

L'ARCHITECTURE

DANS LES MINIATURES ISLAMIQUES ⁽¹⁾

PAR

M. E. PAUTY.

AVANT-PROPOS.

Une exposition d'enluminures et de miniatures islamiques, à laquelle les musées et les collectionneurs des deux mondes ont contribué, a eu lieu l'an dernier à New-York, au Metropolitan Museum. Les visiteurs favorisés ont pu, grâce à une excellente organisation, saisir dans son ensemble l'histoire de la peinture islamique, sous ses formes les plus variées. Une fois encore l'attention mondiale fut attirée sur ces œuvres patientes, surprenantes d'application. Elles étonnent notre époque à laquelle le hâtif impose sa loi, et qui se satisfait surtout de la suggestion voisine du croquis, l'enlevé expressif, plutôt que de l'œuvre laborieusement édifiée.

Notre intention, ici, n'est pas de redire tout ce qui a été tenté sur l'histoire générale de la peinture islamique. En nous plaçant sous un angle qui nous est familier, celui de l'architecture, nous avons cherché à éclairer d'un rayon particulier pour notre usage, l'aspect de ces illustrations captivantes. Pour mieux intégrer les particularités de l'architecture imagée, nous avons dû examiner d'assez près la composition générale des illustrations, leur position dans l'ouvrage, puis la technique du trait, de la couleur. L'architecture, en effet, réagit sur l'image, non seulement par l'apport direct de ce qu'elle représente, mais encore par les nécessités graphiques d'exécution, solidaires de son expression même.

⁽¹⁾ Communication présentée à l'Institut d'Égypte dans sa séance du 5 novembre 1934.

Sans vouloir exagérer l'importance de l'élément architectural dans la miniature islamique, il convient d'admettre qu'à certaines époques il imposa son rythme à de nombreuses illustrations.

CHAPITRE I.

L'ARCHITECTURE DANS LES MINIATURES

MÉSOPOTAMIENNES, MONGOLES ET TIMOURIDES.

Les ouvrages anciens enluminés réunissaient, généralement, images et écritures sur une même feuille; l'illustration n'occupait, le plus souvent, qu'une faible partie de la page. Ces figures en texte, dans les manuscrits mésopotamiens (XI^e-XIV^e siècles), se silhouettent librement sur le fond du papier. Les personnages, isolés ou groupés, debout ou à cheval, porteurs d'étendards ou de trompettes, les arbres ou les arbustes, sont pénétrés par le texte qui s'insinue dans les vides du dessin. Nous contrôlons ces caractéristiques, par exemple, dans les *Fables* de l'hindou Bidpâi (vers 1230)⁽¹⁾ et dans les *Maqāmât* de Hariri datés 1237, où sont contées les aventures burlesques de l'astucieux Abou Zeid de Sarroudj⁽²⁾. Parfois, des scènes s'inscrivent dans une sorte de compartimentage. Des personnages uniques sont comme emboîtés dans une case; ils s'organisent avec un texte court. Certaines figures du *Traité d'Astrologie* (vers 1250) sont ainsi disposées⁽³⁾.

Dans ces compositions, il entre assez peu d'éléments. Avec une dominante de personnages, des animaux, des végétations, ainsi que le cadre architectural sont exprimés à grande échelle, vus en *gros plans*. L'architecture invoquée procède du même souci de ne représenter que des formes scrupuleusement choisies, ayant, du fait de leur peu de développement, une valeur intentionnelle. Elle enserre étroitement les personnages qui occupent les vides, touchant presque de la tête les traverses et les arcs.

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musulman painting*, pl. XVIII, XIX, XX, XXIII. Bib. Nat. Paris.

⁽²⁾ MARTIN, *The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th cent.* Manuscrit de Hariri, 1237, Schefer, pl. 12.

⁽³⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. XXX Bib. Nat. Paris.

Elle est à peu près absente de certains sujets où elle n'a que faire, comme dans les *Fables* de Bidpâi, les *Fables d'animaux* d'Ibn Bakhtichou, *Les merveilles de la nature* de Zakariya Qazwini, les *Traités d'Astrologie* d'Abou Machar⁽¹⁾ (vers 1250) ou dans l'ouvrage de Dioscoride, consacré à une pharmacologie précieuse et à la botanique. Nous ne devons pas oublier que les premiers manuscrits musulmans étaient, avant tout, des ouvrages scientifiques traduits du grec. Par contre, l'architecture intervient franchement dans les *Maqāmât* de Hariri, et l'on peut dire qu'elle constitue la base des figurations du *Traité des Automates*, où l'on voit, par exemple, des machines hydrauliques conçues dans une forme monumentale naïve, à la manière de jeux de construction pour enfants.

Les artistes mésopotamiens qui composaient leurs scènes avec art, qui savaient grouper, équilibrer des cavaliers porteurs d'étendards, des personnages entourant un conteur, des animaux, devaient trouver dans l'élément architectural le moyen d'armaturer leurs images, en tirant un bon parti de ses génératrices horizontales ou verticales, et de ses arcs. De fait, prises dans ce réseau de lignes géométriques les compositions se simplifient et même s'encadrent. Il semble bien que l'ordre intervenant dans la composition, une sorte de stabilisation de l'image apparaît avec le concours de l'élément architectural. C'est lui qui contribuera aussi à orienter l'illustration des textes, très picturale à l'origine, vers une conception plus décorative.

Un fait est caractéristique. Dans les miniatures abbassides l'architecture est traitée sur un seul plan, *en géométral*; ses lignes rectangulaires limitent la composition, sur les côtés et à la base, qui se libère à la partie supérieure de la feuille. En s'échappant, minarets, corniches, cimes des arbres se silhouettent à même le papier. Par ailleurs, toute imprécision dans le détail est éliminée par un tracé à grande échelle. Celui-ci impose en quelque sorte une relative fidélité aux modèles, en tous cas la logique des formes. Coupe des pierres, combinaisons des menuiseries sont schématiquement indiquées. L'enlumineur nous renseigne donc sur la structure des ouvrages de son temps, autant que sur leur ordonnance.

Dans les compositions architecturales nous relevons la silhouette de

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. XXXIII, Bib. Nat. Paris.

minarets à balustrades portées par des encorbellements à stalactites, des portiques à arcades appareillées, des colonnes à fûts de marbre surmontées de chapiteaux bulbeux, des frises à inscriptions, de larges bandeaux à décor floral et à entrelacs, enfin tous motifs répondant bien à l'art des XIII^e et XIV^e siècles. Nous sommes accoutumés à voir cet art non seulement chez les Abbassides de Bagdad, mais aussi en Syrie et en Égypte. Le mobilier n'est pas moins stylisé. Des accessoires de mosquée, minbars de bois et leur portillon, lampes peintes, etc., témoignent du souci de représenter avec conscience des détails réels. Même recherche de l'exactitude dans des compositions de boutiques, pour pharmacien ou libraire, lesquelles pourraient être exécutées d'après ces dessins scrupuleux. Ainsi que l'architecture, dans bien des cas, le mobilier joue le rôle de stabilisateur de l'image⁽¹⁾.

Les artistes abbassides de Bagdad expriment simplement leurs scènes. Une seule scène, en un seul temps, dans un même lieu. Nul chevauchement de sujet comme nous le verrons plus tard.

Quels sont les motifs architecturaux ou le genre de mobilier qui figurent dans ces dessins? Le mobilier, par ses moulurations, procède du caractère architectural, du dessin de ses arcs, de sa rigidité. Ce sont des sièges bas, avec parfois, un large dossier, sur lesquels, sur des coussins décorés de rinceaux, s'accroupissent, à l'orientale, des personnages vêtus d'amples robes à grand décor brodé. Ce sont des dais à arcatures et à coupolettes sous lesquelles d'autres personnages auréolés se tiennent assis, la tête au contact de la traverse de bois soulagée par des corbelets, ou encore circonscrits par les arcs supérieurs⁽²⁾. Des tabourets, des sièges en X, des supports de livres savants ou sacrés, des mortiers et autres instruments dont se servent les apothicaires s'ajoutent à ce mobilier qui est toujours revêtu d'un large décor à rinceaux. Dans les mosquées, les riches minbars de bois et les lampes peintes à large col⁽³⁾, toujours

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. XII, XIII et MARTIN, *Min. paint.*, pl. 6 et 7 (1222) «Dioscoride».

⁽²⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. XII, *Maqāmāt* de Hariri (1237), Bib. Nat.; pl. XIII, *Fables* de Bidpāi (1230), Bib. Nat.; pl. XXII, mêmes *Fables* (1230), Bib. Nat.

⁽³⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 7. Le Dioscoride (1222).

interprétés avec un grand souci de vérité, ajoutent leur note réaliste. Dans le domaine architectural, de véritables façades sont représentées sur certains dessins. Dans les *Maqāmāt* de Hariri, datés 1237, une évocation de mosquée est obtenue par un dispositif de trois arcades, portées par des colonnes à bases et chapiteaux bulbeux. Au-dessus des arcs appareillés, une frise à inscription est surmontée d'un large bandeau décoré d'entrelacs, qui barre transversalement la composition. Enfin, un rappel de minaret se détache à l'extrémité supérieure de la feuille, animant le cadre architectural. Au travers du portique l'on aperçoit un groupe de personnages, attentif à entendre la leçon de l'imâm⁽¹⁾. La scène ne comprend que les éléments indispensables. De même, dans une autre figuration du même ouvrage⁽²⁾, l'artiste a représenté l'arrivée dans un bourg, de deux notables montés sur des chameaux. La ville est symbolisée par quelques portes arquées qui encadrent des curieux avec, au-dessus, une mosquée émergeant par une coupole et son court minaret à balustrade de bois. C'est encore en une autre miniature, la façade sur cour d'une maison, peut-être d'un caravansérail, avec magasin au rez-de-chaussée et d'habitation à l'étage et dont les arcades sur piliers, la balustrade, le couronnement de l'étage, sont scrupuleusement dessinés⁽³⁾. Sur ce fond de cour, des personnages endormis remplissent toute la largeur du rez-de-chaussée. Dans ces mêmes séances de Hariri, c'est également un pavillon, à porte unique en rez-de-chaussée, et à étage ouvert sur une galerie. Ici encore les détails de l'appareillage et les rinceaux du décor, sont rigoureusement interprétés⁽⁴⁾. Dans un autre manuscrit⁽⁵⁾, daté 1230, la maison du riche est rendue sensible par un bel arrangement d'arc central surbaissé, à tympans enrichis de rinceaux, dont le tout est couronné par une frise décorative.

Les boutiques où les abris sont évoqués de la même manière, avec le souci du détail vrai. Ils reçoivent des commerçants placides, des libraires

⁽¹⁾ MARTIN, *Manuscrit de Hariri*, daté 1237, pl. 9. *Min. paint.* Schefer.

⁽²⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 10 (1237), Schefer.

⁽³⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, *Maqāmāt*, pl. XXX (1237).

⁽⁴⁾ BLOCHET, *Les enluminures des manuscrits orientaux*, pl. 1.

⁽⁵⁾ KÜHNEL, *Manuscrit du Musée asiat. de St.-Pét.*, pl. II, 1230.

ou des apothicaires. Le manuscrit de Dioscoride de 1222 nous offre la vue d'une boutique de pharmacien surmontée d'un entresol. L'ensemble⁽¹⁾ est constitué par un jeu de traverses et de corbelets à rinceaux sculptés. Au rez-de-chaussée, l'apothicaire prépare quelque médicament sur un feu d'enfer, devant un client, pendant qu'à l'étage, le plafond sur la tête, des garçons broient des produits. Dans le manuscrit des « Séances » de 1237, est représentée une boutique de libraire, simple cadre que des merlons à entrelacs floraux couronnent, dans lequel discourent des personnages de type sémite accroupis, dominés par quatre rangées de rayons bien garnis de livres. Dans ce même manuscrit provenant de Bagdad⁽²⁾, un abri, qu'on pourrait croire dessiné par un charpentier, abrite de son toit incliné supporté par des poteaux à contrefiches, un marchand avec ses balances et, au-dessous, la présentation d'une esclave à un riche amateur.

Le *Traité des Automates* par Djazari (1354), nous donne, singulièrement mêlée à des personnages accroupis ou à cheval, l'exemple d'une architecture adaptée aux buts de l'ouvrage. L'on retrouve dans ces naïves machines des portails de fantaisie, des koubbas terminées par des cavaliers, des arcades surmontées de corniches, merlons, stalactites, des colonnes à chapiteaux bulbeux, des rinceaux, écussons, aigles héraldiques. Tous ces motifs sont déformés par des adaptations inattendues qui créent entre eux des rapports d'une amusante puérilité⁽³⁾.

