



شروېشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Indications Bibliographiques

Traductions britanniques

1859. Fitzgerald, Edward. *The Rubayyat of Omar Khayyam*. London : Dover (re-ed.), 1990.

1889. McCarthy, Justin Huntley.

1898. Payne, John.

1898. Haskell-Dole, Nathan. *The Rubayyat - Variorum Edition*.

1903. Rolfe, Frederick. *The Rubayyat*. London : Curven Press / The Bodley Head, John Lane, Vigo Street, 1923.

1979. Avery, Peter & John Heath-Stubbs. *The Ruba'iyat of Omar Khayyam*. London : Penguin.

Grabar, Oleg. *L'ornement*. Paris : Flammarion, 1992.

— *La peinture persane : une introduction*. Paris : PUF, 1999.

— *Penser l'art islamique*. Paris : Albin Michel, 1996.

Gray, Basil. *La peinture persane*. Genève : Skira, 1995 (1^{ère} éd. 1961).

Ishagpour, Youssef. *La miniature persane : les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*. Ed. Farrago, 1999.

Maalouf, Amin. Paris, *Samarcande*. Lattès éd., 1988.

Stonehouse, J. H. *The Story of the Great Omar bound by Francis Longinus Sangorski, and Its Romantic Loss*. Fountain Press, Picadilly, 1933.

Vedder, Elihu. *The Digressions of Vedder*, New York & Boston, 1910.

Yohannan, John. *Persian Poetry in England and America : 200 years*. New York : Caravan Books, 1977.

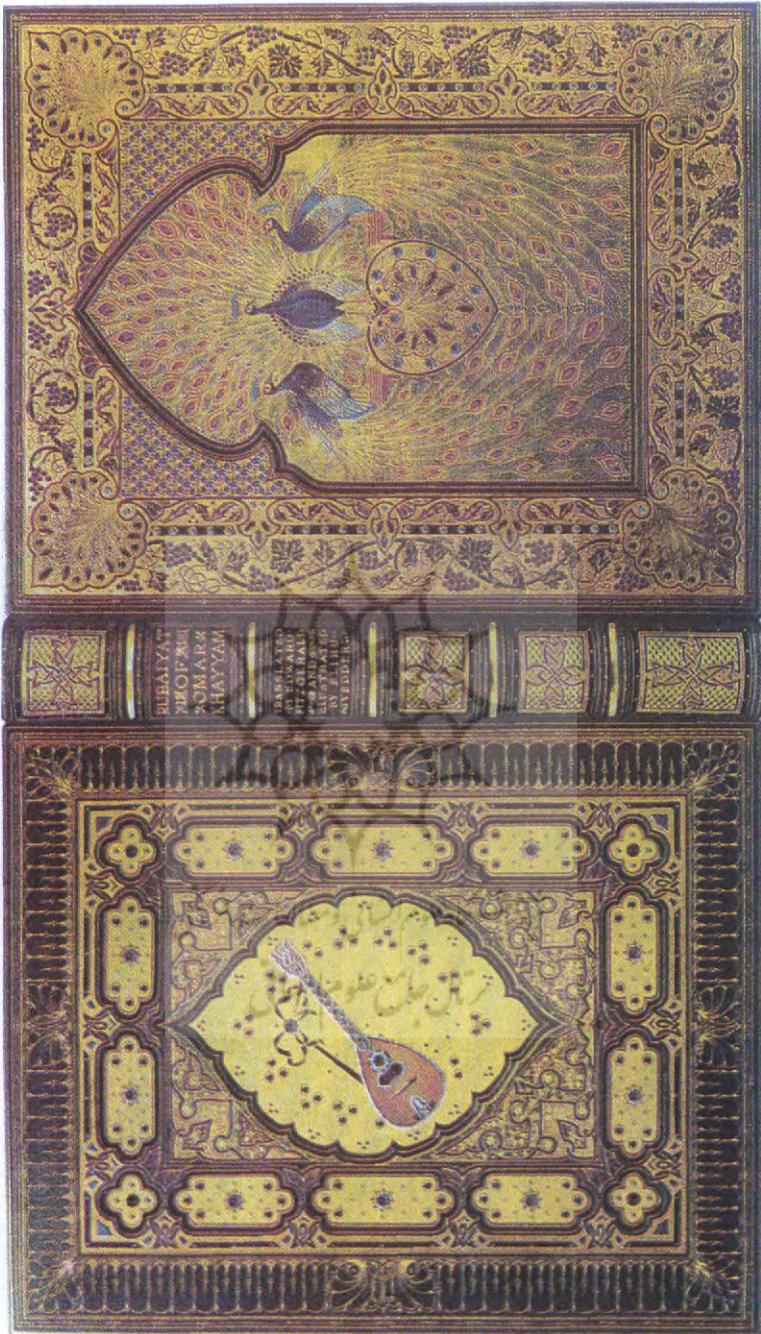


Fig. 8: Reliure de Sangorski and Sutcliffe, Londres: éd. Sotheran, 1912.
Reconstitution virtuelle, *Sunday Telegraph*, 2 mai 1999.



Fig. 7: *Ibid.*, double frontispice.



Fig. 6: *Ibid.*, p. 61.

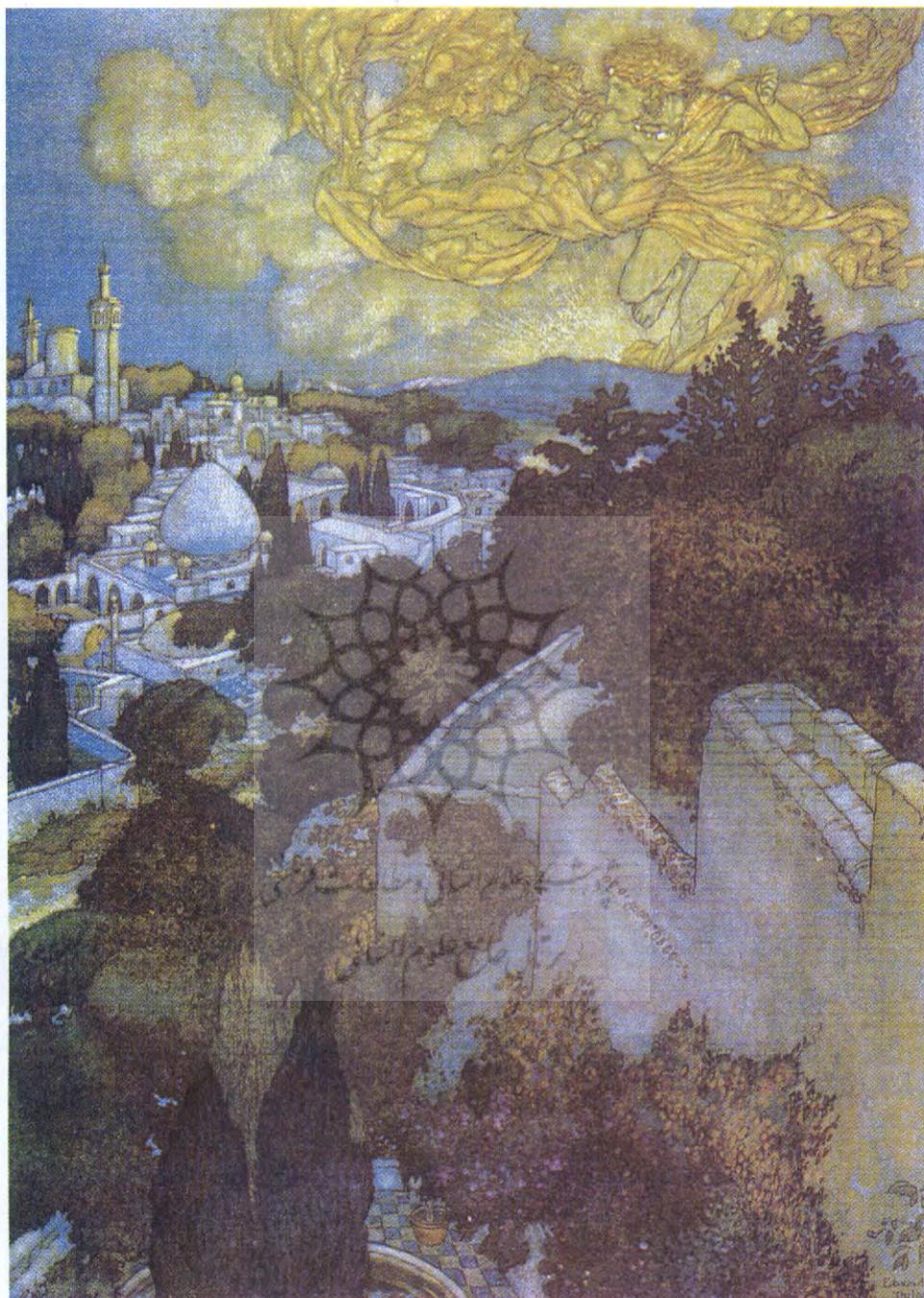


Fig. 5 : Illustrations de Edmund Dulac, *Rubâiyât*, London, 1909, reprod. Eds. Coentini, 1993, p. 13.

