

Notes du mont Royal

www.notesdumontroyal.com

Cette œuvre est hébergée sur «*Notes du mont Royal*» dans le cadre d'un exposé gratuit sur la littérature.

SOURCE DES IMAGES

Unesco



Une fenêtre ouverte sur le monde

Le Courrier

Octobre 1971 (XXIV^e année) - France : 1,20 F - Belgique : 17 F - Suisse : 1,20 F

IRAN
Carrefour
de
cultures
millénaires



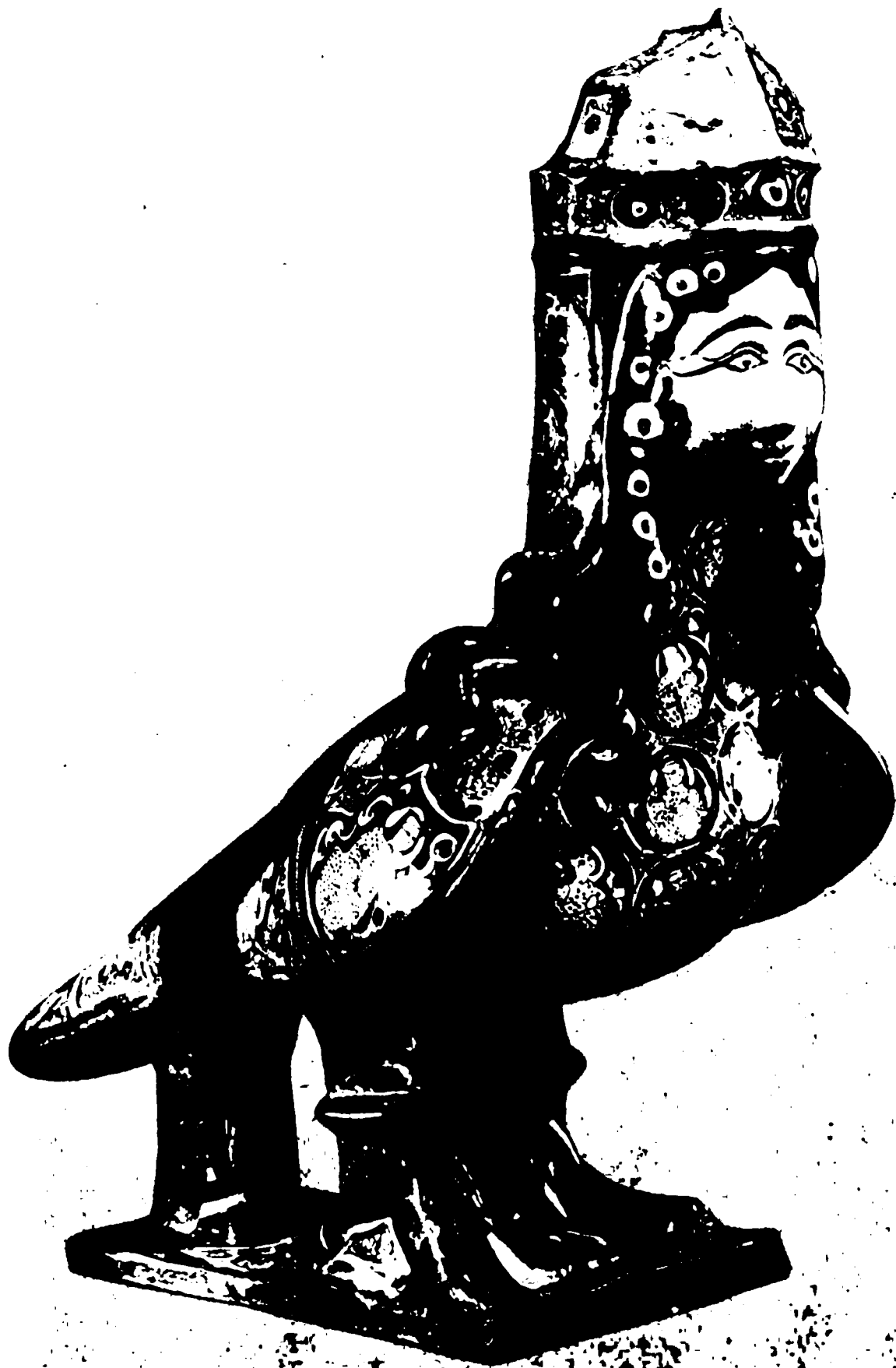


Photo © The Metropolitan Museum of Art, New York

Une femme-oiseau fabuleuse

TRÉSORS DE L'ART MONDIAL

59

Iran

Cette étrange créature mi-femme mi-oiseau est une figure extrêmement rare dans la poterie iranienne peinte : haute de plus de 70 centimètres, elle a été faite voilà quelque huit siècles à Ray, près de Téhéran. Ces êtres mythologiques étaient de tradition dans l'iconographie musulmane, mais, d'ordinaire, ils n'apparaissent qu'en tant qu'éléments d'un motif ornemental, sur des céramiques, des objets de métal ou des tissus. Les mêmes animaux fantastiques nommés harpies figurent dans la mythologie de la Grèce antique, sous forme de génies du vent ou de sirènes. Cette céramique impressionnante date de la période islamique moyenne de la poterie iranienne, temps où la ville de Ray était renommée pour l'adresse et l'ingéniosité que ses potiers mettaient dans leurs productions.

OCTOBRE 1971
XXIV^e ANNÉE

PUBLIÉ EN 13 ÉDITIONS

Française	Italienne
Anglaise	U. S. A.
Espagnole	Hindie
Russe	Tamoule
Allemande	Hébraïque
Arabe	Persane
Japonaise	

Mensuel publié par l'UNESCO
Organisation des Nations Unies
pour l'Éducation,
la Science et la Culture

Ventes et distributions :
Unesco, place de Fontenoy, Paris-7^e