*
* *

A la franchise, la solidité des compositions des artisans mésopotamiens correspond un dessin vigoureux dont le trait large, net et à peu près uniforme constitue un support qui limite tous les bariolages. Malgré sa naïveté ce dessin ne laisse rien dans l'équivoque, l'imprécision, que ce soit personnages, animaux, plantations ou architecture. Les profils des moulures, le décor ornemental, sont d'un dessin aussi expressif que celui

des rinceaux des robes, des visages arrondis, du feuillage des arbres ou des oriflammes de guerriers.

En ce qui concerne la couleur, les tons simples et sans transparence sont appliqués avec vigueur. Un choix très réduit, qui se satisfait de couleurs primaires, s'emploie pour l'architecture comme pour les autres éléments de l'image. Un rehaut d'or est appliqué au décor ornemental⁽¹⁾, comme aux auréoles des têtes, aux rinceaux des costumes. Des tentatives très discrètes de modelé font tourner les visages, mettent en mouvement les plis des robes ou donnent du volume aux troncs d'arbre. Dans les figurations architecturales, le ton, parfois, s'applique à faire jouer les fûts de colonnes, les chapiteaux renflés, ou la base cylindrique des minarets. Mais ce modelé, lorsqu'il apparaît est accidentel, l'artisan se souciant surtout d'enrichir des surfaces plutôt que d'obtenir des impressions de volumes.

Le procédé d'expression qui par sa plastique, tient plus de la peinture que de la miniature, a le charme de larges esquisses.

Une sensation de fraîcheur, de naïveté dans l'expression se dégage de ces dessins qui ont pour nous une grande saveur. Ces représentations aux tons primaires, dont la technique s'exerce avec une certaine force, ont l'attrait d'une imagerie d'Épinal, dont le temps aurait adouci l'acidité des coloriations, enrichi la qualité des harmonies.

*
* *

Les artisans abbassides avaient des précurseurs dont ils avaient reçu, avec les recettes d'atelier, les traditions de composition, tant pour les arrangements des motifs architecturaux que pour le groupement de leurs personnages. Le manuscrit des *Fables* de Bidpâi, le plus ancien document connu sur la miniature islamique, date du XII^e siècle. Déjà, dans ses dessins composés par Aboul Maâli Nour Allah vers 1150, en Afghanistan (Blochet), le caractère des expressions et les procédés sont nettement affirmés. Nous y voyons combinés un fond traditionnel asiatique légué par la Perse sassanide, lequel se révèle dans les types représentés, et le

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. peint.*, «Dioscoride» (1222), pl. 5.

⁽²⁾ BLOCHET, *Musl. peint.*, pl. XXVII, Bib. Nat.

⁽³⁾ BLOCHET, *Musl. peint.*, pl. XXXV à XXXIX. Collection Martin, pl. II (1354).

⁽¹⁾ KÜRNEL, *Manuscrits St.-Petersbourg, Maqāmât* (1231), pl. 7, 8, 9, 10, 11.

courant chrétien de Byzance qui se manifeste principalement dans la technique. Jusqu'à l'invasion des Mongols, au cours des ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles, l'art de l'illustration des manuscrits, à Bagdad, ne s'éloignera que par d'inévitables modalités, peu importantes, des méthodes techniques dont le mérite revient surtout à Byzance. L'évangélaire copte de 1180⁽¹⁾ et les « Formules liturgiques » de 1239, en syriaque⁽²⁾, sont assez typiques d'une facture, d'attitudes de personnages, de couleurs même, dont la parenté est évidente avec les peintures abbassides. De même deux manuscrits actuellement au Musée copte, l'un daté 1250, provenant de l'église d'Abou Seifein au Caire, avec ses combinaisons de personnages auréolés, son décor à rinceaux hellénistiques et ses fonds or, et le second daté 1272, de même nature, dont les dessins en pleine page reçoivent de grands personnages, confirment ces relations. Cette tradition remonte loin, puisque nous la trouvons manifestée dans le document manichéen de la fin du ^{viii}^e siècle du Musée de Berlin.

Quoi qu'il en soit, les artisans abbassides, s'ils n'ont en rien révolutionné les méthodes, n'en ont pas moins exprimé le cadre de leur temps. En cela l'architecture peut être, au même titre que l'expression des personnages et des costumes, un moyen éventuel de datation, à défaut d'inscription ou de texte.

*
* *

Avec l'arrivée des Mongols en Perse, l'art de la miniature devait subir un choc qui se manifesta dès le ^{xiii}^e siècle par l'hésitation des artistes, une sorte de trouble dans leurs procédés. A ce sujet, il est intéressant de voir comment en Perse, à même époque, les artisans de l'illustration des manuscrits procédaient, en regard de leurs voisins de Mésopotamie.

Avant tout, comment se disposait le dessin dans la feuille, la page du manuscrit? Suivant les régions et aussi le type d'ouvrages, l'image s'inscrit dans le texte très différemment. Dans le manuscrit d'Ibn Bakhtichou, fait à Tébriz, daté 1295, qui traite d'histoire naturelle, les compositions hérissées de feuillages se mêlent à un texte dominant dans la feuille, où

les mots quittant l'ordonnance des lignes s'insinuent entre les branches ou les têtes d'animaux. En cela nous sommes proches de la manière du manuscrit iraquien des Fables de Bidpai, daté 1230, des *Maqāmāt*, et très proche encore, abstraction faite de l'influence chinoise dans les personnages, du même traité d'*Histoire naturelle* d'Ibn Bakhtichou, cité plus haut, fait en Mésopotamie, daté 1250⁽¹⁾. Les dessins sont plus noyés encore dans le texte dans un traité d'astronomie, daté 1300⁽²⁾, et un manuscrit des Fables de Bidpai, de Tébriz, daté 1340⁽³⁾. A côté de ces formules traditionnelles venant de l'ouest, l'on saisit dans d'autres manuscrits une tendance qui attribue plus d'importance à l'image. Le dessinateur l'encadre d'une mince bande ou d'un simple trait, cherche à organiser la page même dans un sens plus décoratif. Par ailleurs, les compositions perdent leur ancien caractère pictural, leur plastique solide, s'orientent vers la miniature. Ici, il nous faut voir l'influence des artisans chinois qui infusent en Perse le goût de l'estampe, de l'image minutieuse, du dessin fin et appliqué. Dans leurs manuscrits du ^{xiii}^e siècle les Persans conservent à leurs personnages et au cadre architectural ce type de gros plan que nous avons signalé chez les Mésopotamiens. Malgré les feuillages entremêlés, les mouvements souples de personnages, et les groupements serrés de bêtes, où se révèle nettement le goût chinois, la disposition des éléments de l'image se maintient encore, suivant le mode que nous avons noté dans les *Maqāmāt* mésopotamiens. Jusqu'au début du ^{xiv}^e, ce type de composition à gros plans apparaîtra dans maints ouvrages, comme dans les illustrations de *L'histoire du monde* de Rachid ad-Din, faites à Tébriz entre 1306 et 1314. Quand à l'architecture, elle se compose toujours de motifs simples enrichis de rinceaux hellénistiques, où cependant l'entrelac géométrique paraît plus affirmé.

*
* *

Sous l'influence chinoise, la plupart des manuscrits mongols du ^{xiv}^e siècle s'éloignent du caractère mésopotamien, en ce que dans ce nouveau

⁽¹⁾ BLOCHET, *Les enluminures des manuscrits orientaux*, pl. 1 a.

⁽²⁾ IDÉM, *ibid.*, pl. 1 b.

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.* (1250), pl. 17, 18, 19, 20.

⁽²⁾ IDÉM, *ibid.* (1300), pl. 35 à 39.

⁽³⁾ BLOCHET, *Musl. paint.* (1340), pl. LXVI à LXVII. — Bib. Nat. Paris.

type de miniatures le champ d'observation s'élargit, l'échelle change. Le nombre des acteurs et des accessoires augmente. En même temps, la facture prend plus de préciosité, et ceci devient très important pour la représentation architecturale. Le manuscrit de Djami' el-Tawarikh (vers 1315), par exemple⁽¹⁾, nous montre en quelques miniatures des groupes de personnages, de cavaliers, nombreux dans la scène, évoluant dans un milieu monumental qui multiplie ses aspects, et surtout s'essaye gauchement aux effets perspectifs. Avec ce second mode nous quittons sous les Mongols l'expression simplement géométrale. Dans la composition qui représente la conquête de Bagdad, par Houlagou Khān où l'on voit des cavaliers chinois mettant le siège devant la ville, occupée par des habitants à type sémite, des enceintes sont figurées sous des angles divers, au-dessus desquelles des maisons à lanterneau, des coupoles, des minarets s'étagent, se masquent partiellement, animant la scène.

Comme l'échelle est plus petite, le souci du détail exact, de l'appareillage logique des murs, laisse place à une interprétation beaucoup plus libre. La fantaisie déjà, sert ici un but décoratif.

Ces deux tendances, chinoise et iraquienne, dont l'une, cependant, reflue (la mésopotamienne) s'associent dans quelques ouvrages. Nous citerons les miniatures d'un livre de *Maqāmāt* daté de 1334, où la richesse savante d'une technique chinoise s'exerce sur un mode de composition⁽²⁾ à grands éléments, de type mésopotamien.

Le mode mongol de composition, en multipliant les personnages et les accessoires, fait pénétrer dans les scènes une sorte de dynamisme auquel participe l'architecture, par l'abandon d'un tracé trop rectangulaire, mais par la multiplication des effets perspectifs. Le « goût des foules » qui pénètre l'imagerie mongole et le développement animé du cadre n'existaient pas chez les Mésopotamiens, dont les scènes, au contraire sont toutes de repos. Toutefois, malgré la naissance d'une extension plus grande des limites de l'action, nous ne voyons encore pas de compositions réunissant, en un même dessin, plusieurs scènes.

La participation de l'architecture dans la miniature d'époque mongole est plus abondante que chez les Abbassides de Bagdad. C'est le choix des

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 42. — ⁽²⁾ IDÈM, *ibid.*, pl. 15, 16.

ouvrages qui en justifie l'emploi. Peu opportune dans les *Traité d'astronomie* (1300) ou celui d'*Histoire naturelle* d'Ibn Bakhtichou, de Tébriz (1293) qui est si analogue au même ouvrage illustré à Bagdad, elle joue son rôle dans l'*Histoire du monde* de Rachid ad-Din, illustrée à Tébriz (1310). Dans cet ouvrage, les illustrations, conçues suivant l'ordonnance à grands éléments de la peinture mésopotamienne, utilisent les arcades à colonnes de marbre, les chapiteaux et les bases renflés, les tympans et les corbelets enrichis de rinceaux où le décor floral s'associe à l'entrelac. C'est ainsi que Jacob, Rachel et trois de leurs fils s'entretiennent sous un portique ramené à deux fûts de colonnes supportant un linteau ornementé⁽¹⁾. Ou encore c'est une enceinte de la cité des Banou Nadir⁽²⁾ attaquée par les troupes du prophète Mahomet, qui est figurée par un mur appareillé, percé d'une porte décorative, et couronné par une balustrade à grands rinceaux. Malgré sa facture persane, cet ouvrage contient des morceaux d'architecture nettement irakiens, comme la coupole de cristal abritant Boudha.

C'est un petit édicule à deux baies fermées par une grille en bois tourné, flanquées de trois colonnes à large chapiteau floral. Deux tympans et un couronnement à rinceaux nous rapprochent des illustrations des *Maqāmāt* de Bagdad⁽³⁾. Dans ce même manuscrit daté 1310, nous voyons, à grande échelle, des parties de maisons, d'un caractère, cette fois, purement chinois, qui accompagnent des personnages en harmonie avec elles : toits à éléments relevés, potelets⁽⁴⁾ verticaux très rapprochés, laissant passer une aération abondante au-dessus des plafonds, portes pleines maintenues par de grandes pentures de fer. Ces interprétations serviles d'une architecture chinoise sont d'ailleurs extrêmement rares.

Dans le second style cité plus haut, à petits éléments maintenus dans un cadre, manière vers laquelle l'art de la miniature persane va s'orienter dans les siècles suivants, notre choix sera plus vaste. *Le Livre des Rois*

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 28.

⁽²⁾ MARTIN, pl. 29, et BLOCHET, pl. LVII (*Histoire du monde*, par Rachid ad-din), Tébriz 1306-14.

