sup>21</sup>, composé de sept *masnavi* dont "L'histoire de Y. et Z." constitue le cinquième.

La couleur bleue de cet iwan correspond à celle de la lanterne sur le balcon de Z. et symbolise sa solitude<sup>22</sup>.

La quatrième porte, celle en haut de l'escalier, est la seule qui soit représentée en oblique, c'est la porte du milieu: on peut compter à partir de la porte d'entrée ou bien à partir de la septième porte. Son obliquité se réfère à Z., de même que le chiffre 4. C'est le chiffre terrestre et Behzād l'a associé plusieurs fois à Z.: le balcon a quatre coins comme la lanterne juchée dessus. Par contre la lanterne sur le toit, qu'on peut associer à Y., est un hexagone.

Nous savons que dans la philosophie de l'époque, les 6 directions correspondent à la cosmologie céleste<sup>23</sup>; elles sont associées au mouvement, tandis que les 4 directions correspondent à l'inertie de la terre. Dans l'image de Behzād, les gestes de Y. et Z. sont liés à la signification de ces chiffres: Y. est en mouvement: son corps s'élance vers le haut, pendant que Z. est agenouillée; elle désire le repos. Ces deux attitudes corporelles différentes désignent donc chez Jāmī deux attitudes de l'esprit.

20) Jāmī, *op. cit.*, vol. 5, p. 674: "La septième maison, comme le septième ciel": به هفتم خانه همچون چرخ هفتم

21) Ce que signifie: "Les sept planètes" ou "les sept frères", voir: Jāmī, *Haft owrang*, p.XXXV.

22) *Id.*, vol. 5, p.703: "De la séparation, la vie de Z. est sombrée et ses nuits sont des ténèbres épaisses":

ز هجران تیره باشد روزگارش فزاید تیرگی شبهای تارش

23) Nezāmī, *Xamse*, réimp. Amīr-Kabīr, Téhéran, 1351/1972, vol. 1, p.17: "Il a laissé derrière lui les 7 pays, les 4 points cardinaux et les 6 directions". Jāmī, *op. cit.*, vol. 6, p.757: "Tu t'échappais des 6 portes des 6 directions; tu te libérais de l'étroitesse de la nuit et du jour (du temps)":

کرد رها در حرم کاینات هفت خط و چار حد و شش جهات  
از ششدره جهت بجستی وز تنگی روز و شب برستی

Dans son livre *Selselat al-zahab* (La chaîne d'or), Jāmī écrit: "Lève-toi et ouvre les yeux pour regarder"<sup>24</sup>.

On a déjà remarqué que la troisième porte, celle qui est couverte par les colonnes de vers obliques, est une porte de Z.

Sur les deux premières portes, celle de la cour et celle du palais, il y a des inscriptions. Sur la porte de la cour nous lisons: "Dieu, il n'y a que lui", sur celle du palais: "Ô ouvreur des portes"<sup>25</sup>.

La première inscription se réfère à la scène représentée, la deuxième se retrouve également sur d'autres œuvres de Behzād<sup>26</sup>, mais dans cette image, elle acquiert une signification spécifique. Elle s'adresse aussi bien à l'observateur qu'à Yūsof, qui est en train d'ouvrir une porte. Comme Y., le spectateur-lecteur de cette image est un ouvreur des portes, un déchiffreur du sens poétique. Dans son traité de prosodie, Seyfī, un écrivain contemporain de Behzād et de Jāmī qui a fait ses études à Harat<sup>27</sup>, fait la comparaison suivante: "Un vers à deux hémistiches ressemble à une porte à deux battants; ces battants, on peut les ouvrir séparément ou les deux à la fois"<sup>28</sup>.

En considérant le nombre des vers qui se trouvent sur cette image, nous pouvons y déceler plusieurs rapports symboliques. Les vers de Jāmī sont au nombre de trois comme, dans son "Histoire de Y. et Z.", les trois jours que Y. a passés au fond du puits, et les trois serrures dont Z. ferme les portes<sup>29</sup>. Si nous excluons les 5 vers de Sa'dī qui sont situés hors du palais, le nombre des vers de Sa'dī et de Jāmī sont égaux: 3 et 3. Le nombre

24) Jāmī, *op. cit.*, vol. 1, p.303:

25) "Allāh wa lā sivāhu/الله ولا سواه" et sur celle du palais: "Yā mufattiḥ al-avbāb/یا مفتح الابواب". Malheureusement la qualité de la photo ne permet pas de les déchiffrer facilement.