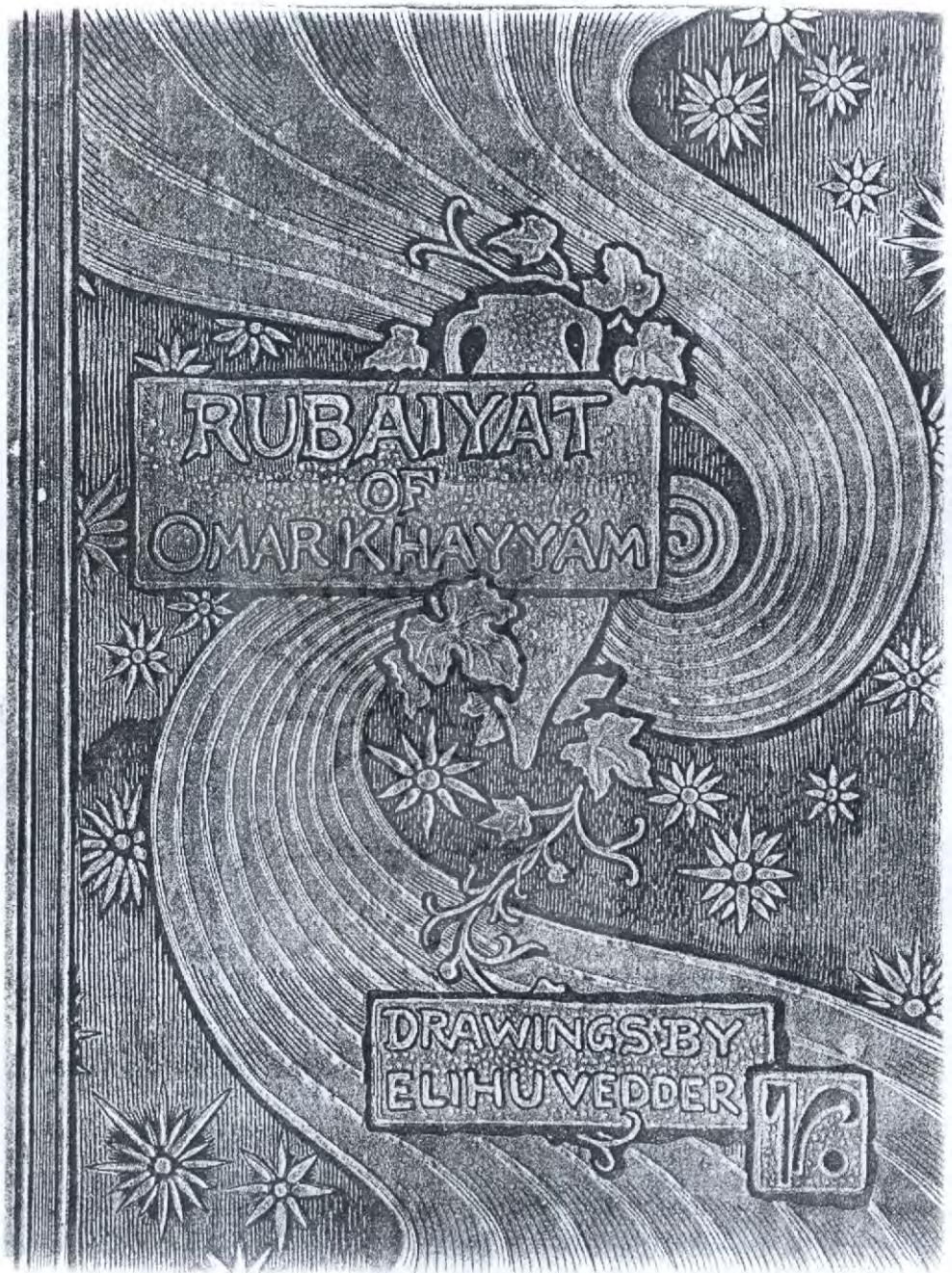


Fig. 4:



Fig. 3: *Ibid.*, "The Soul's Answer".

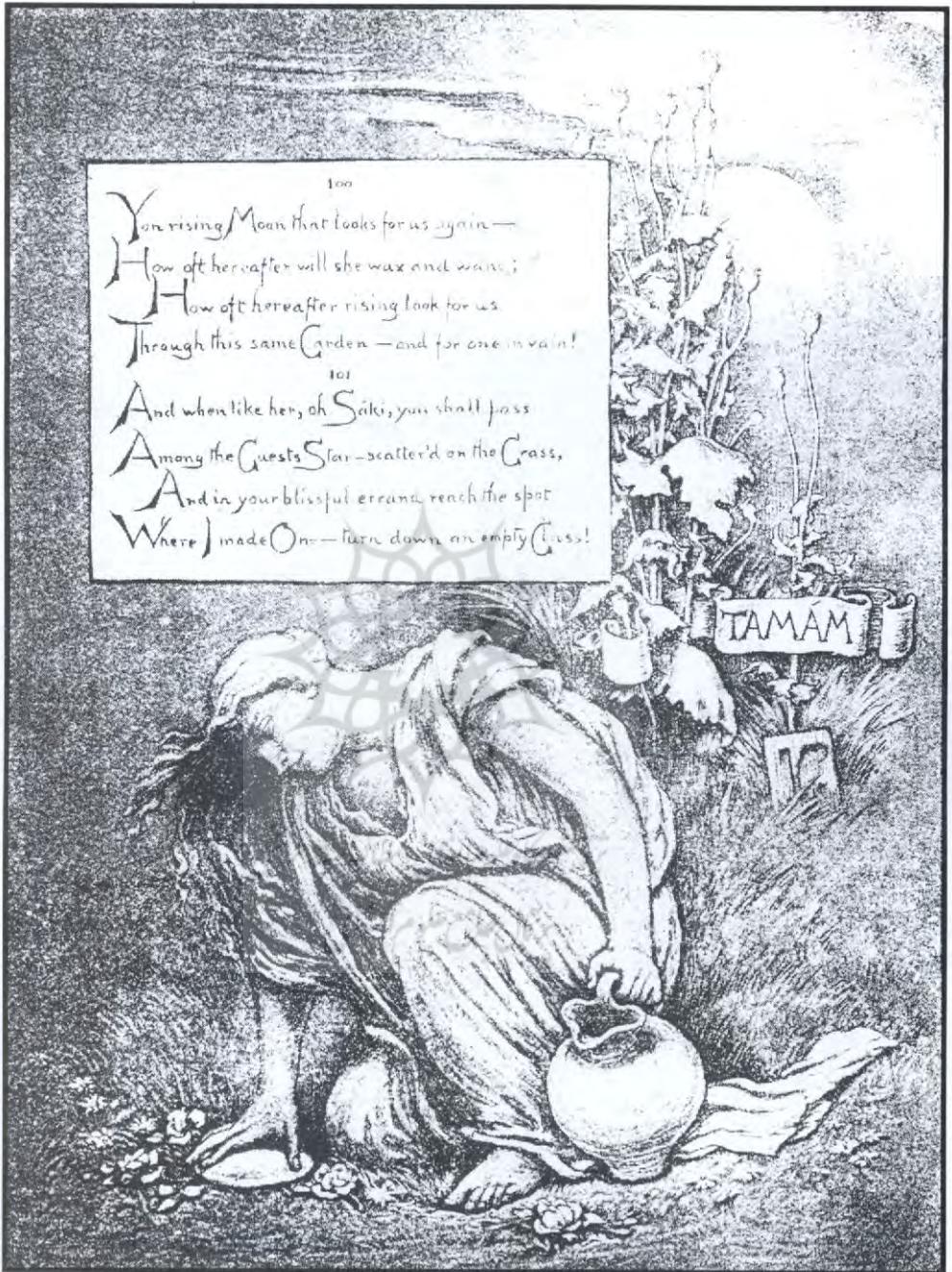


Fig. 2: *Ibid.*, “In Memoriam”.

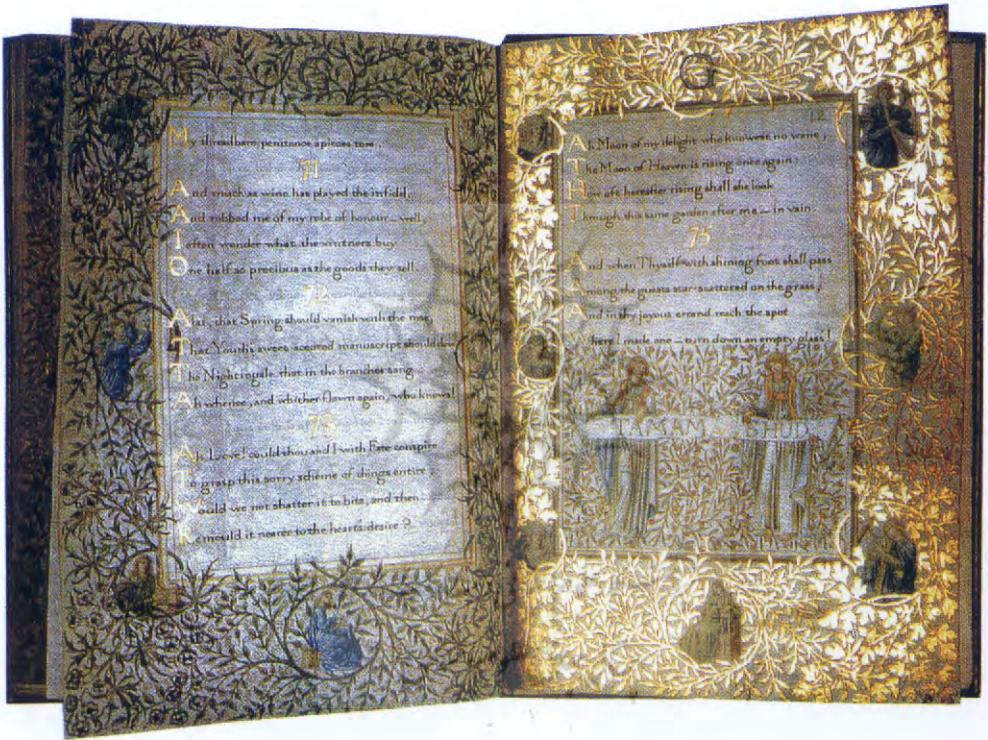


Fig. 1: Illustration des *Robâiyât* par William Morris et Edward Burne-Jones, derrière page.