⁽³⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 31.

⁽⁴⁾ IDÈM, *ibid.*, pl. 32.

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XVII.

de Firdaoussi, illustré à Tébriz en 1310, *L'histoire des Mongols* de Rachid ad-Din nous fournissent des miniatures où l'architecture, traitée en géométral ou avec des effets perspectifs est déjà suffisamment caractéristique pour que nous puissions y voir une expression d'un art local, bien persan. C'est, dans ce *Livre des Rois*, Garchasp, roi de Perse, entouré de sa cour⁽¹⁾ et assis sur un trône, siégeant au centre d'un iwân au décor délicat; dans une autre composition c'est Alexandre, roi de Perse⁽²⁾, représenté au milieu de ses familiers, dans un entourage architectural à arcs persans, très apparenté au premier. Si ces scènes sont pleines, remplissent bien leur cadre, elles ne sont cependant pas encombrées. Le manuscrit de 1315 de Djami' el-Tawarikh⁽³⁾ si caractéristique avec ses murailles bastionnées, ses maisons figurées dans un mode dynamique, dû aux essais perspectifs, celui de *L'histoire des Mongols*⁽⁴⁾ (1310) également, nous situent dans un monde de coupes côtelées, de pavillons sur terrasses, de murailles à merlons qui appartient bien à la Perse du XIV^e siècle.

Si nous regardons d'un peu plus près cette imagerie mongole, nous y saisissons, dans le procédé d'exécution, la technique même, le même trouble que dans la composition. Le trait peut, dans un même ouvrage, manifester plusieurs manières. Le manuscrit d'Ibn Bakhtichou, de Tébriz, par exemple, nous révèle en quelques dessins, un trait plein et à peu près uniforme, dans la facture des artisans de Bagdad. En d'autres, le dessinateur s'exprime en traits pleins et déliés comme une écriture, ou qui s'engraissent au pinceau fin, à la manière chinoise. Et dans les deux cas le trait plus appliqué est devenu savant. En certains dessins de l'école mongole, le trait fin, précieux même, trahit, sans doute possible, sa parenté avec l'art subtil de la dynastie chinoise des Yuan. Certaines scènes de batailles⁽⁵⁾ par exemple se passent très bien de coloriage, le dessin se suffit. C'est sur ce dessin, à la fois habile et tranquille, que l'artisan tire de *L'histoire des Mongols* ses plus belles illustrations. Les Timourides qui sui-

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. XLV.

⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. XLVII.

⁽³⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 42.

⁽⁴⁾ BLOCHET, *ibid.*, pl. LXV (1310) Bib. Nat.

⁽⁵⁾ MARTIN, *ibid.*, pl. 34. Dessin d'école mongole, mais de facture chinoise.

vront délaisseront complètement la tradition mésopotamienne pour adopter ce dessin plus subtil, plus exigeant.

La couleur elle-même, si elle demeure encore simple, réduite à des tons primaires, dans les miniatures du type mésopotamien, se pare au contraire de nuances plus variées dans les images du second type. En se raffinant, l'illustration quitte par sa couleur comme par son trait, la plastique très picturale des Abbassides et s'oriente vers la miniature.

Résumons-nous. Nous avons remarqué que les miniaturistes de l'époque mongole en Perse, suivant les régions, se rattachaient à l'art des illustrateurs abbassides, ou bien s'en affranchissaient en maintes productions. Il ne fait aucun doute que les conquérants mongols qui mirent sous leur autorité le Turkestan, l'Iran et l'Iraq firent pénétrer en Perse des procédés nouveaux, une technique d'Extrême Orient venue par le Nord. Nous savons bien que, timidement ces procédés s'étaient infiltrés bien antérieurement puisqu'on a pu en relever les traces sur des images du XI^e siècle, et même d'après les textes, en supposer l'influence dès le IX^e siècle. Par l'entremise, surtout, du Turkestan, l'art de l'illustration chinoise donna aux Persans, par l'influence de ses artisans, le goût de la miniature précieuse, de la perfection du dessin, du trait, enfin de toute une plasticité délicate que la Perse ignorait absolument avant l'arrivée des Mongols. Il semble que cette influence a eu pour effet, en ce qui concerne l'architecture représentée dans les compositions d'en changer le mode d'expression. A partir du milieu du XIV^e siècle, tout en s'appliquant à représenter le cadre de son temps, l'artisan mongol s'éloigne des interprétations en géométral du type mésopotamien. La grande nouveauté réside surtout dans une recherche de représentation par plans, les artisans timourides s'essayent parfois aux effets perspectifs. A l'époque suivante, nous aurons l'occasion de surprendre les artistes timourides usant de toutes libertés, jonglant avec les formes, plutôt les surfaces, le décor, les murs, les plafonds, en vue d'organiser leur composition pour des buts décoratifs.

*
* *

On note quelques changements dans l'organisation de la page des manuscrits timourides, en regard des ouvrages mongols. Certes, nous

voyons encore et souvent des dessins réduits, encadrés, s'insérer dans le texte, comme dans le manuscrit des Fables de Bidpâi, daté 1340 de Tébri⁽¹⁾ ou dans le beau livre des *Merveilles de la création* de Qazwini, fait à Tébri⁽²⁾ en 1388. Mais dans la plupart des manuscrits, l'image s'installe de plus en plus dans la feuille, occupe des pages entières et quelquefois deux, comme celle qui représente une scène de chasse dans un manuscrit (vers 1460)⁽³⁾. Et, fait nouveau, nous voyons souvent à l'intérieur du cadre établi par plusieurs traits parallèles limitant l'image, un texte plus ou moins court inscrit sur un panneau, et chevauchant les scènes. Le texte encadré participe, alors, à l'organisation de l'image, à son aspect décoratif⁽⁴⁾. Ni dans les miniatures de l'école mongole, ni dans les figures de l'école abbasside nous n'avons vu, sous cette forme le mariage du dessin et de l'écriture. Les artisans de l'école timouride, en ce qui concerne l'échelle des personnages et des accessoires, pour laquelle nous avons noté une hésitation chez les Mongols, ont pris nettement position pour les compositions plus nourries de personnages et dans un champ plus vaste. La surface du dessin ayant augmenté, les scènes nous montrent plus de choses. Les vides se remplissent, l'architecture plus ornementée ne laisse pas de repos, et dans les scènes jouées à l'extérieur, les jardins chargés d'arbres et de fleurs diverses enveloppent les personnages. L'architecture répond par sa préciosité à l'abondance des parterres, en prolonge même par son décor menu le chatoiement.

L'architecture ne joue plus dans l'image ce rôle apaisant que nous signalions dans les esquisses mésopotamiennes, rôle que déjà les Mongols laissaient échapper. A la fidélité aux modèles, au souci de représenter de l'architecture construite, dont on soulignait les lignes structurales et l'appareillage, fait place un agencement décoratif qui vise désormais à donner l'illusion du luxe. Les lignes, les contours, en plus de leur but représentatif de l'objet architectural, interviennent pour limiter des zones de mosaïques, qu'il s'agisse de reproduire le décor floral d'un tympan ou d'une

frise, d'une inscription décorative, ou de composer les arabesques d'un vitrail, d'un lambris ou d'un tapis. Par des représentations en géométral et les obliquités d'une perspective arbitraire, l'on obtient des pénétrations de zones de décor. Les personnages se silhouettent sur ce réseau serré de lignes, dessiné le plus souvent à la règle et au compas, avec une patiente application.

Bref, le réalisme si notable chez les artisans abbassides, n'existe plus sous la même forme dans l'architecture des ouvrages timourides. Les proportions, les étrangetés des perspectives sont conditionnées par les nécessités de l'image. Un fait est caractéristique : le miniaturiste timouride ne tient aucun compte, ne tire pas parti de l'épaisseur des murs. Que son morceau décoratif soit en géométral ou en perspective, il n'importe, nous avons toujours à faire à des panneaux peints, sans épaisseur ; les portes se plaquent aux murs, les merlons se silhouettent par un trait, même vus du dessus. La stabilité figurée de ces constructions nous rappelle celle des édifices d'enfant, en papier collé. Le plus souvent, personnages, arbres, murs, cloisonnements décorés, coupes, ramenés au plan du tableau se disposent comme une série de cartes à jouer, posées côte à côte ou se chevauchant. Les miniaturistes font rentrer de force dans cette conception les plans obliques figurant les retours de murs. Ils obtiennent par ce procédé une vie de l'image, indépendante des jeux de volumes, par le simple ajustement de surfaces dont ils combinent les contrastes.

Timidement encore, les premiers Timourides s'essaient à mettre en scène, simultanément, sur une même page, deux ou plusieurs sujets. Nous assistons généralement à une action qui s'exprime en même temps à l'intérieur et à l'extérieur d'un pavillon. Cette particularité de la composition en diptyque ou triptyque crée une difficulté pour l'agencement des éléments de l'image. Si les premiers artisans timourides ne se montrent pas encore virtuose dans ce cas particulier, nous verrons comment Behzad, à cheval sur les deux dynasties timouride et séfévide saura tirer de ce parti une ressource d'effets décoratifs.

Dans un manuscrit de Kirmâni, de 1396, de Bagdad, une miniature signée de Junaid Naqqâsh Sultâni⁽¹⁾, réunit deux scènes intérieures, où

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. LXVII, Bib. Nat. Paris.

⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. LXVIII, Bib. Nat. Paris.

⁽³⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 60-61.

⁽⁴⁾ MARTIN, *Musl. paint.*, pl. 48 (1376), *Manuscrit de Kwâyer Kirmani*.

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 46.

des personnages de caractère chinois mangent, boivent et dansent sous la présidence du roi qui se tient simultanément dans l'iwân d'honneur des deux salons de réception et de harem. Les deux images sont simplement jointives et ne se relient que par le prolongement des frises du couronnement supérieur.

L'unité de la composition ne s'établit ici que par la même échelle des décors, la même facture et l'harmonie des couleurs. Cet art de lier habilement les scènes n'apparaît pas plus dans une autre feuille du même manuscrit où le roi, dans la scène principale, est représenté ⁽¹⁾ au centre d'un vaste iwân, buvant au bruit des instruments de musique, cependant qu'à la porte extérieure du palais un serviteur éloigne les importuns.

Toutefois le principe est admis et il appartiendra aux artistes du xv^e siècle d'établir dans leurs compositions les chevauchements, les entrecroisements de panneaux nécessaires qui, liant le tout, donneront l'unité à l'image.

*
* *

Les artistes timourides marquent une prédilection pour un milieu architectural, approprié aux ouvrages qui avaient la faveur de leur temps. La société de la fin du xiv^e et du xv^e siècles, en Perse, aimait vivre dans des demeures d'un luxe maniéré que les miniaturistes ont parfaitement traduit. Leurs personnages somptueusement vêtus se meuvent dans des compositions élégantes qui associent la richesse de leurs revêtements à des jardins précieux. Aussi les miniaturistes nous transporteront-ils souvent à l'intérieur des pavillons, des palais, dans des salles à lambris mosaïqués à fenêtres aux grillages compliqués, à vitraux multicolores. Les dalles reçoivent de riches tapis et un mobilier de choix. Et à l'extérieur, les angles de bâtiments ou les pavillons aux lignes élancées, s'ouvrent sur des terrasses chargées de présents et des jardins fleuris. C'est constamment une atmosphère de paradis terrestre. Ce fond est digne de la majesté accueillante des princes et de la beauté des femmes de harem. Il va de soi que le monumental est absolument exclu. Il servirait mal les contes aima-

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 47.

bles qui nous chantent les amours de Houmay et d'Houmayoun ou les poèmes délicats de Nizâmi.

Ce goût de l'intérieur intime et caressant va parfois jusqu'à une distinction proche des dessins de qualité chinoise, comme dans une miniature du divan du sultan Hosain Mirza (1485) où le roi de Khorassan ⁽¹⁾ nous est présenté dans un ajustement de panneaux à fines arabesques. Ce goût débordé jusque dans les installations en plein air. Dans le *Livre des Rois* de Firdaoussi, illustré à Hérat, l'un en 1430 l'autre en 1436, ce sont des tapis précieux disposés au milieu des fleurs qui reçoivent Khousrau abrité par des tentes bariolées ⁽²⁾. Même dans un milieu céleste, où nous sommes transportés avec les personnages ailés du manuscrit de l'Apocalypse de Mahomet, de Hérat, 1436, c'est, et cette fois, dans les nuages ⁽³⁾, une architecture délicate à arcs persans, portes et murs aux fines décorations. La planche qui représente Mahomet et l'ange Gabriel devant l'entrée du paradis est typique à cet égard. Aucun caractère monumental, aucune apothéose. C'est par trois portes étroites que nous pénétrons dans le séjour céleste. Ces portillons enrichis de cadres et de bandeaux donnent accès à trois vestibules contigus dont les coupoles se silhouettent gracieusement. C'est du plus bel art décoratif du xv^e siècle.