Belgique : Jean de Lannoy,
112, rue du Trône, Bruxelles 5

ABONNEMENT ANNUEL : 12 francs français; 170 fr. belges; 12 fr. suisses; £ 1 stg.
POUR 2 ANS : 22 fr. français; 300 fr. belges; 22 fr. suisses (en Suisse, seulement pour les éditions en français, en anglais et en espagnol); £ 1.80 stg. Envoyer les souscriptions par mandat C.C.P. Paris 12598-48, Librairie Unesco, place de Fontenoy, Paris.

★

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduit du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne sont renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celles de l'Unesco ou de la Rédaction.

★

Bureau de la Rédaction :
Unesco, place de Fontenoy, Paris-7^e - France

Directeur-Rédacteur en chef :
Sandy Koffler

Rédacteur en chef adjoint :
René Caloz

Adjoint au Rédacteur en chef :
Olga Rödel

Secrétaires généraux de la rédaction :
Édition française : Jane Albert Hesse (Paris)
Édition anglaise : Ronald Fenton (Paris)
Édition espagnole : Francisco Fernández-Santos (Paris)
Édition russe : Georgi Stetsenko (Paris)
Édition allemande : Hans Rieben (Berne)
Édition arabe : Abdel Moneim El Sawi (Le Caire)
Édition japonaise : Hitoshi Taniguchi (Tokyo)
Édition italienne : Maria Remiddi (Rome)
Édition hindie : Kartar Singh Duggal (Delhi)
Édition tamoule : N.D. Sundaravivelu (Madras)
Édition hébraïque : Alexander Peli (Jérusalem)
Édition persane : Fereydoun Ardalan (Téhéran)

Rédacteurs :
Édition française : Nino Frank
Édition anglaise : Howard Brabyn
Édition espagnole : Jorge Enrique Adoum

Documentation : Zoé Allix

Maquettes : Robert Jacquemin

Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en chef.