s'inspirer de la tradition persane (serait-ce sous forme du pastiche involontaire et encore maladroit), au moment même où les conséquences du premier conflit mondial ouvraient le large mouvement d'émancipation des territoires colonisés, prouve qu'il n'y avait pas là que volonté d'interprétation impérialiste. N'était-il pas déjà louable que ces artistes fussent amateurs d'arts en partie méconnus, tout comme nous qui pourrions reprendre en phrase de conclusion les mots fascinés de Edward Héron Allen : « *le travail de Mirzah Kar nous était jusque là inconnu ; nous souhaiterions en acquérir plus ample connaissance* »...



réception de l'art oriental dans l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle montre que la distinction entre l'art Moyen-Oriental et l'art Extrême-Oriental ne fut considérée que très tardivement. Jusque dans le dernier quart du siècle, les catalogues de ventes des maisons Sotheby's et Christie's par exemple, présentèrent les deux sous l'appellation générique fort large d'« art oriental ». On comprend alors que des gravures qui se contentaient de suggérer au public occidental un orientalisme aussi vague que celui de la traduction de Fitzgerald aient pu emprunter indifféremment à des traditions aussi hétérogènes que la tradition persane et la tradition japonaise ! L'œil alerté à ces sources d'emprunt divergentes peut alors repérer bien des détails suspects : les allégories d'amoureux contemplant la lune sous des cieux noirs constellés des points lumineux des étoiles (illustration du quatrain XCIV), rappellent les cieux bleus parsemés de flocons de Hocusaï ; de même que la technique du paysage se reflétant en miroir dans l'eau reprend un procédé japonais qu'il ne nous semble pas avoir rencontré dans les miniatures islamiques (quatrains CXCVTTI et XCIV). Enfin certains menus traits de branchages tombant en fines lignes verticales du haut de l'image pourraient bien se fier au modèle des signatures apposées par les artistes chinois et extrême-orientaux au cœur même de leurs œuvres. Il faut cependant excuser ces « mélanges et pastiches » entre arts moyen-orientaux et arts extrême-orientaux : car c'est sans doute en complémentarité que les deux œuvraient à l'apprentissage d'un *goût autre* : il fallait tout d'abord bousculer les certitudes stylistiques des occidentaux, détruire leurs préjugés de race et les accoutumances du goût qui font hésiter devant une esthétique nouvelle, pour initier un intérêt qui ne tenterait que bien plus tard d'aller vers la recherche systématique de l'authenticité des sources et des représentations.

L'étude stylistique de ces illustrations des *Robâiyât* doit donc valoir surtout pour son enseignement sur la réception de la tradition orientale par l'Occident du tournant du siècle, sans que nous ayons à nous ériger en censeurs des erreurs de goût, ou en juges des incompréhensions ou des omissions persistantes de la part des premiers amateurs d'art persan. Ils attirèrent certes dans l'orbe de leur propre tradition artistique celui qu'ils appelaient affectueusement leur « Omar » ; mais l'évolution des styles d'illustrateurs, qui surent se détacher de l'influence Pré-Raphaélite puis Symboliste pour revenir

petite grammaire de signes persans aisément identifiables par un amateur. Mais des incohérences se glissent aussi au sein de ces emprunts : celle, par exemple, des couvre-chefs, toujours caractéristiques de modes vestimentaires bien reconnaissables, et donc de périodes historiques déterminées, tels les turbans de la période safavide, ou la tentation de l'artiste pour le pur exploit de raffinement représentatif. Il faudrait de même analyser les vêtements représentés, les vases et poteries, les instruments de musique, l'architecture funéraire des tombes et cimetières plusieurs fois repris, et peut-être même la mode des coiffures féminines (quoique tant de têtes nues paraîtraient peut-être un rien suspectes dans de véritables miniatures islamiques), pour pouvoir déterminer le degré de fidélité de l'illustrateur victorien à la tradition persane. Mais un pas est indéniablement franchi vers la tentative d'authenticité. Un pas hésitant, cependant ; car c'est aussi vers d'autres traditions que regardent certaines illustrations. La tradition ottomane, en particulier, peut se lire en filigrane de nombreuses images, telle celle qui pourrait bien s'inspirer de l'image d'un derviche tourneur, affublé de son couvre-chef caractéristique ; ou celle d'un défilé cérémonial sonnait trompettes et menant cavaliers et éléphants, qui pourrait rappeler les entrées magistrales des janissaires à Istanbul...

Mais c'est aussi vers de plus lointains horizons que tendent certains motifs illustratifs : l'image du Quatrain LXXXII représente un prince ou un jeune noble au turban bien safavide, accompagné de sa compagne musicienne, dont les longues mèches ondulées tombant autour du visage renvoient à la mode attestée par de nombreux dessins du XVII^e siècle ; mais ces personnages sont assis sous un arbre dont le feuillage copie presque à l'identique les suggestions des amas de branches des pins parasols, dans de nombreuses estampes japonaises, dont la vogue commença en Grande-Bretagne dès les années 1860, et se poursuivit bien au-delà du début du XX^e siècle : dans des tableaux tels sa *Princesse au pays de la Porcelaine*, Whistler s'inspira notamment des céramiques chinoises dites « bleues et blanches » (dont il possédait quelques pièces) et de décors de laques, de paravents, et d'objets d'art japonais. Rossetti, Burne-Jones, Morris, étaient eux aussi avides collectionneurs d'objets d'art extrême-orientaux, qui leur fournissaient des supports de rêverie mais aussi tout un catalogue de motifs décoratifs à emprunter. Or l'étude de la

Pour la première fois, la touche persane des illustrations ne laissait plus un doute. C'est d'ailleurs, il faut le noter, la première tentative de représenter des physionomies typiquement orientales (yeux effilés en amandes sous de longs sourcils noirs, et fines bouches resserrées en petits cœurs rouges), là où les images antérieures avaient tout simplement imposé l'idéal occidental - et Symboliste - des langoureuses beautés blondes... Bien sûr, fort différentes étaient les techniques des peintres de miniatures persanes, et celles des auteurs d'illustrations livresques de la période victorienne - pour la plupart des reproductions en lithographie ou en chromolithographie, comme ici probablement. Cette dernière technique impliquait une utilisation de couleurs franches en aplats et en nombre relativement limité, sans les incroyables variétés tonales et les raffinements d'infimes détails insérés dans les miniatures persanes classiques. De même, l'utilisation d'ouvertures perspectives sur les lointains fait entorse à la tradition persane - quoique ces vues sur de fines lignes d'horizon restent très rares; ailleurs, l'illustrateur recourt stratégiquement à un unique arc persan, qui vaut comme seul décor et surtout comme élément indiciel très clair, référant à la tradition architecturale orientale - connotation économique qui donne une grande force à ses images, en dépit de leur dépouillement. C'est sans doute aussi à ce parti pris de suggestivité plutôt que d'outrance décorative (qui appartenait, elle, à la longue ligne des illustrations symbolisantes des *Robâiyâi*) qu'il faut attribuer l'utilisation d'éléments iconographiques clairement empruntés, mais toujours utilisés avec une certaine brièveté et une certaine légèreté. Ainsi le motif apposé en couverture du recueil du Prince assis en tailleur sur un podium hexagonal et tenant en sa main un *volumen*, comme pour rendre justice, est-il repris de certains manuscrits réalisés dans les ateliers de Chirâz et Tabriz à partir du XV^e siècle ; de même le motif des serviteurs musiciens du Prince, de l'assemblée pour la lecture du Coran (quatrain CLXXV), de la danseuse, *etc.* Certains motifs récurrents, telle la touffette herbeuse ou fleurie stylisée, et les chevauchements arrondis des collines, opposés aux longs élancements des cyprès, sont également archétypaux, et reconstituent comme une

← to the Skull upon the ruined walls of Tus, the Moon Picture, the Mourners and the Fakir. I write without an indication of the quatrains to which they are explicative. Mirzah Kar's work is theretofore unknown to me : I desire its better acquaintance ».