Nous voyons bien apparaître, quand elles sont justifiées, comme dans *L'histoire des Mongols* de Djuwaini, illustrée à Tébriz en 1438 ⁽⁴⁾, des indications de forteresses ou d'enceintes de villes, mais celles-ci deviennent plus exceptionnelles. Le palais et la riche demeure règnent dans la plupart des miniatures.

Prépondérant aussi est le rôle du jardin d'agrément complément de l'habitation, avec les combinaisons de couloirs d'eau et de bassins, accessoires obligés. Au milieu des fleurs ou des arbres variés, choisis pour le regard, des amoureux aux visages ronds et aux yeux bridés se présentent avantageusement à l'élue. Les entrelacs géométriques, les décors floraux ordonnés, prolongent sur les panneaux de revêtement la richesse plus

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. XCVI.

⁽²⁾ BLOCHET, pl. XCIX et LXXIX.

⁽³⁾ BLOCHET, pl. LXXXII et MARTIN, *Min. paint.*, pl. 56. Bib. Nat. Paris.

⁽⁴⁾ BLOCHET, pl. XCIV.

exubérante, plus libre, des branches et des fleurs. Et les oiseaux ne sont pas exclus de ces petites fêtes; ils frôlent les arêtes vives des pavillons.

*
* *

La technique du dessin, de la couleur a-t-elle évolué depuis les Mongols? Si elle n'apporte aucune innovation dans le fond, elle est devenue plus précieuse, plus serrée dans l'exécution. Les miniaturistes timourides atteignent dans le trait une maîtrise plus remarquable que chez les Mongols, que ce soit dans ce dessin savant où ombres et lumières sont obtenues par une souplesse du trait qui rejoint l'écriture, soit dans celui des représentations architecturales où le trait uniforme est, conjointement à des expressions libres, tiré à la règle et au compas. Comme dessin du premier mode, citons celui d'un manuscrit, fait à Hérat vers 1440⁽¹⁾ par exemple, dans lequel une miniature nous transporte au centre d'un conte de fées, parmi des anges. Par la qualité et la pureté de la facture nous atteignons ici l'illustration purement chinoise. Parallèlement, le dessin plus spécial usité pour l'expression de l'architecture se signale par un souci de perfection, de fini poussé à l'extrême dans de nombreux morceaux de décor, réseaux d'entrelacs géométriques, arabesques, etc. La couleur, elle aussi, s'est enrichie. Les gammes de tons passent désormais par toutes les nuances. Une science exceptionnelle des contrastes marque les miniatures de cette époque. La couleur est rare de qualité, riche aussi, et l'artisan persan sait jouer avec les oppositions au point d'obtenir une vie de la page, dans une harmonieuse symphonie de tons. Le décor architectural tire ainsi son effet autant de la couleur que du dessin.

Aux tons généralement posés à plat, dans des compositions qui ne mettent en jeu que des surfaces, s'opposent des tentatives de modelé. Par une application de dégradés prudents, sur les visages, les contours des animaux, sur les costumes, l'artiste cherche à donner l'impression du volume. Le procédé par « jeu de cartes », si naturel dans l'interprétation de l'architecture, est parfois complètement abandonné dans les images où cet élément, malgré tout rigide, n'apparaît pas⁽²⁾.

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 58.

⁽²⁾ MARTIN, *Scène de chasse*, Manuscrit vers 1460, pl. 60-61.

Ce goût du volume, sur les personnages et les animaux, sur le mouvement des terrains, est peu notable au XIV^e siècle. Les deux scènes contenues dans le même cadre du manuscrit de Khâgû Kirmânî, daté 1396, sont caractéristiques à cet égard. Mais au XV^e siècle il deviendra courant. Behzad, sur qui nous reviendrons, se montre un maître dans les deux procédés, qu'il sait, au besoin, associer sur la même miniature.

L'architecture proprement dite, restera longtemps encore en dehors de ce sens du volume. Les Timourides demeurent toujours fidèles à ces arrangements de panneaux coloriés, ramenés arbitrairement au plan du tableau, malgré les velléités d'une perspective fantaisiste. Nous notons qu'il y a de plus en plus divorce de manières entre les miniaturistes dont l'architecture constitue en quelque sorte la base de l'armature, et où le souci de l'organisation de la page décorative prime tout, et les compositions libres qui groupent des personnages dans les jardins ou la campagne.

*
* *

En cette période qui va de la fin du XIV^e siècle à la seconde moitié du XV^e, les Timourides ont-ils, dans leurs miniatures, subi de nouvelles influences? Il semble plutôt qu'une évolution naturelle s'accomplit, qui perfectionne un art dont les données ont été fixées à l'époque précédente. Sans se soustraire à l'envoûtement d'une technique qui leur venait ou de l'Ouest ou de la Chine, les artistes, parfois même chinois, l'utilisèrent à des buts persans, pour l'illustration d'ouvrages de provenance parfois lointaine. L'architecture, en premier lieu, sans jamais être une copie s'inspire des monuments contemporains. Elle situe d'une manière catégorique les scènes au sein même du milieu persan. Sous Tamerlan, et son successeur Chah Rokh, malgré l'appel de dessinateurs, fait à l'Extrême Orient, et l'emprise de l'école de Samarcande à la fin du XIV^e siècle, dès le transport de la capitale à Hérat, au XV^e siècle, les miniaturistes emploient leur facture prestigieuse à traduire ce qu'ils voient autour d'eux. Si leurs personnages ont souvent le type mongol, par leurs visages et leurs attitudes, le costume s'en échappe souvent et en tous cas l'architecture. Si l'habileté extraordinaire du dessin, du trait, s'apparente à celle de telles estampes de la dynastie des Yan, l'impression générale, en

présence d'une miniature du xv^e siècle, n'en demeure pas moins marquée par un goût original de terroir. Les artisans persans ont su, en somme, assimiler influences, techniques se libérer en les combinant, et par cela même créer. A ce titre, l'architecture, telle qu'elle se trouve représentée reflète bien un art local, que la fantaisie des illustrateurs ne parvient pas à défigurer fortement.

L'école du Khorassan, même après la prise de Hérat, en 1507, prolonge ce caractère iranien. Les écoles de la Perse occidentale ou méridionale, de Chiraz et de Tébriç, marqueront des modalités, qui tiennent sans doute à leurs aspirations régionales, mais qui ne s'éloigneront cependant pas de la famille bien caractérisée des œuvres timourides. La tradition est établie qui se maintiendra jusqu'à la fin du xvi^e siècle jusque dans l'Extrême-Est de l'Iran et en Transoxiane. Bref avec les miniaturistes timourides nous pouvons affirmer l'existence d'une miniature bien persane, dont le caractère local se manifeste particulièrement dans les compositions à cadre architectural.

Nous avons indiqué la prédilection des artistes pour tout ce qui rappelle la vie intérieure des palais. Ces compositions luxueuses nous renseignent très abondamment sur une disposition particulière de salles de réceptions ou de harem, dont les vestiges demeurent rares aujourd'hui et qui, en tous cas, ont perdu de leur lustre d'antan. La maison était organisée autour de ces pièces principales, réception pour les hommes, réunion pour les femmes. Ces grandes pièces étaient généralement élevées de part et d'autre d'un espace central, sur lequel s'ouvraient deux ou trois iwâns. C'est généralement la vue d'un iwân d'honneur où siège le maître, qui est présentée par le miniaturiste, avec le riche encadrement qui l'accompagne, ses lambris, ses vitraux, ses bois peints. Par ailleurs, sans ces miniatures nous ignorerions la préciosité des petites constructions éphémères qui garnissaient les jardins : kiosques de bois, portillons de terrasses, balustrades ouvragées, tous ces accessoires de l'habitation associés aux parterres de fleurs, aux cyprès. De même, nous ne connaîtrions pas les installations confortables et luxueuses, dans la campagne qui pouvaient constituer, pour l'usage des grands dignitaires, de véritables palais de toile.

Sur ce fond élégant, fait pour les plaisirs les plus délicats, se dérou-

lent des scènes tirées des contes aimables que les libraires du temps produisaient à satiété. *Les poèmes de Nizâmi*, *Les poésies de Khagou Kirmâni*, *Les amours du prince Houmay et d'Houmayoun* exigent cette complicité du décor, des fleurs, des oiseaux et des mosaïques. Chaque fois que le lieu le justifie, le splendide *Miradj Nameh*, ou *Apocalypse de Mahomet*, nous ménage une architecture de paradis. Avec le *Chah Nameh*, c'est dans le même décor fastueux que s'accompliront les exploits de Roustem.

Plus encore qu'au xv^e siècle, les artistes du xvi^e raffineront sur un art décoratif de l'image, dont on saisit, vers la fin, l'agonie, par la recherche d'une minutie extrême.

CHAPITRE II.

L'ARCHITECTURE DANS LES MINIATURES

DE BEHZAD ET DE SES SUCCESSEURS.

Behzad, l'artiste incomparable que M. Arménag bey Sakissian a mis en lumière, a été le plus digne représentant et peut-être le plus abondant de cet art de la miniature persane où s'affirment, avec les Timourides, les procédés de technique, les principes de composition et le choix des éléments. Il a donné une réelle splendeur à ses compositions patentes dont les princes de son temps étaient si avides. Aucun maître, en particulier, n'a su tirer parti avant lui, avec la même maîtrise, des propriétés linéaires de l'architecture. Il en fit le plus large emploi. Nul, mieux que lui, n'a excellé dans le difficile talent d'ajuster des surfaces, de les combiner. Ses compositions méritent donc que nous nous y arrêtions.

Behzad est arrivé à son heure, à une époque où l'art persan atteignait un degré élevé d'harmonie, dans un sentiment proche de la musique. Né à Hérat, vers le milieu du xv^e siècle, il produisit dans cette ville pour les derniers Timourides, puis accompagnant la nouvelle dynastie des Séfévides à Tébriç, il accomplit un nouveau stade, sans d'ailleurs changer

sa manière, mais plutôt en la magnifiant. Il fit des portraits remarquables. Indépendamment de ces œuvres justement réputées, son riche tempérament s'exerça dans les domaines les plus divers. Il illustra le *Safar Nameh* (1476) dans lequel l'histoire de Tamerlan se poursuit avec les scènes les plus variées, dans les palais, les jardins, en plein air. Les cinq poèmes de Nizâmi, ou le *Khamseh*, ce recueil qui fut composé jadis, au XII^e siècle, reçoit de sa main une adaptation nouvelle. Il composa pour le *Bostan de Saadi* (1487), ouvrage aujourd'hui, à la Bibliothèque nationale du Caire, certaines de ses planches les plus fameuses. Celles-ci nous intéressent très vivement, et nous y reviendrons car nous y trouvons les témoignages les plus éloquentes du talent de Behzad pour combiner les éléments de l'architecture. Dans d'autres recueils encore, Behzad compose des banquets, des parties de chasse, des réunions de plein air. Il a pratiqué tous les genres.

Ce qui frappe avant tout dans une miniature de Behzad, c'est la science qui préside à l'organisation de la composition, presque toujours, d'ailleurs, en pleine page; sujets, textes inclus réunis dans une surface simple, encadrements, sont très savamment combinés, équilibrés.

Il arrive que l'image soit simplement limitée par un entourage rectangulaire, que ce cadre soit fait de quelques traits, entre lesquels se glisse un ton plat ou un filet d'or, ou constitué par un bandeau plus large contenant un décor et des inscriptions. C'est le cas le moins courant. Behzad préfère tirer avantage, pour l'originalité et la vie des contours de l'image, de silhouettes architecturales ou naturelles: arbres fleuris, cyprès, corniches, coupes. Ces découpages s'arrangent avec un cadre en des combinaisons toujours très équilibrées. Le cadre lui-même quitte son périmètre traditionnel, prend des redents pour mieux accompagner le débordement des panneaux à écritures ou les angles des pavillons. Par ce procédé très souple, il aère ses compositions, parfois sur les côtés, mais plus volontiers sur le haut de la feuille qui devient ciel, recevant la cime des arbres et les coupes. L'image préparée est contre-collée sur un carton léger, parfois moucheté d'or.