Pages

4	IRAN : CARREFOUR DE CULTURES MILLÉNAIRES <i>par Peter Avery</i>
12	UN TRÉSOR SCIENTIFIQUE LÉGUÉ AU MONDE <i>par Desmond Stewart</i>
16	L'ART SACRÉ DANS LA CULTURE PERSANE <i>par Seyyed Hossein Nasr</i>
23	QUATRE PAGES EN COULEUR
27	VARQE ET GOLSHAH Roman millénaire d'amour courtois <i>par Assadullah Souren Milikian-Chirvani</i>
31	MESSAGES DE DARIUS ET CYRUS
32	LE LIVRE DES ROIS Le « Châh-Nâmâ », épopée de la Perse <i>par Joseph Sants-Croce</i>
34	LES GRANDES CHASSES D'UN ROI SASSANIDE
40	LES MILLE ET UNE NUITS Le secret de Schéhérazade <i>par Michel Létourmy</i>
44	A TRAVERS LES SIÈCLES UNE MÊME PASSION POUR LA POÉSIE
46	LATITUDES ET LONGITUDES
2	TRÉSORS DE L'ART MONDIAL Palais àiseau fabuleuse (Iran)

N° 10 - 1971 MC 71-2-270F



Notre couverture

Ce visage majestueux, celui d'un taureau à tête d'homme formant chapiteau, date du 5^e siècle avant J.-C. C'est l'une des innombrables sculptures qui ornaient le palais de Persépolis, capitale de l'empire perse, il y a près de 2 500 ans, sous Darius I^{er}.

Photo © Oriental Institute, Université de Chicago (États-Unis)

Notes du mont Royal

www.notesdumontroyal.com

Une ou plusieurs pages sont omises
ici volontairement.

سوار عرب و رقد شیر
 ز کین دل آمد بسا زوش
 جو بر سیاحت ان زخم جانس

تیزه او بر وجهه کرد
 تیزه بر مرد لشکر شکن
 بازوش بر مرد و پهلوی بدوخت



بس واز کردش بیانی

کریا هزد بانک را بر سمنند

جو پرد ز چنار اور ورگشت
 هم روی میدان بران نورگشت



پراز لاله شد سنگ و از مشک خاک
 از آن قد و ناله و گشت

ازان موی خوشین روی و ان روی پاک
 در و لشکر کج یا نه از روی او

Deux des 71 miniatures du manuscrit persan du 13^e siècle qui narre le roman de Varqe et de Golshâh, découvert il y a une dizaine d'années dans les réserves du musée Topkapı, à Istanbul. En haut, Varqe attaque un guerrier d'Aden et lui perce le bras de sa lance. En bas, Varqe, blessé, est capturé par Adnan qui monte un cheval cramoisi; Golshâh, sa bien-aimée, déguisée en guerrier, arrive à la rescousse. La strophe se rapportant à cette image décrit « le champ de bataille qui s'emplit de clarté quand Golshâh dévoile ses traits ». Là où le poète évoque deux armées, le miniaturiste stylise : il ne montre que quatre cavaliers et ne cherche nullement à peindre les chevaux en couleurs « naturelles ». Voir aussi les photos de page 29.

Photo © Ara Güler - Musée Topkapı, Istanbul

VARQE ET GOLSHAH

Illustré de miniatures persanes du 13^e siècle un roman millénaire d'amour courtois

par A. S. Melikian-Chirvani

Texte © Copyright - Reproduction interdite

LA découverte voici dix ans d'un manuscrit persan du 13^e siècle, qui conserve le seul texte connu d'un roman courtois sans doute composé peu après l'an Mille, est en soi un événement. Surtout lorsqu'il contient soixante et onze miniatures d'une rare beauté qui composent le seul cycle complet d'illustrations exécuté avant le 14^e siècle pour accompagner un roman persan.