Or par une étrange ironie, les illustrations de cette traduction qui semble s'éloigner au plus loin de la fidélité au texte original esquissent à l'inverse un retour à une véritable tradition de la miniature persane médiévale. L'auteur de ces illustrations ne figure dans aucun des dictionnaires d'illustrateurs ni de peintres ou artistes de la période, et son nom mystérieux est orthographié en couverture de livre « *Hamzeh Carr* », alors que Héron Allen le mentionne dans sa préface sous le nom de *Hamzeh Abd-Ullah Kar*, sans doute sur la base des images elles-mêmes, dans la signature desquelles se lit en effet en persan ce nom complet. Sa consonance laisse seulement à penser que l'artiste était lui-même oriental et connaisseur de l'art des miniatures orientales. Malheureusement le préfacier du recueil, Héron Allen, tout en reconnaissant l'authenticité incomparable de ces images par rapport à la brève tradition illustrative occidentale des *Robâiyât* que nous avons tenté de suivre, ne fait que prolonger notre curiosité et nos interrogations, par sa phrase de conclusion :

Un mot admiratif, pour finir, sur les planches tout à fait remarquables dessinées pour le volume par Hamzeh Abd-Ullah Kar. Aucune œuvre publiée en Europe sans doute ne s'est vue embellie d'illustrations aussi typiquement et authentiquement orientales que celles-ci. Elles sont aux lamentables élaborations décoratives de Mr Dulac et de son école (aussi chers aux goûts les plus bas et aussi populaires que les cadeaux de Noël pour banlieusards) ce qu'est une cascade de montagne à une fontaine à deux sous. Dusse-je me prononcer parmi tant d'excellences, j'accorderai la palme de la plus haute louange au Crâne sur les murs en ruine de la cité de Tous, à l'Image à la Lune, aux Pleureurs et au Fakir - ceci sans savoir quels Quatrains sont ainsi illustrés. Le travail de Mirzah Kar m'était jusque là inconnu ; je souhaite en faire plus ample connaissance.²⁰

²⁰ . Ibid., Préface : « A final word of praise for the eminently characteristic plates contributed to this volume by Hamzeh Abd-Ullah Kar. Probably no work published in Europe has been embellished with illustrations so typically and genuinely eastern as these. They are, to the lamentable, and elaborate prettiness of Mr Dulac and his school (so dear to the elemental soul and so popular as suburban Christmas presents), as a mountain waterfall to a penny squirt. If I may be allowed to discriminate where all is so excellent, I would award the meed of highest praise

4. Retour aux miniatures persanes : la traduction de Frederick Rolfe illustrée par Hamzeh Carr

Le naufrage de ces éditions dont la décoration se laissait plus inspirer par les motifs décoratifs alors en vogue que par une lecture attentive au texte marqua peut-être un tournant dans les productions illustrées de *Robâiyât*. Car il semble que les éditions postérieures au premier conflit mondial aient tenté de donner au livre un aspect de plus en plus fidèlement oriental. Une étrange traduction des vers avait été proposée dès 1903 par l'écrivain Frederick Rolfe, qui signait du nom d'auteur Baron Corvo. Se fondant sur la traduction déjà ancienne, quoique rigoureuse, de l'orientaliste français Jean-Baptiste Nicolas, sans tenter apparemment le détour par le texte persan, Rolfe produisit un texte en prose, qui en était en fait une ré-écriture bien plus qu'une traduction, puisque s'y retrouvent toutes les obsessions de sa propre production littéraire : maniérismes, goût pour les néologismes reconstruits sur des racines grecques et latines, et surtout, une attirance personnelle pour les beaux éphèbes, qui semble avoir exploité l'alibi d'extrapolations sur l'expression persane de Khayyâm « *khûsh pîsarân* », « *les beaux jeunes hommes* ». Edward Héron Allen, chargé de l'introduction de l'édition illustrée de la même traduction, datée de 1924, ne manqua pas de bien stipuler qu'il avait tout d'abord refusé d'écrire sur ce texte peu orthodoxe, et se chargea d'« expédier » celui-ci d'une préface assassine vantant la traduction de Rolfe comme rare exploit du style destiné à « épater le bourgeois » (expression qu'il cite en français) : « *Edgar Saltus a écrit : 'un spécialiste du style s'enferme au tombeau de son dictionnaire, et le désosse comme un poulet'* ». ¹⁹ Le préfacier courroucé cite notamment en exemple des néologismes de Rolfe l'incroyable variété de termes destinés à rendre le mot « vin » : « *Kitteys Iakchos* », « *Nektareos Dyonisos* », « *Chrysokomes Iakchos* », « *Dyonisos Pyripais* ». Quelle que soit l'infidélité de cette traduction néanmoins, les illustrations semblent quant à elles se rapprocher pour la première fois, dans toute la production d'éditions illustrées des Quatrains, de l'inspiration persane de la miniature.

¹⁹. E. Héron Allen, Préface, in : Frederick Rolfe, *The Rubaiyat of Umar Khayyâm*, The Bodley Head, John Lane, Vigo Street.

vaisseau le plus somptueusement équipé de son époque »¹⁸. Piètre consolation assurément, qui ne semble avoir suffi à aucun des artisans du chef d'œuvre. A lire leurs destins respectifs, on peut effectivement se demander, tout comme Stonehouse, si le livre n'était pas porteur d'aussi mauvais sort que de ravissants bijoux - car le premier juillet, quelques mois après la tragédie du livre naufragé, son principal artiste, Francis Sangorsky, alors âgé de 37 ans seulement, se noya à Selsey, sur la côte du West Sussex, en tentant de porter secours à une amie... Et dans la même année, c'est l'ouvrier relieur qui s'était occupé de toutes les finitions du livre, George Lovatt, qui mourut de la tuberculose...

Mais outre ses artisans, c'est le livre lui-même qui ne semblait pas vouloir vivre... Car dans les coupures de presse consacrées au naufrage, certain journaliste déclarait qu'aucune réplique de l'ouvrage ne serait jamais possible, car l'« *ouvrier avait travaillé sans dessin, et aucun souvenir n'avait été enregistré de la manière de placer les pierres* ». Cette affirmation erronée attira un rectificatif immédiat, adressé par la part de la firme Sangorski et Sutcliffe (11-13 Southampton Row, Holborn, London), au *Daily Telegraph*, le 22.4.1912: « *des dessins préparatoires existaient bien, dont tous les détails [avaient] été conservés* ». Effectivement, en 1932, un ouvrier de la firme, Stanley Bray, s'embarqua clandestinement dans la reproduction du « *Great Omar* », utilisant les outils de travail originaux, ainsi que les matières conservées par la compagnie. Lorsque s'ouvrit le conflit de la seconde guerre mondiale, il crut bon, pour protéger cette réplique, de la transporter hors du cœur de la capitale londonienne et de la déposer, dans une boîte doublée de métal et d'amiante, dans un entrepôt de la compagnie. Funeste sort, à nouveau : le siège londonien de la compagnie fut épargné par les bombes, alors que l'entrepôt-refuge essayait un tir direct. Il ne resta rien, à nouveau, du second « *Omar* », et nul n'essaya plus de le reproduire...

¹⁸. « It is perhaps an appropriate fate, that the most costly bound modern book should be entombed in the body of the most sumptuously fitted vessel of its time », *Book-binding Trades Journal*, n°10, 1912, vol. 2.

forme, tandis que les crêtes des oiseaux étaient suggérées par 18 turquoises, et leurs yeux par des rubis ; le fond, enfin, était poinçonné à l'or fin. Le reste de la décoration, tout aussi riche, entremêlait en outre des motifs de palmettes et de rinceaux, hésitant entre l'inspiration persane et la manière romano-byzantine, dénotée par les pampres de vigne et les grappes de raisin, et qui allaient s'exalter dans les écoinçons de la niche en un délicieux entrelacs relevant typiquement, à nouveau, de l'esthétique *Arts & Crafts*... Le plat inférieur de couverture était tout aussi richement travaillé, décoré d'une mandoline en travail de marqueterie d'acajou, incrusté de bois satiné, d'ébène et de nacre, tandis que les cordes de l'instrument étaient constituées de fil d'argent. A l'intérieur de cette couverture, les contre-plats renfermaient eux aussi les images hautement allégoriques du serpent - symbole chrétien de la Chute du Jardin d'Eden - et du crâne de la mort, tendu de peau de chevreau blanc, et entouré de coquelicots, eux aussi emblèmes de la mort...

L'identité de l'acquéreur reste méconnue. Dans son roman *Samarcande*, Amin Maalouf mentionne un Mr Benjamin O. Lesage¹⁵, tandis que d'autres sources évoquent un marchand américain, Gabriel Weis, qui aurait probablement agi pour le compte d'un collectionneur américain. Mais cet ultime intéressé est resté anonyme... Quel qu'il fût, sa très mauvaise idée fut de vouloir faire ramener aux Etats Unis le plus livre du monde sur le plus beau paquebot du monde, le Titanic... Il faut souligner que les quotidiens qui traitèrent de la tragédie n'oublièrent pas d'insérer des entrefilets consacrés à ce « *trésor artistique perdu* »¹⁶ : un certain Harry Widener fut évoqué, descendant d'une riche famille de Philadelphie, que l'on aurait aperçu sur le pont du bateau, serrant dans ses bras un coffret, et déclarant « *si je sombre, ceci sombrera avec moi* »¹⁷. Le *Bookbinding Trades Journal*, plus spécialisé, écrivait « *C'est peut-être un sort approprié que le livre relié le plus cher de nos jours gise à l'intérieur du*

¹⁵. *Samarcande*, op. cit., p. 11. Amin Maalouf mentionne également un coffret d'or, alors que le catalogue de vente de Sotheby's précisait que l'ouvrage était déposé dans un coffret de bois précieux de chêne.

¹⁶. Pall Mall Gazette, 20.4.1912.

¹⁷. « If I go down, this goes down with me ». L'anecdote est racontée par le Sunday Telegraph du 2 mai 1999, qui traitait de l'exposition Sangorski & Sutcliffe de mai 1999 au Barbican Centre.

plus de temps et de réflexion qu'il n'en a jamais été consacré à une reliure de livre auparavant ; cet ouvrage d'artisanat illustre la richesse de possibilités du travail de dorure et d'incrustation.

Les revues britanniques les plus spécialisées dans le travail artisanal de reliure, tel le *Book-binding Trades Journal*, accueillirent cette création, fruit de presque deux ans de travail acharné, comme une étape majeure dans l'histoire de cet art, et offrirent leur tribut à l'ouvrier doreur, Mr George Lovatt.¹³ La vente se déroula malheureusement à un moment fort peu propice, le 29 mars 1912, au milieu d'une grave grève des ouvriers du charbon, selon Stonehouse, qui souffrit la mortification de voir le livre, qui avait coûté plus de mille livres, vendu pour tout juste 405 livres : « *une fatalité semblait suivre le livre* », dit-il.¹⁴ Ce n'était pourtant rien encore de la fatalité qui devait signer sa disparition...