Les rapports d'échelle entre les éléments variés de la composition sont judicieusement mis au point. Il existe une incomparable harmonie entre la grandeur des personnages, et leurs accessoires naturels ou construits.

L'amplitude des scènes, dont nous avons surpris les tendances chez les Mongols, par opposition au champ restreint des peintures mésopotamiennes, qui s'élargit franchement chez les Timourides, reçoit avec Behzad une consécration.

Sans se heurter aux mièvreries, aux petitesse, Behzad sait conditionner le développement de ses éléments aux dimensions de la feuille à illustrer. Il évite toujours l'encombrement, tout en remplissant bien sa composition. Cette recherche de la foule compacte que l'on saisit sur certaines miniatures d'époque postérieure, chez les artistes indiens, par exemple, dans lesquelles coûte que coûte l'on fait entrer le plus de figurants possibles, n'apparaît pas chez lui.

Behzad excelle encore dans l'ajustement de scènes différentes, par des artifices de recoupement de décor, des chevauchements. Le plus souvent, contiguë à un tableau d'intérieur de palais (dans une salle de réception, ou dans un jardin), figure la porte extérieure, digne par sa noble décoration de donner accès à une riche demeure. C'est quelquefois trois scènes qui se jouent sur la même page. Dans un hammâm composé pour le manuscrit de Nizâmi⁽¹⁾ de 1494, la porte extérieure étroite figure à côté de l'intérieur du vestiaire, où pendent des serviettes, cependant que, en une troisième scène, dans la salle chaude nous remarquons des personnages prenant leur bain.

Behzad soude ces sujets par le simple chevauchement de la scène principale sur les scènes secondaires, puis lie le tout par le prolongement des frises ou des moulures, dont le décor ainsi circule au travers des ensembles. Mais jamais dans ces opérations ingénieuses l'aspect décoratif de la composition n'est laissé au second plan. Au profit d'une synthèse tout s'intègre. A ce sujet, la planche du *Bostan de Saadi* (1489) de la Bibliothèque nationale qui représente les tentatives de Zouleïkha pour séduire Joseph est l'expression la plus complète de ce genre de virtuosité⁽²⁾. C'est dans une solitude complice que Zouleïkha prépare son guet-apens amoureux. Behzad réalise ici un jeu de patience, dont l'ingéniosité aboutit à une image abstraite, uniquement composée de panneaux s'affrontant sous tous les angles. De la partie basse de la feuille, d'une porte d'entrée,

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 73. — ⁽²⁾ WIET, *Exposition persane 1931*, pl. XXXVI.

jusqu'à la pièce principale où se joue la scène de séduction, dans l'angle supérieur du dessin, se succèdent portillons, courettes, escaliers à plusieurs volées, iwâns, couloirs. Behzad réussit encore à nous montrer, de l'extérieur, la loggia du salon principal. Tous ces éléments, auxquels il faut ajouter des panneaux chargés d'écritures, composent, en un luxe de détails exécutés avec soin, un ensemble décoratif très dynamique. L'architecture fait, seule, tous les frais de cette page caractéristique.

Dans cette même planche, le cadre unificateur, que Behzad dispose toujours avec tant de goût, vient buter net contre le profil d'un lanterneau, et ainsi la silhouette de la loggia anime la partie haute de la composition.

Dans le même manuscrit du *Bostan de Saadi*, une autre miniature, parmi les quatre signées de Behzad (l'ouvrage en comprend six), représente divers aspects d'une mosquée. Ici quatre scènes se jouent dans le même cadre. A l'entrée de la mosquée un notable jette son obole dans la sèbile d'un pauvre; puis c'est une station à la cour d'ablutions. En haut, dans un iwân très décoré, des cheikhs conversent tranquillement. Enfin, près d'un minbar, face au mihrâb, des fidèles sont en prière et des érudits, ou plutôt des étudiants, discutent un texte, accroupis près de deux colonnes. Ces scènes sont adroitement réunies par la disposition de panneaux d'écriture placés horizontalement ou en travers, et par l'entre-croisement de zones de décor.

Un élément architectural qui occupe souvent une place de choix dans les miniatures de Behzad, l'arc surmonté de tympans qui ouvre sur un iwân, possède ici les plus séduisantes proportions. Behzad affectionne, en effet, ce motif architectural: dans certaines planches il se présente avec l'importance d'un portail, par le développement décoratif des tympans, des panneaux et des cadres ornementaux circonscrits. Traités en grand, ils dominent parfois toute la composition, avec leurs somptueuses mosaïques. Et dans le vide de cet arc au pur tracé, sur la paroi du fond, une fenêtre généralement rectangulaire, enrichie de cadres, laisse entrevoir un jardin fleuri, à moins qu'elle ne soit close par une grille aux entrelacs⁽¹⁾ serrés.

⁽¹⁾ WIET, *Exposit. persane* 1931, pl. XXXVI.

Une grande partie de l'œuvre de Behzad (et ses élèves y ajouteront leur pierre), constitue un répertoire varié, très abondant, de compositions de portes, fenêtres, clôtures de jardin, portillons; de somptueux divans, un échantillonnage du meilleur style sur les lambris mosaïqués, les revêtements de faïences, les panneaux peints, les inscriptions décoratives, etc. Les accessoires d'ameublement, les tapis, les dispositifs de tentes sont interprétés avec le même souci d'exactitude, la même application.

Au point de vue décoratif, nul mieux que Behzad n'a su manier l'obliquité des toiles bariolées des tentes tendues sur des piquets inclinés. En d'heureuses miniatures, elles lient, par une mouvante transition, l'exubérance des arbres et des fleurs et la rectitude des lignes architecturales⁽¹⁾. Rien n'égale, à ce sujet, la miniature du *Safar Nameh* daté 1467 où Timour est assis sur un trône disposé dans un jardin, sous un dais fait de toiles peintes. Les chevauchements obliques des bandes décorées sur le fond fleuri et sur le dessin d'un tapis, ramenés au plan du tableau, composent une synthèse décorative du plus vivant aspect.

Ainsi Behzad, qui combine si souvent l'art des jardins avec l'architecture aura, plus que tout autre, tiré de l'architecture, de l'architecture seule la matière de nombreuses inventions décoratives. Il manie avec plus de dextérité que ses contemporains les procédés de l'art timouride, sans en modifier les principes de base. Il ne connaît pas les épaisseurs de murs, ajuste comme les autres, des panneaux qu'il ramène au plan du tableau. Il prend avec le décor toutes les libertés, au point de faire passer le même ornement traduit en géométral, d'une zone vue de front sur un plan fuyant. Mais si dans ses compositions nous ne pouvons parler de réalisme, à défaut, nous trouvons de la sincérité dans le détail. A ce titre, ses miniatures sont d'émouvantes évocations de l'art de son temps. Le style de ses intérieurs nous restitue la riche ambiance des harem et des mandara, aujourd'hui disparus. Aidés par les témoignages écrits, l'on peut avec les ressources de son imagination reconstituer la demeure persane avec ses cours, jardins, pièces principales, aux iwâns couverts par des coupes. Mais il n'y a pas que cela. Avec Behzad nous pénétrons dans la mosquée, et même il la fait construire devant nos yeux sur une miniature du

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. peint.*, pl. 69.

manuscrit de Nizâmi, daté 1494 on voit la représentation d'un portail en construction. Toutes les opérations qui s'effectuent pour la confection d'un mur en briques sont figurées : transport des matériaux, malaxage du mortier, mise en format des briques, pose etc.

Dans le *Safar Nameh* de 1467, publié par Sir Thomas Arnold, deux miniatures très typiques nous font assister à la construction de la mosquée de Samarcande. Sous la surveillance des contre-maîtres le portail s'édifie, pendant que les aides transportent des dalles de marbre.

Dans la seconde illustration, des menuisiers rabotent leurs bois, des spécialistes sculptent des panneaux de marbre ou de stuc. Au premier plan des ouvriers déchargent une charette pendant qu'un éléphant lourdement chargé de blocs de pierre entre en scène.

Behzad nous montre, et de quelle manière, des forteresses, des enceintes de villes.

Une miniature superbe du même *Safar Nameh* de 1467 représente un épisode de l'attaque de la cité de Khiva, par Timour. Les troupes qui ont abattu le pont-levis, pénètrent dans une citadelle de composition pyramidale, dont les murs crénelés se recoupent sous les angles les plus divers. Une sorte de donjon à lanterneau sort du cadre de l'image.

Une seconde composition du même ouvrage et qui n'est pas de moindre intérêt, nous donne l'image d'une forteresse à Smyrne, dite des chevaliers de Saint-Jean. Cette forteresse flanquée de bastions crénelés et garantie par un pont-levis fermé a toutefois perdu de sa rudesse par le découpage élégant de ses mâchicoulis, l'appareillage de ses murs. Et l'on voit émergeant des tourelles, un délicat portique qui se silhouette sur un ciel d'or.

Il ne fait aucun doute que ces deux dernières miniatures, riches en couleurs doivent à l'intervention de l'architecture défensive, d'être fortement originales.

Souvent aussi Behzad nous montre des bateaux aménagés pour abriter des passagers royaux.

*
* *

Behzad dans le domaine architectural est un compositeur original. C'est un spécialiste de l'architecture palatiale. Sur ses dessins l'on exécuterait

les plus chatoyantes salles, les pavillons les mieux proportionnés. Il aime et dispose avec art les terrasses, les jardins, les couloirs d'eau. Son talent, pour combiner des revêtements dans l'esprit décoratif de son temps, est surprenant de ressources, de variété. Il composait facilement, et il exécutait le dessin et le coloriait avec autant de savante maîtrise. Attardons-nous sur sa technique. Certaines miniatures inachevées⁽¹⁾ nous révèlent le soin avec lequel ses planches étaient dessinées. Son trait pouvait varier suivant les besoins.

Le trait qui forme la base de ses portraits, peut être ou ce trait souple et ferme du portrait du sultan Hussein Mirza⁽²⁾, qui se suffit sans rehaut de couleur, ou un trait plus proche de la tradition chinoise, fin aux lumières et renforcé aux ombres. C'est ainsi qu'il a exécuté le portrait de Mourad Akkounyounli⁽³⁾, qui de plus s'accompagne d'un dégradé rapide pour modeler les visages. Ce même dessin prestigieux, il l'emploie encore pour représenter des animaux⁽⁴⁾. Dans les compositions à personnages, mais où l'architecture constitue le cadre habituel, son dessin est tout différent. C'est un dessin précis de décorateur, uniforme. Libre dans les expressions de paysages ou de personnages, il devient du dessin de géomètre, tiré à la règle et au compas, dans les motifs d'ornements linéaires. Il subdivise alors sa page en panneaux, jouant les uns sur les autres ou jointifs. Dans ces casiers le décor s'étale avec la précision d'un canevas de tapisserie. Fait à noter, le dessin des personnages, dans ces mêmes planches procède de celui des éléments ornementaux.

Tout autre est son dessin si la nature et les animaux sont les seuls accompagnements de ses scènes. Il s'applique alors à modeler. Son trait plus savant, est accompagné de dégradés savoureux, rapidement enlevés. Il substitue au jeu des panneaux à deux dimensions, le jeu des volumes. En cette dernière facture Behzad peut être comparé aux délicats dessinateurs chinois.

Comme les dessinateurs de son temps, Behzad travaille avec une extrême finesse et vise à produire des dessins sur lesquels la loupe ne surprendrait pas de faiblesse. Mais chez lui, la minutie est exceptionnelle.

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 68 (vers 1480). — ⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 81. — ⁽³⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 84. — ⁽⁴⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 86.

Elle est inconcevable pour ceux qui n'auraient jamais eu sous les yeux l'une de ses compositions. Dans les scènes du *Bostan* de Saadi, de la Bibliothèque nationale du Caire, Behzad obtient un dessin dont le détail n'est souvent perceptible qu'à des yeux vigilants. Et la couleur intervient avec une richesse de nuances surprenante. À côté de tons francs, verts cœur-leum, bleus outre-mer, rouge vermillon, les nuances les plus délicates créent des transitions. L'or employé avec tact constitue souvent le fond, le ciel sur lequel se détachent les feuillages, il vient enrichir tous les panneaux, appliqué par pointillés ou en traits au tire-ligne. Sa couleur cherche à reconstituer la vérité des matériaux, elle différencie très bien le décor peint du vitrail, bien plus, Behzad parvient à donner l'impression, sans équivoque possible (*Bostan* de Saadi), des marqueteries de nacre, sur un canevas d'une rare minutie.