Pour les historiens de la littérature ou les spécialistes de la peinture de la haute époque, l'intérêt en est évident. Mais il ne concerne pas seulement le cercle limité des érudits. Le manuscrit de « Varqe et Golshâh », puisque tel est le nom du roman courtois, permet d'envisager à travers un exemple précis qui se prête à une analyse serrée un problème fondamental : celui de la nature même de l'art iranien et, à vrai dire, de l'art oriental dans son entier.

Dès l'origine, celui-ci témoigne d'une attitude devant le monde en opposition radicale avec celle de l'Occident. Lorsqu'il représente une scène figurative, il écarte tout ce qui pourrait la situer dans le temps et dans l'espace. Le roi maîtrisant un lion sur les plaques d'or découvertes à Zivié, les taureaux ailés défilant aux flancs des timbales d'or du

Nord-Ouest iranien ne représentent pas une anecdote précise. Les gestes sont stylisés, les silhouettes en bas-relief sont sans ombre ; aucune plante réaliste, aucune esquisse de paysage même qui fasse allusion au monde que nous voyons.

A Persépolis, deux siècles plus tard, il en va encore de même. Le monument du 6^e et du 5^e siècle av. J.-C. représente l'aboutissement de l'art du 10^e-7^e siècles que nous connaissons presque exclusivement par l'orfèvrerie et la poterie, c'est-à-dire le premier classicisme iranien. Sur les murs de pierre, les silhouettes défilent, identiques à elles-mêmes. Les cyprès stylisés régulièrement espacés ne définissent pas un paysage ; ils servent à scander la composition et à noter de façon presque abstraite la notion « arbre ».

Si le sculpteur esquisse un drapé, c'est pour le réduire à des courbes d'une perfection calligraphique. Sur les visages modelés avec une science suprême, qui ne permet pas de soupçonner l'artiste d'une incapacité quelconque, passe l'esquisse d'un sourire. Ces défilés de gardes et d'offrandes ne tentent pas de décrire les défilés tels qu'ils se sont déroulés dans leur apparence matérielle : ils représentent un schéma hors du temps, hors du monde des contingences.

Cette conception issue de l'Orient ancien, que partagera l'art grec d'Asie tant qu'il restera oriental, est le contraire absolu de l'art occidental tel qu'il s'est défini en Grèce au siècle de Périclès, passionnément attaché à décrire, donc à individualiser l'homme.

Le visage de l'Orient était un archétype, celui de l'Occident est un portrait. L'étude du caractère, la recherche des nuances psychologiques vont obséder l'artiste grec. Au fil des siècles, celui-ci va multiplier les détails « saisis sur le vif ». La perfection dans l'observation anatomique du corps et

des choses de la nature, l'habileté à rendre la profondeur de l'espace, à fixer la perspective, à faire passer, comme dira de nos jours (avec admiration) la critique d'art européenne, le souffle de la vie, deviennent les critères suprêmes. C'est là tout ce que dédaigne l'Iran.

La conquête de l'Iran par Alexandre, l'instauration d'une dynastie grecque et l'afflux d'Occidentaux auraient pu le détourner de sa méditation et infléchir le cours de son art vers la description naturaliste chère à l'Europe. Il n'en fut rien.

L'art hellénistique de l'Iran au début de l'époque parthe a été un accident et il est resté d'une médiocrité profonde. L'adhésion que l'on pouvait croire volontaire de l'Iran aux principes de l'art occidental a conduit cependant à l'échec, comme si une attitude foncièrement étrangère à la perception du monde oriental ne pouvait être qu'un placage artificiel. Et lorsque l'ère sassanide s'est ouverte en 224 ap. J.-C., ce fut un retour définitif aux sources orientales. Les cavaliers bondissant aux flancs des bas-reliefs sculptés à même les falaises du Fârs ou au centre des coupes d'argent jaillissent dans un espace qui n'est pas celui de notre monde.

Quand l'orfèvre veut préciser l'existence d'un paysage, il le rend à l'aide d'une montagne à trois pics minuscules ; il en ramasse l'idée au sens platonicien du mot. A travers les styles différents qui allaient se succéder désormais selon les lieux et selon les temps, l'Iran n'allait plus se détourner de cette attitude fondamentale.