Le catalogue de la maison de vente, Sotheby's, fournit une description extrêmement circonstanciée de l'œuvre d'art : on y apprend que c'est précisément l'édition illustrée par Elihu Vedder qui avait servi de support à cet exploit de reliure. Cette dernière était de maroquin vert dit « du Levant », ouvrant sur des feuillets de garde de maroquin brun, les jointures et revers étant eux aussi de cuir. L'ensemble était pourvu de rabats de cuir, également ornements. Mais plus encore que de reliure, l'œuvre était en fait un véritable triomphe *d'orfèvrerie*, car l'extérieur comme l'intérieur étaient ornés de panneaux légèrement enfoncés, de façon à accueillir 1050 pierres précieuses, serties sur or (celui-ci étant fermement fixé sous le cuir) : « *rubis, turquoises, améthystes, topazes, olivines, grenats, émeraudes, etc.* ». Le plat de couverture (fig. 8) était décoré par un motif de niche dite persane (mais celle-ci n'était pas qualifiée de *mihrab*) quoique les courbes et contre-courbes dessinées fussent un peu trop prononcées pour être totalement fidèles à cette esthétique proprement dite. Le reste du décor confirmait d'ailleurs ces doutes sur la pleine authenticité du style, car cette niche était emplie par les queues de trois paons, déployées en roue - les « yeux » des plumes étant constitués de 97 topazes spécialement taillées pour en épouser la

¹³. *Book-binding Trades Journal*, n°9, 1912.

¹⁴. Stonehouse, *op. cit.*, p.24.

Malgré ce déchaînement de splendeurs, cet ouvrage ne devait pas marquer encore l'apogée de la production du partenariat Sangorski & Sutcliffe. L'histoire de leur ouvrage le plus éblouissant fut contée par John Harrison Stonehouse dans un bref récit d'une vingtaine de pages, *L'histoire du 'Grand Omar' relié par Francis Longinus Sangorski, et sa disparition romantique*¹¹. La fonction de ce Mr Stonehouse dans la réalisation du livre reste assez obscure ; mais il semble s'être lourdement engagé envers Sangorski au nom du marchand de livres rares Sotheran, donnant à l'artisan carte blanche pour produire l'ouvrage fabuleux dont celui-ci rêvait :

Je lui dis : 'faites-le, et faites un bel ouvrage ; il n'y a aucune limite, mettez ce que vous voulez dans la reliure, et demandez-en le prix que vous voudrez ; plus il aura de valeur plus j'en serai satisfait - à la seule condition que le résultat justifie clairement le travail investi, ainsi que le prix demandé : le livre, une fois terminé, doit être *la plus exceptionnelle reliure moderne au monde*. C'est ma seule exigence.¹²

Il semble hélas que ce commanditaire se soit un peu rapidement engagé au nom de Henry Sotheran, qui préféra en fait dégager sa responsabilité dès le début du parcours de cet ouvrage d'exception, et refusa de payer les taxes d'exportations nécessaires à son exposition aux Etats Unis. Il ordonna à la place la mise en vente du joyau chez Sotheby's, sans même de prix de réserve - quoique le commentaire du catalogue de vente fût fort laudatif :

Ceci est sans aucun doute l'exemple de travail de reliure le plus élaboré qui ait jamais été exécuté, et représente

¹¹. London, Fountain Press, Picadilly, 1933. Le titre anglais est *The Story of the Great Omar bound by Francis Longinus Sangorski, and its Romantis Loss*. L'ouvrage, fort rare, ne fut tiré qu'à cent exemplaires, dont 75 seulement furent vendus par le marchand de livres rares Henry Sotheran, 43 Picadilly, London. Il était illustré de 15 planches présentant la couverture et ses contre-plats, ainsi que de quelques autres travaux de la firme Sangorski & Sutcliffe.

¹². J. H. Stonehouse, *The Story of the Great Omar...*, p. 17 : « I said : 'Do it, and do it well ; there is no limit, put what you like into the binding, charge what you like for it ; the greater the price, the more I shall be pleased ; provided only that it is understood that what you do, and what you charge for it, will be justified by the result, and the book when finished is to be The Greatest modern binding in the world. These are my only instructions ». L'insistence est de Stonehouse lui-même.

serties dans la queue déployée d'un paon. C'est là sans doute la première résurgence de ce motif arbitrairement plaqué sur les vers, et qui devint bientôt la véritable signature, l'« icône » orientalisante des Quatrains : car ces ouvrages furent exposés, en tant qu'exploits du travail de reliure - non seulement en Grande-Bretagne mais aussi jusqu'à Francfort - et contribuèrent probablement à la diffusion du motif. D'autres éditions, sans doute moins luxueuses, reprennent ce motif du paon dont la queue déployée balaye largement le sol, estampé à l'or sur une reliure de cuir blanc, sans pierres fines, cette fois¹⁰. Tout en marquant un point culminant dans l'histoire bibliophile des *Robâiyât*, cette production n'en marque pas moins un certain recul par rapport à la recherche d'authenticité - ou à tout le moins d'authentification factice - de l'orientalisme des vers, puisque l'auteur de la partie figurée des illustrations, un certain E. Geddes, revenait à la tradition Pré-Raphaélite manifestement héritée de Burne-Jones, à qui pourrait presque être attribuée la paternité de certaines images, tandis que le calligraphe, A. Sutcliffe, adoptait quant à lui la plus pure tradition des manuscrits *médiévaux* européens : magistral frontispice enluminé d'or (fig. 7), alliant le titre de pleine page sur un fond de menus feuillages dorés, lettrines illustrées, et larges bordures nouant précieusement rinceaux végétaux, palmettes, demi-palmettes, et feuilles de vignes, dans les trois couleurs pures caractéristiques des ouvrages médiévaux : bleu nuit, carmin, jaune d'or, le tout rehaussé de traits de bistre. Malgré la splendeur du tout, le travail touche à un certain maniérisme décoratif : la position, la forme et les couleurs des cartouches enserrant les images figuratives font l'objet de variations presque systématiques, tout autant que la présentation des lettrines et mêmes celles des vers, dont certains et non d'autres sont soulignés. Le morceau le plus fidèle à la tradition persane serait sans doute le feuillet de garde, illustré de la mandorle typique des reliures persanes de cuir estampé. Mais, ici aussi, les très légers feuillages de l'encadrement rappellent plus ceux de William Morris que tout modèle médiéval persan.

¹⁰. Une autre de ces reliures offrant le motif du paon, balayant le sol de sa traîne, appartient aujourd'hui à la collection du britannique Sir Paul Getty (Wormley, Oxfordshire), et a été exposée en mai 1999 à la bibliothèque du Barbican Centre de Londres, dans le cadre d'une exposition sur l'atelier de reliure de Sangorski & Sutcliffe.).

d'avoir le premier introduit le motif du paon à la queue aux yeux chatoyants, mais il en popularisa sans conteste la vogue...

Mais c'est peut-être aussi dans la matérialité de l'objet créé que les deux pensées, orientale et symboliste, se rencontraient : pour les symbolistes et autres « hommes de goût » désabusés de la fin du siècle, l'appartement et ses possessions constituaient un refuge esthétique loin des choses du monde ; et l'œuvre d'art s'y voyait sacralisée, dans un écrin digne du culte rendu au visionnaire. Les Pré-Raphaélites, avec leur intérêt pour les techniques manuelles des anciens ateliers du Moyen-Age pratiquant la gravure sur bois et recourant à une typographie inspirée de celle des manuscrits médiévaux, avaient déjà remis au goût du jour les livres illustrés dignes des plus belles réalisations de l'art. Lorsque le tournant du siècle eut consacré le passage des *Robâiyât* de la simple méditation poétique au statut d'objet possédé (et bientôt, collectionné), des éditions exceptionnelles des Quatrains furent publiées, relevant plutôt du domaine des trésors de l'art de la joaillerie que de celui de la traduction du texte persan - comme si l'« orientalisme » avait consisté à élargir le domaine de réception de l'œuvre, pour le faire passer des analyses approfondies des spécialistes de philologie à la simple contemplation détachée d'un large public d'amateurs. Paradoxalement, le texte qui prônait l'acceptation de la finitude humaine et un certain hédonisme du dénuement devint le support et l'alibi au déploiement des plus stupéfiantes splendeurs du livre illustré.

3. Les chefs-d'œuvre de reliure des ateliers « Sangorski and Sutcliffe »

Francis Longinus Sangorski (1875-1912) appartient à la tradition de la reliure d'art que le mouvement des *Arts and Crafts* était venu revivifier, puisque son professeur au *London County Council of Arts and Crafts*, Douglas Cockerell, avait été ami de William Morris. C'est à cet apprentissage qu'il rencontra son futur partenaire de travail, George Sutcliffe, avec lequel il devait gagner un certain nombre de prix pour des ouvrages de reliure joaillées, comme l'*Epithalamion* du poète Spencer, leur première œuvre, reliée de cuir, et où cinq perles fines formaient le centre d'une rose Tudor. Leur première reliure pour les Quatrains était un travail d'incrustations sur cuir de 21 opales,

une plus vaste question : savoir en quoi l'orientalisme a pu être une influence originale du mouvement symboliste...