Malgré l'importance et la qualité exceptionnelle de son œuvre Behzad ne fut pas parmi les artistes de son temps, un révolutionnaire, un créateur de technique nouvelle. Il a été en tous points, un habile artisan qui a élevé à un degré d'apogée, par son tempérament patient et producteur, un art dont les procédés étaient nés avec les Mongols. Il a mis de la perfection où ses contemporains ne mettaient que du talent. Aussi fit-il des élèves excellents et suscita-t-il chez ceux qui cherchaient à égaler son succès une émulation qui valut à la Perse du xvi^e siècle, une production imposante et variée de miniatures, de la meilleure venue. Behzad au centre de la production de l'image au xv^e et xvi^e paraît en être comme le chef d'orchestre. La fin du xvi^e siècle, sur la route tracée, est riche d'artistes de premier plan et cela c'est Behzad qui l'aura suscité.

*
* *

Ainsi c'est dans la tradition de Behzad, avec son goût de la perfection, de la minutie, que travaillèrent les nombreux artistes de son école, dont les noms des plus illustres nous sont connus : Kasim Ali, Mahmoud Cheikhzadeh, Agha Mirak, Sultan Mohammad et Oustad Mohammadi.

Tout ce que nous avons indiqué sur l'art d'organiser la feuille en combinant images, écritures, cadre en un ensemble décoratif, demeure valable. Les miniaturistes séfévides y ajoutèrent, cependant, un goût du

remplissage total, qui va jusqu'à l'illustration en dessins pâles, du carton sur lequel la miniature est contre-collée composée le plus souvent d'oiseaux et de fleurs. Le mode d'expression de l'architecture, par zones décorées, est le même, avec un peu plus d'application, peut-être, dans les perspectives, et une plus grande affirmation d'un élément dominant. Plus rares se feront les ajustements de plusieurs sujets sur la même miniature. Les rapports des personnages avec l'architecture demeurent aussi harmonieux. Avec des modalités inévitables où se marque le tempérament de chacun, la technique du trait, de la couleur, la facture enfin ne s'éloignent pas de la manière de Behzad.

Les ouvrages illustrés sont, pour beaucoup, les mêmes : le *Khamseh* de Nizâmi, le *Bostan* de Saadi, des livres de poèmes. Nous retrouvons Roustem, le vieux héros persan, dans le *Livre des Rois*, de Firdaoussi. Cette histoire, au cours d'un copieux exemplaire qui comprenait deux cent cinquante-six miniatures, nous fournit l'occasion d'apprécier le talent original de Sultan Mohammad. Et des histoires d'amour, toujours recherchées : *Les entretiens caressants de Khosrau et de Chirin*, *Les amours de Houmay et de Houmayoun*, *L'aventure de Joseph et de la femme de Putiphar*, etc.

L'architecture répond, dans ces poèmes, au principe de créer le cadre avantageux, flatteur, qu'il détiend depuis les premiers Timourides. Mais certains miniaturistes s'en servront plus que d'autres. Sultan Mohammad, par exemple, répugnera à s'astreindre à un dessin linéaire, trop précis. Il préférera, en des compositions plus libres où la nature s'impose, la virtuosité d'un dessin souple, vivant, de tradition chinoise. Agha Mirak, au contraire épousera la prédilection de Behzad pour les miniatures où l'ordonnance élégante des iwâns enrichit la composition. Il y apportera une personnalité d'inventeur, en introduisant une ampleur, des proportions, un goût des dominantes, qui, malgré une technique d'emprunt, lui confèrent une place exceptionnelle. Ainsi, dans son *Khamseh* de Nizâmi, daté 1524⁽¹⁾, traitant sur chaque planche un seul sujet, il développera au maximum un motif architectural, bien conçu, en d'élégantes proportions. Il traite de main de maître cet élément que Behzad employait souvent : l'iwân principal de la pièce de réception, du divan,

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 97 à 99.

une extrême délicatesse. La scène intime où le sultan, sur son trône accueille la coupe de fruits que lui présente un serviteur, pendant que des musiciens unissent leur concert au chant des oiseaux, se passe dans un iwân ouvert sur une terrasse. L'entourage du vide d'entrée, très simple de ligne est particulièrement sobre de décoration, laissant au décor floral des tympans tout l'intérêt. L'on perçoit ici ce que nous trouvons rarement antérieurement : une répartition préconçue des zones de décor qui varient d'intensité de richesse et de couleur, ménageant ainsi des oppositions plus nuancées en contrastes.

Nous avons indiqué que chez les miniaturistes timourides le caractère linéaire du dessin, des compositions à base d'architecture, influençait la manière dont les personnages eux-mêmes étaient exprimés. Chez les artistes du temps des Séfévides les barrières sont rompues. S'il est vrai que cette servitude du dessin joue encore dans de nombreuses planches de *Chah Nameh* de 1537, par exemple, par ailleurs, le dessin savant et le modelé subtil de ses chasses au sanglier⁽¹⁾ gagne les images où interviennent les pavillons, et même dans celles où le cadre⁽²⁾ architectural est nettement dominant.

*
* *

Les successeurs de Behzad ne se firent pas faute de traiter les combinaisons de dais, de tentes ornées, lesquelles unies aux tapis et aux parterres, facilitent les plus amusantes compositions décoratives. Pour les miniaturistes séfévides, ces petits palais de toile offrent l'occasion de synthèses harmonieuses, par le recoupement oblique de leurs bandes, et les intérieurs entrevus derrière les personnages, garnis des tapis les plus riches. Mirak, dans son *Nizâmi*⁽³⁾ de 1539-43, nous montre le retour de Chapûr au camp du sultan Kousrau. Celui-ci est assis devant sa tente royale que soutiennent des piquets inclinés. Pour ce même manuscrit, l'enlumineur Mir Sayyid 'Ali composa une scène du camp de Laila où

les abris princiers, tout bariolés, contrastent avec l'indigence voulue des tentes brunes de nomades⁽¹⁾.

Grâce aux illustrations de l'époque des Séfévides du xvi^e siècle voici donc connue l'architecture de cette époque, architecture trop affinée, qui a besoin de recevoir l'esprit des grandes compositions que le xvi^e siècle lui infusera bientôt. Des témoignages de cet art se trouvent encore dans l'illustration des poèmes de Hilali⁽²⁾, dans le manuscrit du Gulistan, en des scènes signées de Chahim Muzahhib (1567), dans le *Mihr-u-Mouchtari* (1554) du Musée de la Bibliothèque du Caire, dans une planche où un prisonnier est présenté au roi, et dans bien d'autres encore. La production fut innombrable chez les Séfévides.

L'on peut rattacher aussi, si l'on veut, à l'habitation, les compositions de bateaux à voiles conçus pour le transport de passagers de choix. Dans un manuscrit daté 1590⁽³⁾, écrit pour Chah Abbas, Kousrau est représenté traversant avec une escorte le lac du Zarah. Les bâtiments sont garnis de fenêtres rectangulaires, laissant apercevoir gens et animaux. Ces bateaux haut pontés voguent sur une mer plus agitée par les poissons, les sirènes et les chevaux marins que par la tempête.

L'influence, le rayonnement des artistes chinois dont nous avons noté l'effet sur les artistes timourides ne cessa pas sous les Séfévides du xvi^e siècle. La production des ateliers qui florissaient sous la dynastie des Ming se refléta sur les œuvres persanes. Cette influence est manifeste dans les œuvres qui sortirent de l'école de Chah Tahmasp, au xvi^e siècle, et des artistes comme Sultan Mohammad et Mohammadi doivent le meilleur de leur technique à cette empreinte. Mais, si la technique est d'emprunt, l'art de combiner le choix des sujets, est original et les modèles, sont bien persans. L'architecture surtout échappe à l'influence. Agha Mirak peut être revendiqué à ce titre comme un prestigieux inventeur, qui dépasse de beaucoup le copiste; son inspiration ne cesse de puiser au creuset local. Ses miniatures sont un précieux reflet du luxe des cours persanes et du talent de ses constructeurs.

La participation de l'architecture, si importante dans les œuvres de

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 127.

⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 126 (Zafhak tuant la vache qui allaite Faridûn).

⁽³⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 134.

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 139. — ⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 141. — ⁽³⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 144.

miniaturistes timourides et séfévides des xv^e et xvi^e siècles, est nettement déficiente sous les derniers Séfévides. La mode est changée, l'art de l'image subit une sorte de tournant brusque sous la double influence de l'art chinois de la dynastie des Ming et des peintres italiens de la Renaissance. Plus volontiers, l'artiste persan incline vers le portrait, le personnage isolé, le dessin en grand. Et cette préférence est préjudiciable à l'élément architectural qui se justifiait surtout dans les groupements de personnages, les scènes à échelle réduite. Nous saisissons déjà cette tendance dans les productions de l'école de Chah Tahmasp, à la fin du xvi^e siècle. La technique chinoise prédomine dans le trait souple, son application savante. Le type des personnages à yeux bridés, les costumes aussi, reflètent souvent, jusqu'à la servitude, cet engouement, comme dans les dessins de Youssouf. Riza Abbassi, le grand artiste de la cour d'Ispahan, dont les personnages sont cependant de type et de costume persans, n'échappe pas à la manière chinoise, par l'ondulation tortueuse des ses personnages, l'inclinaison poussée des têtes. Chez lui l'architecture est absente. Elle est à peu près absente aussi, dans les belles compositions de Mohammad Youssouf (xvii^e siècle), dans celles de Mohammad Moussawir, et elle ne donne aucun fond aux portraits rehaussés de couleurs de Mohammad Panah (xviii^e siècle). Si l'architecture apparaît en de rares miniatures, elle n'est qu'un reflet pâli de l'école de Mirak et de ses élèves. La recherche de l'originalité, de l'invention, ne joue plus sur son domaine. Et cependant nous savons bien que nulle époque n'a plus aimé l'architecture que celle des souverains d'Ispahan. L'on trouve encore de ces compositions d'ensemble dans certaines planches du *Nizami*, fait à Ispahan, vers 1624. Ce sont aussi les amours de Khousrau et de Chirin qui se consomment en des pavillons surmontés d'étages d'une indigente sobriété décorative, ou dans des jardins meublés de niches élégantes, sorte d'i-wâns portatifs, décorés d'arabesques puériles⁽¹⁾. L'influence italienne est parfois marquée par l'intervention d'une architecture de pavillons octogonaux à lanterneaux ou à dômes demi-sphériques. Ils constituent pour de grêles personnages un fond sans valeur⁽²⁾.

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. CLXI.

⁽²⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, *Nizami*, pl. CLXVI.

A la fin du xviii^e, le fond technique asiatique cède devant l'influence des artistes italiens. La participation de l'architecture s'affirme dans un sens occidental. Les copies de tableaux ou les portraits à l'européenne s'accompagnent comme fond, de formes ornementales de même origine. Le procédé de représentation par plans, par panneaux qui offrait tant de saveur dans les anciennes miniatures du xv^e et xvi^e siècles, fait place à des essais de perspective plus savants, imités de l'art italien, mais où la gaucherie ne remplace pas les fantaisies arbitraires d'antan. C'est la recherche d'un réalisme où la science n'a que peu d'accès. Les Indiens sauront beaucoup mieux que les Persans tirer parti de ces apports nouveaux de l'Occident qu'ils assimileront sans étouffer leur propre génie.

Cet engouement de l'Occident, en Perse, à la fin du xviii^e siècle et au début du xix^e aura eu pour effet de décomposer l'art de la miniature. Un abandon presque total des procédés traditionnels se manifeste, au bénéfice de la peinture sur laque qui eut un succès particulier sous Fath 'Alî Chah. Avec ce procédé nouvellement employé les artistes n'obtiennent plus la fraîcheur de coloris des anciens miniaturistes. L'aspect en est assombri.

En somme, après la fin du xvi^e siècle, en Perse, nous ne recueillons pas dans les œuvres des Riza Abbassi, Youssouf, Mohammad Kasim et des autres, un ensemble de témoignages sur la participation de l'architecture qui puisse vraiment nous intéresser. La belle époque où l'architecture reçut au sein de l'imagerie une sorte d'apogée et dont Behzad avait marqué tout ce que son apport pouvait fournir de facteurs décoratifs, s'achève avec le xvi^e siècle. Après cela, nous saisissons un tournant brusque, du fait que les dessinateurs se sont plus volontiers consacrés au portrait.

CHAPITRE III.