Un tel art tout entier consacré à éliminer de toute scène ce qu'elle a de contingent, de tout visage ce qu'il a d'individuel, donc d'accidentel, pour extraire du monde des apparences un langage de schémas et de symboles, devait être un art du signe par excel-

ASSADULLAH SOUREN MELIKIAN-CHIRVANI est membre du Centre National de la Recherche Scientifique, ainsi que du Centre de hautes études islamiques comparées, à Paris. Historien de l'art des origines de l'Iran et critique d'art renommé, il est l'auteur d'un essai sur les rapports entre l'esthétique littéraire et l'esthétique des arts plastiques, qui lui a été inspiré par l'étude qu'il a faite du manuscrit enluminé de « Varqe et Golshâh » : de ce texte, il a donné lui-même une traduction française. Il a publié également nombre d'articles dans des périodiques spécialisés, sur le travail du métal dans l'Iran et les pays arabes, et prépare actuellement le catalogue raisonné d'une exposition internationale d'art iranien, qui aura lieu en 1973 au Musée des Arts Décoratifs à Paris.

lence. Un art de la forme qui est dans l'espace à trois dimensions ce que la calligraphie est dans le plan.

Nous ne savons plus ce qu'a été la calligraphie sassanide, hormis quelques inscriptions lapidaires, Mais dès les premiers instants où nous saisissons l'art islamique, nous voyons l'Iran donner au signe une importance qui devait aller croissant. Pure calligraphie des céramiques du 10^e siècle à Neychâboûr (Nichapour) dans l'Est comme à Suse dans l'Ouest. Ecritures monumentales inscrites au 14^e siècle dans l'ordonnance même des lits de briques sur les mosquées et les mausolées. Elles y dessinent le nom divin « Allah » en sens alternativement opposés dans la texture même des parois, comme pour traduire plastiquement le vertige mystique du Soufi qui prononce les quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu. En aucun pays au monde, l'appel adressé au divin n'a épousé ainsi la structure même d'un monument.

L'on pourrait hésiter sur l'interprétation à donner à de tels choix dans l'esthétique plastique si l'esthétique littéraire ne nous permettait de vérifier que l'une et l'autre traduisent une même perception du monde.

L'importance du manuscrit de « Varqe et Golshâh » est de permettre d'en saisir le parallélisme dès le 13^e siècle. Il montre avec éclat que la littérature de l'Iran est une littérature de thèmes comme son art est un art de modèles. « Varqe et Golshâh » semble être le plus ancien roman courtois qui ait survécu. L'auteur, dont nous connaissons seulement le nom, Ayyûghi, nous assure qu'il a puisé sa source « dans les livres arabes ». Or, une analyse rapide montre qu'il l'a en fait tissé de thèmes que l'on retrouve ailleurs, par exemple dans le second roman courtois le plus ancien, « Wis et Râmin », composé par Gorgani vers le milieu du 11^e siècle.

Les deux romans relatent l'aventure d'adolescents qui s'éprennent d'amour pour avoir été élevés ensemble. Chaque fois, la jeune fille est donnée en mariage à un prince qu'elle n'aime point, pour des raisons de convenance, et se soustrait à l'acte nuptial. On retrouve l'anecdote du souverain à qui on l'a refusée et qui l'enlève, celle du jeune amant qui part en quête de l'aimée et parvient au château où elle est retenue.

L'analogie se poursuit jusque dans les personnages secondaires. Analogie d'autant plus remarquable que tout devrait séparer les deux œuvres. Gorgani déclare traduire son œuvre du pahlavi et non d'un récit « arabe » ; il décrit la société de l'Iran féodal, tandis qu'Ayyûghi prétend mettre en scène des bédouins. La présence de thèmes identiques dans deux romans dont les sources avouées sont aussi différentes témoigne de l'attraction irrésistible qu'exerce donc sur l'auteur un répertoire traditionnel.