26) Cf. l'inscription sur la porte de l'édifice, pl. LXXIV et LXXV, chez Stchoukine, *op. cit.*

27) Ṣafā, Z., *Tārīx-e adabiyāt-e irān* (Histoire de la littérature iranienne), Téhéran, Ferdows, 1369/1990, pp. 120-122.

28) Seyfī. *Arūz-e Seyfī* (Prosodie de Seyfī), éd. par Agha Ahmad Ali, Calcutta, 1867, p. 13-14. Jāmī, *op. cit.*, col. 5, p.677: "Quand la porte a été fermée, Z. expose ardemment son secret".

جو شد در بسته از لب مهر بگشاد  
ز دل راز درون خود برون داد

29) Jāmī, *Haft ovrang*, vol. 5, p.642, 675 et ss.

6 correspond aux 6 directions. Si nous considérons les 11 vers ensemble, il y a 11 planètes dont rêve Y. et 11 frères de Y.<sup>30</sup>.

Les 8 vers de Sa'dī qui sont extraits de son *Būstān* correspondent aux 8 portes du paradis<sup>31</sup>. Si l'on ajoute la fausse porte du premier iwan aux sept portes représentées, nous parvenons au même nombre.

Le rideau qui sépare Y. et Z. revêt chez Jāmī un sens symbolique très vaste. Dans une invocation de son livre *Lavāyeh* Jāmī demande à Dieu: "Enlève-nous le rideau devant notre regard et montre-nous chaque chose telle qu'elle est. Ne nous montre pas l'image du non-être à la place de l'être"<sup>32</sup>.

Chez Jāmī, c'est derrière le rideau que se situe la vérité. Behzād n'a pas représenté ce rideau qui décide de la séparation, mais une fausse porte. Nous avons déjà souligné l'importance de cet iwan dans la construction de l'architecture. Il soutient et stabilise la scène principale. A notre avis, la représentation de la fausse porte chez Behzād est une interprétation du rideau de Jāmī. Elle ne mène en effet nulle part et se distingue ainsi des vraies portes représentées dans l'iwan supérieur qui suggèrent, elles, un espace invisible.

Au-dessus de l'arcade de la fausse porte nous lisons l'hémistiche suivant de Jāmī: "Il n'y a personne ici, à l'exception de l'amant et sa bien-aimée". Cet hémistiche décrit la situation derrière le rideau. Le détachement de Y. est figuré par la graphie même du texte de Jāmī. Le mot "ن" (*lā*) qui signifie "non" se trouve écrit au centre du cartouche de la porte d'entrée. Cette lettre peut être interprétée comme un *alef*, une ligne verticale dont s'écarte le *lām*. Elle symbolise ainsi la séparation de Y. et Z.<sup>33</sup>. Comme nous l'avons déjà remarqué, la lettre *alef* symbolise

30) Jāmī. *op. cit.*, vol. 5, p.635 / 8.

31) Kamāl al-Din Ḥoseyn Kāšefī, *Aḡ-resālat al-'āliyya*, éd. par Jalāl al-Din Moḥaddeth, Téhéran, 1344/1966, p.345 et ss. "Et il y a 8 portes dans le paradis (*va behešt rā hašt dar bovad*)", et il donne le nom de chacune avec une courte description.