L'ARCHITECTURE DANS LES MINIATURES

OTTOMANES ET INDIENNES.

L'aspect particulier des miniatures de l'époque ottomane s'explique en partie, par les efforts d'artistes, de provenance presque toujours étrangère, qui tendent à adapter une technique née ailleurs, à des coutumes locales et pour l'illustration d'ouvrages en faveur.

Pour satisfaire le goût d'une mode, ignorée des souverains Seldjoukides de Konia, les souverains de Brousse, au ^{xiv}^e siècle faisaient appel à des artistes persans. Plus tard, les Ottomans, au ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, à Constantinople, introduisirent encore dans leur pays de nombreux peintres ou enlumineurs. Ces artistes, sans aucun doute, initièrent leurs admirateurs, mais ceux-ci ne purent pas éviter la copie que se présentait avec des modalités de déformation les plus variées. C'est ce mode de déformation qui marque toute l'histoire de la miniature ottomane.

Une certaine indigence, comparativement aux œuvres imitées, des particularités de costumes, parfois une simplicité dans les expressions de l'architecture, signalent le caractère ottoman des miniatures. Les artisans, qu'ils fussent persans ou turcs, copiaient ce qu'ils trouvaient autour d'eux comme ouvrages enluminés. Souvent même sans se soucier de la chronologie. Comme le dit Blochet, ils pouvaient copier en plein ^{xv}^e siècle des ouvrages du ^{xiii}^e siècle qui leur tombaient sous la main.

Aussi tout ce qu'on a pu noter dans les œuvres persanes antérieures à la fin du ^{xvi}^e siècle, sur la disposition des images dans le texte, les rapports des éléments de l'image entre eux, les modalités de cadre, la position de l'architecture est valable pour la miniature ottomane lorsqu'elle est d'inspiration iranienne. La bibliothèque d'Ildiz Kioch, à Constantinople, possède des recueils du ^{xv}^e où la technique, les attitudes des personnages marquent un relâchement, une négligence à atteindre la perfection des ouvrages choisis pour modèles.

Le traité de chirurgie de Charaf ad-Din, qui fut composé en 1465-66, reproduit les modes de composition, la couleur, des *Maqāmāt* mésopotamiens. Il est d'ailleurs la traduction en turc d'un ouvrage persan du ^{xiii}^e siècle. Toutefois, le type des visages, l'ampleur des turbans nous situent chez les Ottomans⁽¹⁾. De même le roman légendaire d'Alexandre le Grand, de Ahmadi, est un magnifique ouvrage écrit sur des feuillets de papier sablé d'or, qui s'apparente nettement aux ouvrages persans du ^{xvi}^e siècle. C'est en outre un persan qui exécuta ses miniatures encadrées d'un large décor, en 1561⁽²⁾.

Le traité de divination de Mohammad el-Sooudi, illustré pour Mourād Khān III, en 1582, fut exécuté somptueusement dans le style des œuvres timourides et même visiblement inspiré d'un manuscrit du ^{xv}^e siècle, fait à Hérat, pour le sultan Hosain Mirza⁽³⁾. Ce traité est intéressant, car il nous montre, en certaines de ses compositions, combien le rayonnement de l'art italien, qui fut très notable sur l'art persan de la fin du ^{xvi}^e siècle, l'était déjà et plus directement peut-être sur les artistes ottomans. Il se révèle notamment dans le domaine de la figuration architecturale. Nous avons signalé dans un ouvrage persan, l'histoire d'Alexandre le Grand, de Nizāmi, daté 1624, des pavillons à coupoles demi-sphériques, à tambour et à lanterneaux qui fournissaient le fond architectural de certaines compositions⁽⁴⁾; l'ouvrage ottoman de Mohammad el-Sooudi, de la fin du ^{xvi}^e siècle, nous présente la vue d'une petite mosquée à portique extérieur, du type occidental, avec de fins minarets cylindriques⁽⁵⁾. Cette architecture n'est plus représentée suivant un dessin sans relief comme dans le document persan, mais suivant le procédé réaliste des artistes italiens du temps de Michel-Ange.

Le trouble, l'hésitation que l'on observe dans les images iraniennes, par suite de la pénétration des techniques occidentales est donc plus affirmé encore dans l'école ottomane. Il est acquis que l'influence de l'école de Padoue, de Bellini qui vécut à Constantinople, et de l'époque vénitienne, fut pénétrante. Dans un ouvrage illustré vers 1530, sur une miniature qui représente une cérémonie de funérailles les rangées de

⁽¹⁾ BLOCHET, *Enl. des Man. persans*, pl. CIII. — ⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CIV. — ⁽³⁾ IDEM, *ibid.*, CV. — ⁽⁴⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXVI. — ⁽⁵⁾ BLOCHET, *Enl.*, pl. CVI.

personnages enturbannés à la mode turque manifestent cette influence par la manière dont ils se groupent, se chevauchent. Une architecture de fond, très simple, désencombrée de surcharges, où les portiques sur colonnettes classiques constituent l'élément principal, atteste aussi l'influence. Et cette conjonction de tradition persane⁽¹⁾ et de pénétration occidentale est bien le reflet d'un art local, existant au xvi^e siècle en Turquie.

Le goût des portraits, comme en Perse, pénétra dans les cours ottomanes. Léonard de Vinci et les peintres florentins ou vénitiens de son temps, qu'ils aient été ou non les hôtes des sultans de Constantinople, ont exercé visiblement une forte attraction. Le portrait du sultan Selim II (1566-1574)⁽²⁾, celui de Souleiman Khân, fils du sultan Salim Khân (1520-1566)⁽³⁾ tout rehaussé d'or, marquent, malgré l'originalité du costume, une harmonie des couleurs, un réalisme, un goût du grand format dans la composition qui trahit le reflet de l'Occident.

Le caractère particulier des miniatures ottomanes provient donc de l'application, au milieu, d'une fusion des techniques persanes et occidentales. Siya Wouch le Géorgien, élève de Mirak fut réputé en son temps, au xvi^e siècle, comme un peintre qui, à Constantinople, sut le mieux assimiler la double leçon, et en dégager d'originales images. Des dessinateurs tels que Moin et Launi, à la fin du xvii^e et au début du xviii^e siècle dessineront à la manière d'un Riza Abbassi et réaliseront une évocation du milieu ottoman (malgré parfois une inspiration servile de l'atmosphère persane) en puisant dans la mode vestimentaire du temps, et le cadre naturel ou bâti de leur résidence.

Au xvi^e siècle et surtout au xvii^e, le rôle de l'architecture dans la miniature ottomane est moins important que nous l'avons vu en Perse. Les scènes qui se situent dans les lieux les plus divers se passent bien souvent d'un fond. Lorsque l'architecture est évoquée, si ce n'est dans des compositions de technique et de milieu nettement persans, comme dans le manuscrit du roman d'Alexandre de 1561, où tout se passe devant le grand iwân d'un salon de réception⁽⁴⁾, cette architecture est vue, plus

⁽¹⁾ MARTIN, *Min. paint.*, pl. 226. — ⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. 228. — ⁽³⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXXIII. — ⁽⁴⁾ BLOCHET, *Enl.*, pl. CIV.

volontiers de l'extérieur. Le miniaturiste figure des portiques, des pavillons à coupoles, des murailles organisées, des vues surplombantes de villes assiégées. C'est ainsi que le manuscrit daté 1521⁽¹⁾ de la bibliothèque des sultans de Constantinople, représente en l'une de ses planches, des troupes bivouaquant sous la tente, devant la ville de Belgrad dont elles organisent le siège. La ville est figurée à vol d'oiseau, avec ses murs crénelés, ses tours rondes à machicoulis. Des maisons à toits de tuiles, des églises à clochers carrés sont exprimées en des perspectives plus réalistes peut-être, que savantes, et où se manifeste la leçon occidentale. En plein air, les tentes se chevauchent, harmonisent le dessin de leurs toiles ornées, à la manière des compositions persanes, mais en y ajoutant la contribution des murailles et la rudesse des fûts de canons.

La disparition presque totale des intérieurs au bénéfice d'une architecture extérieure, s'oppose au goût persan; là encore nous saisissons le reflet de l'influence occidentale.

Dans leurs compositions, les artistes ottomans ne cherchent pas à combiner plusieurs scènes et à en tirer un avantage décoratif en les associant, comme les artistes timourides y excellaient. De fait, les miniaturistes ottomans visent plutôt la peinture en s'efforçant vers plus de réalisme. C'est ainsi que la couleur plus pâteuse n'a pas, dans leurs miniatures cet aspect appliqué qui confond chez les Persans. Avant le xvi^e siècle, les méthodes employées à ce sujet, ne s'éloignent guère des procédés mongols et timourides en y apportant moins de patience, plus d'abandon. Jamais les Ottomans ne parviendront à égaler dans ce domaine la minutie persane. A la fin du xvi^e siècle, la tendance à retrouver la peinture sera plus forte. Parfois, à la manière italienne, un dessin très appuyé est accompagné d'une sorte de lavis. Le trait qui constitue le dessous des compositions suit toutes les variations, fort capricieuses, des influences. Il tend parfois vers la finesse du dessin timouride ou, plus tard, vers la facture calligraphique de celui de Riza Abbassi. Il retrouve encore le dessin solide, cerné, des architectes italiens. Mais souvent, c'est un dessin schématique, destiné à recevoir une peinture gouachée dévorant le trait qui la limite. De ce dernier type serait la miniature du xv^e siècle, de la collection

⁽¹⁾ KÜHNEL, *Islamische Miniatur*, pl. 96.

Marteau, représentant trois princesses se silhouettant sur un fond formé de cyprès et d'arbres en fleurs, ou encore une miniature du *xvi*^e (1), de la collection Vever figurant Salomon et la reine de Saba parmi des êtres ailés, qui rappelle singulièrement les évocations (2) célestes du *Nizâmi* persan, exécuté pour Chah Tahmasp, au *xvi*^e siècle (1539-42).

Si l'architecture joue un rôle effacé de figurante dans la miniature ottomane, elle nous fait cependant connaître, par éclipses, un art où s'associent Orient et Occident. Aussi bien que les autres éléments, costumes, végétation, etc., qui conditionnent l'image, elle résume le complexe d'une civilisation subissant des courants contradictoires. Le courant occidental est dominant dans une esthétique architecturale qui révèle une certaine aisance dans les formes, de la netteté dans les lignes et un goût du grand format. Ces expressions un peu enfantines situent ces miniatures dans leur cadre géographique, elles peuvent aussi en une certaine mesure être un moyen de datation.

*
* *

Aux Indes, jusqu'à l'aurore du *xvii*^e siècle, les miniaturistes prolongent dans cette région les techniques en usage chez les Persans. Sous Baber au début du *xvi*^e siècle, l'art de la miniature est nettement de caractère timouride. Ce souverain était lui-même nourri de culture persane. Elle le fut autant, sous le règne de son fils Houmayoun, qui se réfugia, à la cour persane de Chah Tahmasp, au cours d'une jeunesse tourmentée. Il ne pouvait ignorer la délicatesse, le talent des artistes iraniens.

De ce fait il ne faut guère s'étonner si, dans ces premières manifestations de la miniature indienne, la facture, le trait, la disposition des éléments de l'image, les modes d'interprétation de l'architecture nous rappellent intimement les compositions connues d'un Agha Mirak, par exemple. Nous y retrouvons la même prédilection pour les scènes se jouant dans des iwâns richement mosaïqués, parmi de précieux tapis, les pavillons revêtus de faïences, les jardins charmants, et des effets de perspective visant plus au décor qu'à la science exacte. Un ouvrage du Musée de

Moscou, du *xvi*^e siècle, nous montre, en une miniature signée Baldjîd (1), une scène de réjouissances dans laquelle un souverain regarde des acrobates en plein travail. Il est à l'intérieur d'un iwân, à grand arc en forme de carène. Les bandeaux à entrelacs, les mosaïques, les tapis, les personnages eux-mêmes sont persans.

Il y a cependant un facteur qui parfois nous replace aux Indes. C'est le type des pavillons, des terrasses représentées. Dans le jardin si architectural, si ordonné, d'une miniature indienne datée 1600, des Staatliche Museen de Berlin, nous remarquons (exprimé, certes, en une facture timouride), le type d'un pavillon polygonal ajouré, constitué par de petits édicules superposés, en retraits les uns sur les autres. Il se silhouette comme une pagode (2). Ce modèle de construction légère, familière aux artisans de Fathpur Sikri, est inaccoutumé en Perse.