Ni le sculpteur, ni le peintre, ni l'écrivain n'ont pour premier désir d'inventer et d'innover. Ils choisissent des thèmes qui ont été médités avant eux



Photo : Musée Topkapı, Istanbul

et ils les ordonnent selon une trame qui leur plaît. Une telle démarche est liée à d'autres attitudes parallèles que l'on n'évoquera ici que d'un mot. C'est celle du disciple formé par l'enseignement du maître pour qui le but suprême est d'en saisir tout le sens avant de poursuivre sa propre méditation. Celle du poète pour qui l'art est une forme de la connaissance ou plutôt un instrument destiné à la transmettre.

Et l'enseignement spirituel n'est pas une œuvre de fantaisie qui s'invente. C'est une discipline à laquelle on s'initie, un modèle que l'on suit, un langage que l'on maîtrise.

Cette attitude et cette perception du monde ont marqué toutes les formes de la création en Iran. Un parallélisme rigoureux peut être établi entre les lors de la composition littéraire et celles de la composition plastique. Si l'on prend par exemple « Varqe et Golshâh », le plus ancien ouvrage qui permette de saisir l'analogie, on le vérifie à chaque instant.

La comparaison des images et des épisodes qu'elles illustrent montre que le peintre comme l'écrivain puise ses thèmes dans un répertoire existant. Il les adapte alors avec plus ou moins de bonheur au roman.

A l'occasion, il lui arrive d'être en contradiction avec l'anecdote. Là où il est question d'une armée entière, l'on nous montre deux personnages combattant. Et pour ouvrir son cycle, le peintre représente le bazar d'une ville

iranienne, lui-même symbolisé par quatre professions, alors que l'auteur nous entretient d'un campement de bédouins ! Ajoutons d'ailleurs qu'un tel décalage révèle la puissance d'une tradition picturale très ancienne et pour partie antérieure à la tradition littéraire qu'elle épouse.

Mieux encore que le choix des thèmes, le traitement qu'il leur réserve révèle l'identité de la démarche du peintre. L'auteur ne tente jamais de caractériser l'anecdote par un trait particulier. Les scènes qu'il décrit sont des archétypes au même titre que les images du peintre. La psychologie des héros ne le préoccupe pas plus que les traits individuels du visage n'intéressent le peintre.

Seules comptent les attitudes fondamentales : l'on nous dit que les amants s'aiment et que les armées combattent, sans s'attacher aux modalités particulières de ces attitudes, aux événements contingents qui les accompagnent. La description littéraire des événements révèle une stylisation de la pensée qui est à l'égal de la stylisation plastique.

L'armée prête au combat est toujours alignée en rangs parfaits. Quant au combat singulier il n'est qu'un ballet bien réglé à deux personnages, où le balancement des images exprime dans le texte la stylisation que le peintre imprime à son œuvre.

Les deux amants s'adressent la

“ Roméo et Juliette ” dans la Perse antique

Deux autres miniatures du célèbre manuscrit persan du 13^e siècle (voir légende de la page 27) qui raconte les amours infortunées de Varqe et de Golshâh ; leur histoire, sans être pareille à celle de Roméo et Juliette, en est pourtant proche et on la raconte encore dans tous les pays musulmans. Page de gauche : Golshâh s'évanouit en apprenant qu'on l'oblige à épouser, par intérêt, un prince qu'elle n'aime pas. Ci-dessous : Varqe et Golshâh, dans un jardin, s'embrassent pour la dernière fois avant leur séparation.



Photo © Unesco - Collection Unesco de l'art mondial - Turquie, Miniatures anciennes

parole tour à tour selon un rythme régulier, se tiennent des discours identiques dans leur contenu et ont en toutes choses une symétrie dans le comportement qui a pour égal la symétrie des miniatures où on les voit représentés de face, inclinant la tête l'un vers l'autre. L'évocation de la nature s'énonce en termes aussi abstraits que la réduction qu'en fait le peintre à des plantes mythiques et symétriques, à des espaces monochromes sans profondeur.