Longtemps encore après les illustrations initiales de Vedder, les illustrations des *Robâiyât* continuèrent à s'inscrire dans ce courant symboliste de fin de siècle, lointain héritier de l'imagerie Pré-Raphaélite : en 1909, Edmond Dulac (1882-1953), qui étudia les Beaux Arts à Toulouse puis à l'Académie Julian de Paris, avant de s'expatrier à Londres et même de se faire naturaliser britannique, y alla lui aussi de son interprétation de l'orientalisme des vers. Tout en retenant la tonalité dominante des mauves et des bleus-violettes des Pré-Raphaélites, rehaussées des teintes mordorées typiques de Burne-Jones, et les physionomies sur-expressives et les gestes exacerbés des symbolistes, il semble avoir tenté d'introduire quelques touches purement orientales, dans ses paysages notamment : la première image offre une vue surplombante d'une ville d'Orient, dont les minarets, les coupoles en bulbes et les portiques des cours intérieures aux arcs persans - sortes d'« indices d'orientalité » qui reviendront en bien des images – pourraient paraître assez fidèles à l'architecture persane (fig. 5). Malgré cette ébauche de rapprochement entre le travail de l'illustrateur et le style véritable de la période de l'auteur illustré, cette édition semble marquer un jalon dans l'histoire des multiples manipulations imposées aux *Robâiyât* par leurs interprètes occidentaux, avec l'introduction dans l'avant-dernière image de ce qui devait devenir l'un des symboles forts de « l'atmosphère Khayyâm » : le paon (fig. 7). Cette image promue à devenir l'ornement fétiche des *Robâiyât* semble pourtant avoir été plaquée arbitrairement sur le texte, car elle n'intervenait dans aucune image poétique des vers de Khayyâm et, en outre, se justifiait mal par la pensée persane, dans laquelle le paon est plutôt symbole négatif d'orgueil et de luxure (« *shaharbat* »). En revanche, il était l'animal favori des artistes britanniques de la fin du siècle, et tout particulièrement des symbolistes. C'est en 1877 que le peintre Whistler avait achevé le décor orientalisant de la fameuse « *chambre aux paons* » de la demeure de Mr Leyland, qui contenait sa propre toile chinoisante « *La Princesse au pays de la porcelaine* ». L'épisode fit grand bruit, car le propriétaire de la maison, qui n'avait pas commandité l'œuvre, se retourna contre le peintre. Whistler ne peut sans doute pas être crédité

présageant fortement l'esthétique symboliste. Ainsi la page de frontispice, qui présente une architecture composée d'une lunette semi-circulaire supportée par des colonnes cannelées (présentes en bien d'autres illustrations, aux côtés de bas-reliefs à l'antique...), devant laquelle posent des figures très archétypales, aux attributs classiques : la Victoire ailée, au nez grec altier et au front couronné de lauriers, tenant une lance ; ailleurs, un groupe de trois figures féminines armées du fil, de la quenouille et des ciseaux, rappellent les symbolisations mythologiques des Trois Parques, prêtes à couper le fil de la vie... Ou encore, c'est un aigle enchaîné sur le roc, pour signifier les limites des forces humaines, qui évoque le sort de Prométhée. Or ces relectures néo-classiques ne craignent pas de se superposer aux éléments chrétiens (puisqu'Eve à la pomme, et Adam au crâne, sont des figures insistantes) ou, ce qui est moins défendable, orientaux, comme dans ce « *puissant Mahmud [?] présenté en Bacchus* » ! - un syncrétisme pictural qui ne laisse pas d'inquiéter sur le degré de compréhension ou même de considération du texte original, mais qui montre aussi combien les illustrations révèlent les courants esthétiques environnant la réception du texte, plutôt que la pensée de son auteur original.

Malgré ces tendances figuratives conflictuelles se perçoit néanmoins de façon ténue, dans les illustrations de Vedder, la naissance d'une nouvelle esthétique, en cette fin de siècle : l'esthétique symboliste. Les visions pastorales des jeunes filles à la fontaine, entourées de biches apeurées, dans des buissons d'iris ou de coquelicots ont la tonalité élégiaque des rêves d'Arcadie perdue de la fin de siècle, qui ne cessera de se recomposer des Ages d'Or dans des espaces oniriques, ou de trouver refuge dans un ésotérisme que ne contrediraient pas les notes explicatives de Vedder... Et leurs longs cheveux dénoués annoncent le fétichisme de la chevelure et des drapés fluides, qui se prolongeront par les arabesques de l'Art Nouveau. Il est vrai que les vers désabusés de Khayyâm présentaient en un sens une philosophie très proche de celle du symbolisme : « *la solitude érigée en claustration, la mort consacrée comme unique destin, l'aveuglement comme force de connaissance* », constituent des thèmes communs aux deux pensées⁹. La réflexion mériterait ici de s'étendre à

⁹. Michel Draguet, « Symbolisme et art nouveau se rejoignent », *Le Journal des Arts.*, 3 au 16 mars 2000, p. 16.

circonstances ; mais ils surgissaient tout vifs, et je battis le fer pendant qu'il était chaud, et tout fut bientôt fini.⁷

Les considérations d'ordre pratique et matériel l'emportent visiblement ici sur la tentative de compréhension profonde du texte... En tant qu'illustrateur, Vedder détourne d'une certaine manière l'attention des lecteurs du texte illustré vers son propre art, en réorganisant par exemple la suite des quatrains pour que les images et non le texte s'agencent en une séquence cohérente : dans ses notes finales, les commentaires explicatifs des images s'enchaînent aux titres (typographiés en petites minuscules gothiques, comme pour parfaire la confusion stylistique, en petites majuscules gothiques !) pour former une micro-narration cohérente : « *L'esprit de la Coupe* murmure de bouche à bouche, et fixe son regard dans celui d'Omar ». Puis s'enchaînent logiquement « *La Coupe de la Vie ; La Coupe de la Mort ; Le Suicide ; La Vision de la Mort* ». Vedder s'approprie tout simplement la narration, en y ajoutant son propre suspens et sa propre signification, qui tendent à détourner l'attention du lecteur du texte même vers le processus signifiant des images... La seule satisfaction et la seule justification que semble répétitivement énoncer Vedder devant son travail sont d'ailleurs celles de l'opération réussie et financièrement fructueuse, et non pas de l'adaptation fidèle et rigoureuse : « *à ceux qui objectent à ce travail – et en fait, il y en a – je répondrai seulement qu'il se vend toujours – argument certes limité, mais dont ils devront se contenter* ».⁸

Les motifs de ceux qui désapprouvaient le travail de l'illustrateur ne sont pas mentionnés, mais on peut deviner que les plus fidèles admirateurs du texte de Khayyâm ne retrouvèrent guère sa saveur dans la forêt de symboles occidentaux sous lesquels était enfouie la touche persane : son style d'illustrateur est caractérisé par un troublant et savant mélange d'influences néo-hellénistiques et de touches

⁷. Ibid., p. 407 : « In three weeks, I had divided the verses into groups and settled on the subject of the drawings, and commenced making them. I was somewhat wise also : I did not begin at the beginning and go through, but dipped in here and there through the book, so that they should not begin well and peter out, or begin ill and improve, but were kept as even as moods and circumstances would permit ; but they boiled out, and I kept the fire hot, and they were all done. »

⁸. Ibid. « To those who object to the work - and there are those who do -, I will only say that it is selling yet - a poor argument, but it must suffice ».

lorsqu'elles furent exposées au printemps 1887 à Boston aux côtés de seize huiles sur toiles qui en avaient été directement tirées, notamment la splendide image intitulée « *la coupe de l'amour* », où les volutes émanant de la coupe esquissaient comme en filigrane le visage d'une femme venant balayer l'air devant le regard perdu du buveur. Selon sa propre autobiographie, *The Digressions of Elihu Vedder*, Vedder ne connaissait d'ailleurs le texte des *Robâiyât* que de seconde main, l'ayant découvert par l'intermédiaire d'un ami nommé Ellis, qui lui avait fait découvrir durant un séjour à Pérouse. Il se contentait d'ailleurs de cette très vague connaissance de celui qu'il appelait bien frivolement « *Omar* », en raison sans doute de ses difficultés à épeler le nom de *Khayyâm*...⁵ Pire : l'Orient ne paraît même pas avoir eu pour lui l'attrait de la destination fantasmée par bien d'autres. Ainsi avoue-t-il assez ingénument dans ses mémoires la manière rapide et plus que superficielle dont il semble avoir visité l'Égypte : « *j'ai vu l'Égypte, mais n'y ai pas vécu, bien que j'eusse pu y vivre, me semble t-il. Les deux parties que j'ai préférées furent la Nubie et le Delta. Je me suis contenté de « lire le menu » de la première, pour ainsi dire, et ai eu un aperçu de la seconde en la traversant* »⁶. Aussi la lecture du texte de *Khayyâm* dans la traduction de Fitzgerald ne suscite-t-elle aucun commentaire appréciatif de sa part, outre le fait qu'il décida, avec la même désinvolture que Fitzgerald dans ses re-compositions initiales, de réorganiser l'ordre des quatrains selon le rythme de ses propres illustrations - preuve de la soumission du texte à l'image là où l'illustrateur fidèle eût plutôt soumis l'image au texte :

En trois semaines, j'avais séparé les vers en plusieurs groupes, avais décidé du sujet des dessins, et en avais entamé la réalisation. J'avais aussi fait preuve de subtilité: au lieu de commencer par le début et de progresser logiquement, j'avais pris de-ci de-là à travers le livre, de façon à ne pas commencer en force pour s'épuiser tout de suite, ni à commencer médiocrement pour ensuite s'améliorer, mais pour que les dessins se maintiennent au niveau des variations de ton et des

⁵. Vedder, Elihu, *The Digressions of Vedder*, New York & Boston, 1910, p. 403.