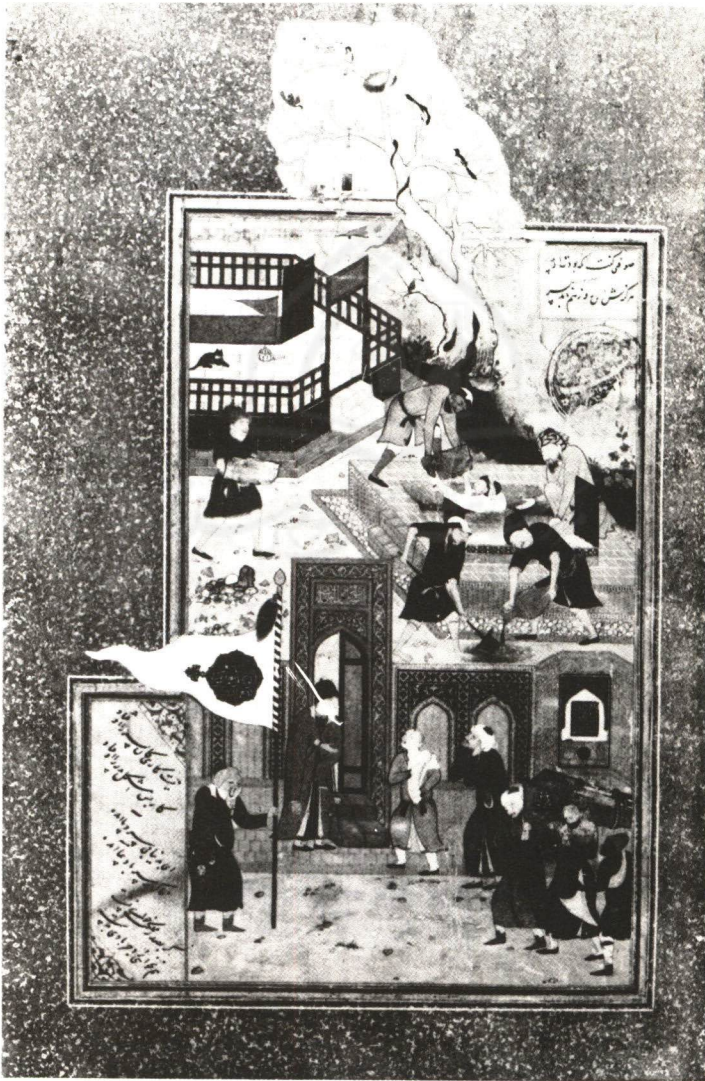
32) Jāmī, *Lavāyeh (Les jaillissements de lumière)*, Les Deux Océans, Paris, 1982, p. 32-34. Texte persan édité et traduit par Y. Richard.

33) Jāmī, *op. cit.*, vol. 5, p.683: "*Alef*, il s'éloigne de la première corne de *lā*":

الف کرد از دو شاخ لام الف دور

la verticalité, le chemin droit; par conséquent on peut interpréter le mot *lā* comme une séparation de deux chemins.

D'autre part l'architecture de la frise représente la divergence de deux lignes obliques. Celle qui se réfère à Y. est constituée par les premières colonnes de la poésie de Sa'dī, et celle de Jāmī qui se réfère à Z. longe le mur latéral du palais. Si nous nous



ill. 5: Behzād, "Funérailles", Harāt, 1486, (33×21 cm), ms. de 'Aṭṭār, *Mantiq al-Ṭayr* (Le langage des oiseaux), Metropolitan Museum of Art, New York.

rapportons au texte de “L’histoire de Y. et Z.”, nous constatons que Jāmī n’a pas montré de divergence de lignes obliques. Apparemment, il n’y a pour lui qu’un seul contenu oblique, dont nous avons vu qu’il est du côté de la ruse et du mensonge, de tout ce qui est contraire à la vérité. Pour Jāmī la ligne droite est du côté de la plénitude. Par contre “l’obliquité crée le vide”<sup>34</sup>.

Or Behzād a montré sur cette image plusieurs plans obliques: la porte oblique, les colonnes de poésie obliques, les murs latéraux etc. La porte oblique au milieu des 7 portes est dans le vide. Elle n’est pas insérée dans un mur, et son cadre n’est soutenu que par la balustrade de l’escalier. La colonne de poésie oblique de Sa’dī se détache par ailleurs de la ligne centrale et de la frise. Elle se situe en haut et au centre de l’image, environnée des deux côtés par des colonnes de poésies horizontales et obliques. La première poésie de Jāmī sur la frise longe le mur latéral du palais. Ce mur en biais est stabilisé par le balcon. Il y a ainsi un vide qui est créé par la lanterne et le balcon vide et sans clôture<sup>35</sup>.

Enfin, Behzād crée l’ambiguïté et le mouvement: Y. s’enfuit en regardant Z. Le mur latéral de l’iwān bleu, sur lequel se trouve la signature de l’artiste, est ambigu: il crée un effet d’optique par le jeu des lignes et des couleurs et donne une impression de mouvement, s’approchant et s’éloignant du spectateur. C’est ainsi que Behzād montre que la ligne oblique crée non seulement la profondeur, mais également le rapprochement.