L'un des aspects les plus singuliers de cette stylisation de la perception s'exprime dans le choix des nombres. Lorsque le poète énonce des quantités, ses nombres ne sont jamais choisis au hasard : 2, 3, 4, 10, 20, 30, 40, 60, 100, et 1 000. L'on pourrait ajouter 6, 7, 12, 14, 16, 32, 36, 48, 72, que l'on retrouve dans d'autres récits. Fait remarquable, qui n'avait pas été signalé jusqu'ici, la même numération gouverne le compte des éléments de l'image peinte : telle maison a 12 merlons, telle plante 12 feuilles.

Lorsque le peintre montre sur la première miniature le boulanger dans son échoppe, un instinct irrésistible le pousse à peindre 14 galettes accrochées au plafond. L'on se gardera de trouver à de tels nombres un sens symbolique, de même que l'on n'en cherchera guère dans le nombre des 40 brigands rencontrés par Varqe sur son chemin. C'est une forme extrême de la

stylisation, une esthétique du nombre.

Dans un univers où les scènes se déroulent selon un modèle, les personnages, eux, ne sont que des archétypes. Le poète comme le peintre ne connaît qu'un visage, le « mârou » ou Visage de Lune. C'est un visage rond comme la pleine lune et rose comme la rose, un visage à la bouche menue, couleur de cornaline, aux sourcils arqués, aux yeux en amande (ces deux derniers détails manquent à « Varqe et Golshâh », mais non à d'autres romans), encadré de deux tresses.

C'est celui-là même que l'on reconnaît sur la miniature, celui de l'unique visage qui a surgi des ruines d'un palais du 11^e siècle à Ghazni, celui déjà des Bouddhas de l'Iran Oriental. C'est un visage de pure beauté, image idéale de l'homme comme de la femme. Rien, en effet, ne les distingue dans la poésie persane si ce n'est le duvet de barbe que porte parfois l'homme adulte ou la barbe blanche du sage. Rien ne les distingue non plus en peinture, sinon ces mêmes indications.

Un tel art ne pouvait qu'évoluer graduellement par infléchissements successifs du canon tout entier et non par l'effet soudain des inventions individuelles. Il a été d'une richesse et d'une diversité infinies, mais, parce que ce fut d'abord un art du canon, il est parfois difficile d'en identifier les auteurs. Mais cela n'importe guère.

Car les critères d'appréciation ne sont plus ceux que l'on peut appliquer à l'art d'Occident. Ils en sont, à vrai dire, diamétralement opposés. En Europe, on admire le créateur d'avoir inventé. En Iran, on l'admire d'avoir égalé le maître. Parfois de l'avoir dépassé. Mais on le situe par rapport au modèle.

L'Occident célèbre la vie qui est insufflée aux êtres et aux choses, l'habileté personnelle à saisir une impression visuelle, fût-ce une impression de lumière, l'invention et l'originalité par dessus tout. L'Iran glorifie la maîtrise du trait calligraphique, l'ordonnance de la construction et le rythme. Reproduire ce que l'œil voit, ménager l'illusion du relief, saisir un sentiment passager en peinture comme en littérature, bref, rechercher le contingent, voilà qui n'a préoccupé l'Iran qu'au soir de sa chute, lorsque sa culture vidée de son contenu cédait à l'occidentalisation.

L'Iran ? A vrai dire, c'est l'Orient tout entier qu'il convient de dire. Un auteur rapporte quelque part comment un peintre jésuite présenta à l'empereur Kien-Long le portrait qui lui avait été commandé. Lorsque l'empereur demanda, après un long silence, ce que signifiait la barre noire sur l'une des joues, le révérend père dit que c'était l'ombre. « Il n'y a pas d'ombre sur le visage de l'empereur », fut la réponse. Il n'y en eut jamais non plus sur les Visages de Lune iraniens. ■