⁶. Ibid, p. 493.

Vedder, dans l'édition illustrée de 1884, doubla d'ailleurs les notes de Fitzgerald, qui portaient sur le texte, par des notes de son cru, qui tentaient d'éclairer la forêt de symboles et toutes les allusions mystiques truffant les images. Tous les concepts abstraits s'y voient personnifiés par des figures allégoriques, tandis que « *Omar* » lui-même est souvent représenté par une figure masculine idéalisée, stéréotypée : l'homme mûr, sage, pensif. La portée mysticisante du commentaire de l'auteur sur son décor de couverture est à elle seule parlante : s'approchant plus, cette fois, des floraisons stylisées et des larges mouvements spiralés du Symbolisme de la fin de siècle et de l'Art Nouveau que de toute inspiration orientale, la couverture présentait sur un fond constellé d'étoiles une large vague brossée d'où se détachait une fine amphore enlacée de feuilles de vigne (fig. 4). La note correspondante de Vedder, d'un ésotérisme difficile à attribuer à quelque influence ou croyance reconnaissable, explique que :

l'enroulement spiralé qui apparaît ici, et qui constitue l'un des motifs récurrents de l'œuvre, représente la concentration progressive des éléments se combinant pour engendrer la vie ; la soudaine interruption du mouvement, qui se poursuit ensuite en sens inversé, marque l'instant d'apparition de la vie, avant, à nouveau, la dispersion progressive et toujours plus ample de ces éléments dans l'espace⁴.

Il semblerait que par une étrange métamorphose la pensée du poète oriental ait tout simplement été remplacée par des accents mystiques un brin surfaits... Du côté de la réception de l'œuvre, il est également frappant de constater que jamais l'on ne se préoccupa de juger l'authenticité des sources d'inspiration de *l'illustrateur* - et pourtant, certaines de ces illustrations emportèrent un certain succès

← It was in 1884 that he published his series of more than 50 illustrations to the *Rubāiyāt* of Omar Khayyām, his *magnus opus*. The character of these drawings, which he called *accompaniments*, was ponderously beautiful. They had the charm of sweeping line that is the preeminent technical merit of his designs, and supplemented the text with genuine insight and deep sympathy ». C'est moi qui traduis cette citation ainsi que les suivantes.

⁴ Ibid, List of Illustrations and notes : « The swirl which appears here, and is an ever-recurring feature in the work, represents the gradual concentration of the elements that combine to form life ; the sudden pause through the reverse of the movement which marks the instant of life, and then the gradual, ever-widening dispersion again of these elements into space ».

n'est donc guère surprenant que les illustrations qu'il commit pour les *Robâiyât* manifestent de nettes inflexions néo-classicisantes, avec leurs langoureuses figures féminines dont jamais les physionomies n'ont quoi que ce soit d'oriental, enroulées dans des tissus au tomber souple qui n'hésitaient jamais à se dévoiler dans leur nudité, ou arrêtées dans des poses archétypales de baigneuses nues fort éloignées de toute inspiration persane.... L'image très académique de la jeune fille à la cruche, posant symboliquement un genou à terre, dans le soleil couchant, devant un buisson de chardons morts au pied duquel se retrouve l'inscription « *tamâm* », constitue la dernière illustration du recueil (fig. 2). L'inspiration, malgré le mot persan, est là plus Pré-Raphaélite que jamais.

Mais d'autres influences plus subtiles sont sans doute également à l'œuvre sur l'ensemble des images: une visite effectuée à Londres en 1876 avait permis à Vedder d'assister à une exposition des travaux de William Blake au *Burlington Fine Arts Club*, et le style très brossé des larges bandes nuageuses, des drapés des vêtements et même de certains décors végétaux, ne manque pas de rappeler le style mystique de Blake (fig. 3). Vedder est d'ailleurs crédité par ses critiques d'un bel esprit imaginaire confinant parfois au mysticisme éclairé, même si celui-ci n'avait pas la force des visions de Blake :

Le mérite particulier du travail de Vedder est sa rare puissance d'imagination et de réflexion. Son style est lourd, sa couleur banale. Il est avant tout un peintre des idées abstraites, plutôt que de la réalité visible, et il a pénétré ce domaine plus profondément que nul autre peintre, à l'exception d'Albert Pinkham Ryder.

C'est en 1884 qu'il a publié sa série de 50 illustrations pour les *Rubâiyât* d'Omar Khayyâm, son œuvre maîtresse. Ces dessins, que lui-même ne qualifiait que d'accompagnements, ont une beauté impressionnante. Ils ont le charme et la ligne ondulante qui font la principale qualité formelle de son dessin, et ont su ajouter au texte une véritable compréhension et une harmonie profonde.³⁵

³ *Dictionary of American Biography*, vol. 10, p. 245 : « The distinctive merit of Vedder's work is its rare imaginative power and thoughtfulness. His workmanship is heavy; his colour is not remarkable. He is essentially a painter of abstract ideas rather than of visible realities, and he penetrated farther into that realm than any other American painter except Albert Pinkham Ryder.

« *parabole des pots* » : William Morris isole à la fin de son manuscrit, en une sorte de chapitre conclusif, ce qu'il intitule, dans une bande supérieure lourdement ornée de motifs floraux, le « *Kuza Nama* » (sic) ou « *livre des pots* »... Le travail de ré-ordonnement des Quatrains auquel s'était livré Fitzgerald trouve donc ici sa consécration poétique et esthétique. Et malgré l'effort de calligraphie rappelant le travail manuel des arts du livre islamique (quoiqu'en petits caractères d'allure « *romaine* »), le reste de l'œuvre de Morris participe presque exclusivement de l'esthétique des « *Arts and Crafts* » : les menus feuillages de fond de page qui garnissent l'intérieur de couverture et la page de garde rappellent exactement les motifs subtils de certains papiers peints à décor tapissant de William Morris, tel le motif de feuillettes pointues « *willow* » (1874), tandis que les fines figures féminines apparaissant en buste ou en trois-quarts de silhouette dans les petites vignettes marginales que ménagent à intervalles réguliers les enroulements végétaux en rinceaux, ont la grâce effilée des blondes héroïnes à la Botticelli des toiles de Burne-Jones. Ces figures féminines jouent en outre d'instruments musicaux (harpes, lyres, flûtes...) fort peu orientaux... Du persan, donc, nulle trace ni même inspiration, à l'exception des deux mots signalant la fin du texte, repris plus tard par d'autres illustrateurs, qui semblent s'être éloignés de plus en plus de l'esprit originel du texte. On pourrait peut-être dire par jeu de mots que c'en était effectivement « bien fini » des vers persans d'origine, définitivement voilés par les images qui leur étaient imposées.

2. La nouvelle impulsion symboliste

Parmi les diverses éditions illustrées contemporaines de la traduction pionnière de Fitzgerald, l'une est tout particulièrement digne de mention, pour ses aventures et mésaventures postérieures: celle qui fut publiée à Boston en 1884 par les éditeurs Houghton & Mifflin, illustrée de dessins lithographiés de Elihu Vedder, peintre et illustrateur américain (1836-1923). Vedder fut formé à l'école des Maîtres italiens, et étudia sous la direction de Raffaello Bonaiuti à Florence, où il noua amitié avec certains des « *Macchiaioli* », les précurseurs italiens des Impressionnistes français. Tout en exposant régulièrement aux Etats Unis, où il fit une carrière reconnue, il passa une bonne partie de son existence en Italie, essentiellement à Rome. Il

L'un des premiers recueils illustrés des poèmes fut en effet le fruit d'une coopération artistique entre le peintre Edward Burne-Jones (1833-98), qui gravita également dans l'orbe de l'esthétique Pré-Raphaélite, et son ami intime William Morris (1834-96), fer de lance du mouvement des arts décoratifs des « *Arts and Crafts* » dans la Grande-Bretagne de la fin du siècle. L'esthétique de William Morris cherchait notamment à faire contrepoids aux laideurs de la société industrielle grandissante, par la fuite vers le primitivisme et son idéalisme fondamental, ainsi que par le retour aux traditions artisanales médiévales (dont celles des manuscrits enluminés) en contrepartie des productions mécanisées alors en pleine expansion. Ces penchants médiévalisants, hédonistes et naturalistes ne pouvaient que l'incliner favorablement envers les poèmes de Khayyâm - lus déjà au travers du filtre de la traduction de Fitzgerald. Aussi l'un des premiers exemples d'illustration de cette traduction, en 1872, fut-il le résultat d'un travail commun de William Morris, qui calligraphia lui-même le texte - à la main - et de Burne-Jones, qui l'enlumina ou fournit les dessins qui furent ensuite reproduits. Le volume, offert en présent à Georgiana Burne-Jones, la femme de l'artiste et amie de Morris, aujourd'hui conservé au département des manuscrits de la British Library², est le premier et sans doute le plus magnifique exemple de détournement artistique du texte original et de l'esprit persan au profit de l'esthétique de ses lecteurs et interprètes. L'idée de calligraphier le texte à la main, et de le rehausser d'enluminures marginales, était certes fidèle à la tradition persane médiévale ; mais le renversement littéral des traditions artistiques se saisit au fait que le texte de Morris et Burne-Jones culmine à la dernière page (fig. 1) en une composition rayonnante proclamant en persan sur un fond de menus feuillages dorés à l'or « *Tamam shud* » (sic) (« *c'est fini* »), selon un parcours inverse de celui de la lecture du persan. Les manuscrits persan médiévaux s'ouvrent en effet souvent sur un « *colophon* » indiquant le nom de l'artiste, et parfois de son commanditaire, la date, voire le lieu d'exécution de l'œuvre. Autre concession manifeste aux libres restructurations de Fitzgerald, qui avait rassemblé toutes les allusions originales du texte persan à un créateur façonnant ses êtres dans l'argile, en un cycle cohérent intitulé

². Add. MS 37.832. Au haut de chaque page, la dédicace à Georgiana Burne-Jones est rappelée par un G majuscule fondu dans les rinceaux végétaux marginaux.

celles-ci que l'on s'intéressera donc ici. Chacun de ces ouvrages illustrés, dont certains, par leur travail de présentation et de reliure, appartiennent à l'histoire de la bibliophilie, mériterait bien entendu une analyse monographique exhaustive et systématique, procédant image par image et confrontant rigoureusement texte original et illustration ; mais on peut se contenter, pour retracer dans ses grandes lignes l'histoire esthétique de la réception et de la perception de l'œuvre en Occident, de suggérer les grands courants stylistiques de quelques uns des recueils tout particulièrement dignes d'attention.