Au début du *xvii*^e siècle, sous Akbar, les miniaturistes indiens ont complètement assimilé l'enseignement persan et peuvent, à bon droit, prétendre à un art de chez eux, digne en qualité de la concurrence iranienne. Déjà, à la fin du *xvi*^e siècle, les dessinateurs indiens, si particulièrement doués appréciaient l'art des peintres italiens. Ils se laissèrent pénétrer par leur influence, sous la propagande indirecte des pères jésuites. Ils s'initient à l'art du portrait. Dans le domaine de l'architecture, ils trouvèrent non seulement l'exemple de nouveaux rythmes, mais dans la transposition sur l'image, ils apprirent à réaliser en perspective.

Tout en devenant des maîtres dans l'art du portrait, les artistes indiens surent, mieux que les Persans peut-être, prolonger l'existence de la miniature à nombreux personnages et à participation architecturale. Nombreuses sont les miniatures de la fin du *xvi*^e siècle où se combinent des portiques légers, des pavillons polygonaux à coupolettes et à lanternes, des dais à fines colonnettes.

Tous ces éléments se pénètrent, se disposent suivant un jeu de perspectives bien établies, très dessinées, où se reflète la leçon bien comprise des maîtres de Florence, de Sienne ou de Venise.

Dans les miniatures de l'histoire d'Akbar, d'Aboul Fazl, faite à Delhi, au *xvi*^e siècle, la délicatesse de touche, le goût de la perfection, le souci

(1) KÜHNEL, pl. 94, Marteau coll. — (2) KÜHNEL, pl. 95, Vever coll.

(1) KÜHNEL, pl. 102 (Sammlung Stschukin). — (2) KÜHNEL, pl. 106.

d'une mise au point des motifs architecturaux représentés sont caractéristiques. Ces remarquables dessins sont signés Govardhan, Laal, Narsing, Surdas, Dawlat. En des perspectives consciencieuses ces auteurs projettent sur la feuille des porches à plan octogonal, des coupoles, des chemins de ronde bordés de portiques⁽¹⁾, de petits iwâns rectangulaires ou à pans coupés, garnis de rayonnages, et ouverts sur des terrasses, des dais légers accotés à des pavillons⁽²⁾ posés devant des terrasses couvertes de tapis⁽³⁾. Ce sont encore, des galeries très ouvertes enveloppant des cours dallées⁽⁴⁾ où se meuvent des danseurs. Dans une rutilance nuancée des couleurs l'on rejoint la miniature⁽⁵⁾ persane, mais par l'intérêt du détail, le sentiment réaliste des figures et des fonds c'est à l'art des primitifs occidentaux que s'apparentent le mieux ces exceptionnelles compositions.

Les peintres fameux de l'école du xvii^e siècle, sous Djihangir et Chah Djihan nous ont laissé une œuvre qui ne fait, en somme, que prolonger une tradition qui donna ses manifestations les plus savoureuses à la fin du xvi^e siècle.

Les artistes indiens ont traité avec le même bonheur que les persans des compositions dans lesquelles la tente, le vélum jouent un rôle prépondérant. Ils obtiennent, par l'association des tapis, de la toile ornementée, et de l'architecture, des réussites décoratives aussi heureuses que dans les précieuses miniatures timourides et sésévides des Behzad et des Agha Mirak. Une miniature du xvi^e siècle, de l'histoire des Mongols, de la collection Pozzi⁽⁶⁾, faite à Delhi, nous montre une tente royale d'un décor judicieusement réparti. Dans une autre miniature de la romance de Hamza peinte à Delhi⁽⁷⁾, c'est tout un camp de tentes bariolées, multipliant les recoupements obliques, dans l'esprit persan.

Une miniature du même manuscrit de la romance de Hamza, très caractéristique d'une manière timouride, nous montre une ville assiégée,

où se distingue l'architecture à la fois forte et délicate des palais Akbar. Des murs crénelés courant en sens obliques, des bastions polygonaux élançés, des couronnements de chemins de rondes à portiques légers et à pavillons, composent une miniature très pleine et d'un goût très local, malgré sa technique persane⁽¹⁾.

Lorsqu'il s'agit de représenter une ville vue à vol d'oiseau, les artistes indiens peuvent atteindre la saveur de ces paysages lointains, à maisonnettes scrupuleusement dessinées, tels que les figurèrent les peintres occidentaux du xvi^e siècle. De cette qualité serait la miniature faite à Delhi, de la collection Pozzi, qui représente une ville dont les clés sont remises, au premier plan, à un général de l'empereur d'Hindoustan. Un circuit de murailles bastionnées enclôt un quartier royal avec ses bâtiments et ses parcs, et la ville elle-même est toute pressée dans son enceinte⁽²⁾. Des lointains montagneux en prolongent l'image.

*
* *

L'architecture du pays est-elle vraiment représentée dans les miniatures indiennes? Malgré les serviles copies de tableaux étrangers, malgré l'envoûtement d'une technique et des formes persanes, malgré surtout la prédominance d'un enseignement venu d'Occident, celui même des artistes de la dynastie des Ming, la miniature représente en ses interprétations de l'architecture l'art de l'Inde. Les artistes ont toujours cherché à nous situer dans le cadre de cités fortifiées, de palais, de pavillons qui sont, à de rares exceptions, surtout à partir de la fin du xvi^e siècle, tirés du répertoire de l'architecture indienne. Dans ce domaine, comme les Persans, les miniaturistes indiens se sont montrés, non des copistes de leurs bâtiments, mais des inventeurs. Pour les besoins de leurs sujets ils ont aussi composé des agencements de palais, exprimés dans l'esprit de leur temps. Mais mieux que les Persans, ils ont retrouvé le sens du réalisme qu'ils possédaient déjà et que l'infiltration occidentale renouela par ses techniques.

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. CLXXXVIII (coll. Pozzi).

⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CXCIX.

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XVII.

⁽¹⁾ BLOCHET, *Musl. paint.*, pl. CLXXVII (Chester Beatty coll. Londres).

⁽²⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXXVIII, CLXXIX (Chester Beatty coll. Londres).

⁽³⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXXX (Chester Beatty coll. Londres).

⁽⁴⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXXXI (Chester Beatty coll. Londres).

⁽⁵⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXXXII (Chester Beatty coll. Londres).

⁽⁶⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CLXXXIV (coll. Pozzi).

⁽⁷⁾ IDEM, *ibid.*, pl. CXC (coll. Georges Tabbagh).

Après le ^{xvii}^e siècle, l'art du portrait, très en honneur, paraît avoir rejeté au second plan les compositions à nombreux facteurs. Comme chez leurs voisins de l'ouest, l'architecture ne joue guère son rôle dans des sujets où les personnages se passent parfois d'un fond. Plus volontiers l'architecture cède la place à de grands paysages qui s'apparentent aux compositions classiques d'un Poussin et qui envahissent toute l'image.

Nous la retrouvons cependant, parfois, au ^{xviii}^e siècle, notamment dans les œuvres issues d'artistes au service de petites dynasties locales. Curieusement mêlée à des personnages couverts de bijoux conduisant des troupeaux de vaches et de taureaux sacrés, elle apparaît avec ses murs élevés, ses auvents courbes, ses pinacles ajourés, dans les miniatures radjpoutes, si bien étudiées par M. Coomaraswamy⁽¹⁾.

*
* *

Si nous voulons nous résumer sur l'art de la miniature, envisagé sous l'angle de la participation architecturale, nous pouvons dire que, aujourd'hui, tout le monde est d'accord pour admettre que malgré les influences, il existe un art de la *miniature islamique*, original et varié dans ses manifestations. Les artistes musulmans ont su rapidement dégager leur personnalité en combinant tous les apports, dès la fin du ^{xiv}^e siècle. Suivant la situation géographique des écoles et l'époque des productions, les influences s'exercèrent avec des dosages divers. Et il est bien certain que l'expression architecturale se ressent de ces modalités. Ce sont, avant tout, les apports de l'imagerie chrétienne, le rayonnement des ateliers byzantins dont la diffusion s'opérait par la Syrie et l'Iraq. Puis, avec la domination mongole, et conjointement, au début du ^{xiv}^e siècle, s'opère l'infiltration des artistes chinois par le Nord de la Perse. Dans une certaine mesure, les manifestations artistiques des adeptes de la religion de Sakiamouni, venant de l'Est, exerçaient leur empreinte.

Le merveilleux tempérament des Persans, entre le ^{xii}^e siècle et la fin du ^{xiv}^e, absorba puis domina toutes ces techniques. Devenus alors de bons compositeurs et de patients dessinateurs, ils apprirent à enrichir leur palette, à l'exemple des artistes italiens du Quattrocento. En effet, si les

Byzantins et les artistes abbassides ont appris aux Persans à faire intervenir l'image dans leurs textes (avant le ^x^e siècle, les préventions contre l'image n'autorisaient que des enluminures en frontispices), si les Chinois leur ont inculqué la science du dessin et le goût de la perfection, les artistes siennois ou florentins, les Fra Angelico, les Paolo Ucello, les artistes de l'école vénitienne primitive, tels que les Bellini (soit qu'ils aient voyagé dans le pays, soit que leur influence se soit exercée par le rayonnement de leur œuvre), leur ont enseigné l'art de grouper les personnages et les ressources infinies de la couleur nuancée. Aux couleurs primaires de l'imagerie mésopotamienne, à celle des Chinois, somptueuse mais sombre, les artistes musulmans opposèrent une couleur lumineuse, joyeuse, vivante, inspirée des Primitifs Italiens. Dans cet exemple, ils puisèrent aussi un goût plus étendu pour la représentation du cadre architectural, et peut-être encore le souci d'actualité des accessoires.

Le ^{xvi}^e siècle en Perse fit une synthèse admirable de tous ces enseignements. Après le ^{xvi}^e siècle, l'Occident pèse plus encore sur l'œuvre des miniaturistes islamiques. L'école de Venise, de cette époque infuse son esprit aux Persans, aux Ottomans, et plus tardivement aux Indiens, qui se traduit, dans les miniatures, par une manière d'équilibrer les scènes, de les architecturer, où se manifeste l'ordre latin, un certain classicisme. Parallèlement une prédilection pour les portraits sera confirmée dans ses tendances par l'exemple des dessinateurs chinois de la dynastie des Ming.

L'architecture, solidaire de ces fluctuations d'influences, régularisa l'image, lui imposa le rythme de ses combinaisons géométriques. Actuelle dans ses formes, elle affirma le caractère local de ses arrangements. Nous l'avons signalé, elle pesa par les exigences de sa technique, sur l'expression des éléments qui collaboraient avec elle; personnages, animaux, plantes, etc. Elle reflète l'évolution d'un art de construire qui va de la puissance abbasside, à la richesse du ^{xv}^e siècle, de l'élégance raffinée du ^{xvi}^e à la profusion et la mièvrerie du ^{xviii}^e siècle, elle constitue donc aussi un moyen de datation. Toutefois, l'architecture n'apparaît que peu dans les figurations du ^{xvii}^e siècle, en Perse. Elle n'en marque pas moins, lorsqu'elle intervient, les inquiétantes fusions qui composent les constructions de cette époque. Les Indiens, dès le ^{xvi}^e siècle, font un large emploi de l'architecture.

⁽¹⁾ KÜHNEL, pl. 143-144.

*
* *

Nous ne trouverons pas, dans les miniatures islamiques, la reproduction fidèle d'un monument contemporain. Les Behzad et les Mirak par exemple ont toujours dépassé le rôle de simples copistes. Ils se signalent comme de prestigieux compositeurs dans le domaine de l'élément architectural, et surtout dans celui de la composition décorative appliquée aux constructions. Par eux, nous sommes renseignés sur l'art délicat des xv^e et xvi^e siècles, au moyen du plus admirable répertoire de compositions, toutes d'inventions, traitées dans l'esprit de leur temps. Ils font survivre l'esprit des intérieurs de palais, des divans et des harems, les pavillons et toute l'architecture élégante des jardins. Sur un réseau de lignes géométriques qui servent de support ils se sont appliqués à exécuter avec une minutie déroutante des panneaux mosaïqués, des dessins de vitrail, des frises peintes, des revêtements de faïences, des marqueteries de portes et de meubles, des plus chatoyantes couleurs.

Il serait intéressant de savoir dans quelle mesure ces artistes, si bien pénétrés de l'art ornemental de leur temps, n'apportaient pas leur contribution directe au métier des mosaïstes, des peintres et des enlumineurs de vitraux.

Edmond PAUTY.