A l’issue de cette brève étude, il apparaît donc que la complication de l’architecture de cette image, que nous avons soulignée de prime abord, est due à une évidente intention de l’artiste: il s’agit de reproduire visuellement, à travers toute une symbolique des formes, des couleurs et des nombres, les virtualités signifiantes contenues dans les vers de Sa’dī et de Jāmī qui servent de prétexte à l’illustration. Nous avons montré que les clés de cette symbolique, sans être tout à fait étrangères à l’imagination de Behzād lui-même, sont à rechercher dans le contenu poétique des textes cités tout autant que dans la tradition

34) Jāmī, *Haft ovrang*, vol. 4, p.533: از کجی خیزد هر جا خللی است

35) Le balcon sur les pl. LXXXIV et LXXXV chez Stchoukine, *op. cit.*, est fermé de trois côtés.

sur laquelle ils s'appuient. De là cette richesse de la représentation picturale, de là aussi sa puissante originalité.



ill. 6: Behzād, “La construction du château de Xavarnaq”, Harāt, 1494-95, (17. 8×13.3 cm), ms. de Nezāmī, *Xamse*, Londres, British Library, Or. 6810, fol. 154v.

### Bibliographie

- Adle (Ch.). “Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale”, *Le Monde iranien et l’Islam*, n°3 (1975), p.81-104.
- Bourgoïn (J.). *Les arts arabes et le trait général de l’art arabe*, Paris, 1873.  
——— *Etudes architectoniques et graphiques*, Paris, 1899, 2 vol.
- De Lorey (E.). “Behzād”, *Gazette des Beaux Arts*, n°156 (1938), p.25-44.

- Gray (B.). *La peinture persane*, Skira, Genève, 1977.
  - Grube Ernst (J.). *La pittura dell'Islam*, Capitol-Bologna, 1980.
  - Hauteceœur (L.). *Les paradis des Dieux et des Hommes*, Hachette, Paris, 1959.
  - Jāmī, *Haft owrang* (Sept planètes), éd. M. Gilānī, Téhéran, 1337/1958. Sous le titre de *Haft owrang* se trouve un ensemble de 7 *maṣnavī*: 1) *Selselat al-zahab* (La chaîne d'or); 2) *Salāmān va Absāl*; 3) *Toḥfat al-Aḥrār* (Dédié aux braves); 4) *Sabḥat al-abrār* (Des bonnes invocations); 5) *Yūsuf va Zoleyxā*; 6) *Leily va Majnūn*; 7) *Xeradnāme-ye Eskandarī* (Le livre de la sagesse d'Alexandre).
  - *Lavāyeh* (Les jaillissements de lumière), texte persan édité et traduit par Y. Richard. Les deux Océans, Paris, 1982.
  - Kāšefī, Ḥoseyn Kamāl al-Dīn, *Al-resālat al-'alīyya* (Le traité supérieur de la valeur noble), éd. Jalāl al-Dīn Moḥaddeth, Téhéran, 1344s/1965.
  - Melikian-Chirvani (A. S.). *Le Bronze iranien*, Musée des Arts Décoratifs, Petit et Cie, Paris, 1973.
  - Pauty (M. E.). "L'architecture dans les miniatures islamiques", *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, t. XVII (Session 1934-35), p.23-57.
  - Qomī, Monšī. *Golestān-e honar* (Le jardin fleuri de l'art), éd. Soheyli, Téhéran, 1352/1976.
  - Rogers (M.-J.). *The Topkapi Saray Museum. The Album and illustrated Manuscripts, A New York Graphic Society Book*, Little Brown and Company, Boston, 1980.
  - Sa'dī. *Būstān* (Jardin), éd. Irānparast, Téhéran, 1356/1977.
  - Seyfī, 'Aruż-e Seyfī (Prosodie de Seyfī), éd. Agha Ahmad Ali, Calcutta, 1867.
  - Sims (E.). "Painting in Timurid Iran", *Asian Art*, Vol. 2, n°2 (Spring 1989), p. 62-79.
  - Stchoukine (I.). *Les peintures des manuscrits tîmurides*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1954.
  - Welch (C. S.). *Arts de l'islam*, Gründ, Paris, 1989.
- Les numéros des légendes des images correspondent aux numéros indiqués au dos des photos.