1. Le « terreau » Pré-Raphaélite

La première édition de la traduction d'Edward Fitzgerald, publiée en 1859 par Bernard Quaritch (alors installé sur Castle Street, Leicester Square) n'était pas une édition illustrée ; Quaritch en fait était connu du milieu de l'art non comme éditeur mais comme marchand de livres rares, ces « *rare books* » dont les collectionneurs anglais sont friands. Fitzgerald avait d'abord envoyé sa traduction à *Fraser's Magazine*, sans que celui-ci ne donne suite, et ce sont ensuite des poètes et artistes, non de véritables traducteurs, qui découvrirent et lancèrent les Quatrains dans des milieux littéraires d'abord très confidentiels. L'édition proposée par Quaritch serait restée elle-même ignorée, si elle n'avait été dénichée en 1861, soit presque deux ans après sa mise sur le marché, par un jeune universitaire, Whitley Stokes, qui la fit circuler et découvrir parmi les poètes et artistes de la célèbre Confrérie Pré-Raphaélite, « *the Pre-Raphaelite Brotherhood* ». Cette petite confraternité, fondée en 1848 par sept tout jeunes artistes dans l'espoir de s'affranchir de l'académisme pictural de la période victorienne, en revenant aux principes du dessin épuré et de l'étude sur nature des primitifs italiens qui avaient précédé l'art de Raphaël (d'où le nom du mouvement) fut dès ses origines fortement imprégnée de l'esprit littéraire : leur maître à penser était le grand critique d'art John Ruskin, tandis que certains des artistes tels Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), l'un des fondateurs du mouvement, étaient à la fois peintres et poètes. Les poètes John Keats, Alfred Tennyson et Swinburne, enfin, furent également proches du mouvement. C'est sans doute dans cette sensibilité très particulière des Pré-Raphaélites que s'enracina, en Grande-Bretagne, l'engouement de la fin du siècle pour le texte très remanié des *Robâiyât*.

non plus seulement littéraire et métaphorique du mot) que se faisaient les Occidentaux d'un Orient méconnu : l'utilisation que le monde des arts fit du texte, et les illustrations qui furent introduites à l'intérieur des divers recueils de traductions des poèmes. Ceux-ci furent sans aucun doute fort nombreux, quoiqu'aucun repérage ni catalogue systématique ne semble à ce jour en avoir été effectué. La petite histoire peut simplement mentionner un certain Ambrose George Potter, résidant à Hampstead, dans la banlieue nord de Londres, dans la première moitié du XX^e siècle, et dont l'*ex libris* consistait en une vignette composée de l'image d'un potier, surmontant la citation en anglais des vers bien connus des Quatrains : « *Who's the porter, say, and who the pot ?* ». Le tout donne donc fortement à penser que cet amateur aurait entrepris une collection des Quatrains sur la simple base du jeu de mots rapprochant thématiquement ceux-ci de son propre nom, puisque « *Potter* » signifie en anglais « *le potier* »... Un extrait du *Times of India Illustrated Weekly* en date du 29.5.1938 présentait la collection de A. G. Potter comme rivale seulement de celle de Mr Jamshedji Edalji Saklatwalla, « *citoyen octogénaire de Bombay* » qui se serait alors apprêté à se défaire de sa collection inégalée d'« *Omariana* » (littéralement « *souvenirs consacrés à Omar* »), comprenant non seulement des traductions des poèmes en 52 langues différentes, mais 1500 exemplaires de premières éditions, manuscrits rares ou images se rapportant à Omar (« *paintings pertaining to Omar Khayyâm* »). La personne qui présentait la collection aux lecteurs du journal suggérait de la faire acquérir par l'université du Deccan, nouvellement réouverte à Bombay. On ne sait ce qu'il advint de cette collection, apparemment proposée pour le prix de 15000 roupies, mais A. G. Potter répondit à ces articles, dans une lettre ouverte au *Times of India*, que lui-même, qui collectionnait les *Robâiyât* sous toutes leurs formes possibles depuis quarante ans, s'efforceraient de donner celles des éditions qu'il détenait en double, et de combler les manques de la collection de l'université. A. Potter est l'auteur de ce qui semble avoir été l'une des premières bibliographies raisonnées de toutes les éditions et parutions afférant aux *Robâiyât*, mais quoique sa collection ait recelé de forts beaux ouvrages illustrés, il ne semble avoir fait aucune distinction entre les éditions présentant de simples traductions, relevant de la philologie, et les éditions illustrées pouvant relever de l'histoire de l'art. C'est à certaines de

des aspects des relations entre le monde occidental et les lettres persanes.

C'est l'Angleterre du milieu du XIX^e siècle qui redécouvrit ses Quatrains, dans le fond de manuscrits orientaux amassés au début du siècle par Lord Gore Ouseley, un diplomate britannique aux services de la célèbre Compagnie des Indes Orientales, et déposés après sa mort à la Bodleian Library d'Oxford. Le philologue qui exhuma le manuscrit de la Bodleian le fit découvrir à un ami esthète, qui en entreprit une traduction aussi séduisante que libre et détachée de toute compréhension de la pensée initiale de l'auteur. Mais malgré leur infidélité à l'esprit de Khayyâm, ces vers déclenchèrent en Occident une vogue passionnée, portée par les démultiplications de traductions différentes, d'éditions variées, et finalement, de beaux ouvrages illustrés, décorés comme des chefs-d'œuvre d'art et de bibliophilie : la fascination esthétique pour le livre, devenu pur livre-objet, finit même pour certains par l'emporter sur le contenu des vers. Il convient de s'interroger sur ce phénomène d'appropriation du texte signifiant par le monde de l'art et de l'objet purement décoratif - qui pourrait sembler menacer tout le sérieux scientifique de Khayyâm : popularisation nécessaire d'un texte qui fût sinon demeuré méconnu des Occidentaux ? ou au contraire, trahison violente de l'esprit oriental par des poètes amateurs, puis des artistes, dont le travail avait bien peu du sérieux universitaire requis ? Appropriation impérialiste d'une œuvre d'art réintégrée dans un circuit d'échanges bien plus économiques et matérialistes qu'artistiques et poétiques ? Le trajet complexe des *Robâiyât* permet en tous cas de retracer un chapitre de l'histoire du goût qui en dit long sur la perception de l'Orient par l'Angleterre du XIX^e siècle, sur sa méconnaissance des différences stylistiques entre pays voisins, et sur les fantasmes esthétiques des orientalistes de la fin du siècle...

Sans revenir en détail sur le processus de redécouverte et de traduction du texte des Quatrains par l'amateur Edward Fitzgerald, dont j'ai tenté de suivre les étapes dans un article antérieur¹, je voudrais m'attacher à un aspect précis de la réception de Khayyâm en Europe, qui permet de cerner l'image (au sens concrètement visuel, et

¹. Cf. « Lorsque la traduction se fait transsubstantiation : Omar Khayyâm, version Edward Fitzgerald », in : *Le monde anglophone et le Moyen-Orient*, Paris : éd. du Temps, 2000, pp. 121-137.

Un voyage au long cours :

Naufrage et résurrection d'un manuscrit

Isabelle Gadoin
Enseignant-Chercheur
à l'Université Paris III

Au fond de l'Atlantique, il y a un livre. C'est son histoire que je vais raconter.

Peut-être én connaissez-vous le dénouement, les journaux l'ont rapporté à l'époque, certains ouvrages l'ont consigné depuis : lorsque le Titanic a sombré, dans la nuit du 14 au 15 avril 1912, au large de Terre-Neuve, la plus prestigieuse des victimes était un livre, exemplaire unique des Robāiyat d'Omar Khayyām, sage persan, poète, astronome¹.

C'est en ces termes aussi palpitants que pathétiques que Amin Maalouf ouvre son roman *Samarcande*. Sur « le plus prestigieux » des livres, cependant, il n'apporte aucune précision supplémentaire, et les scientifiques qui connaissent surtout Omar Khayyām comme l'un des plus brillants mathématiciens et astronomes de la période médiévale ne manqueront pas de s'interroger sur l'extraordinaire Odyssée qui mena ses vers, longtemps peu considérés en Orient et méconnus en Occident, vers cette fin tragique qui paraît appropriée au ton de la plupart d'entre eux. Or en une cinquantaine d'années, de leur redécouverte presque accidentelle au milieu du XIX^e siècle, jusqu'à ce fatal naufrage de 1912, les Quatrains (en persan « *Robāiyāt* ») accomplirent en Occident un trajet fulgurant, qui peut illuminer bien

¹. Paris, Lattès éd., 1988, p. 11.