

Conclusion

Pour conclure, il faut signaler que la meilleure façon d'illustrer les *Quatrains* d'Omar Khayyām serait de revenir au style symbolique de l'Art persan, où les figures sont comme les images que nous voyons dans nos rêves, sans pesanteur, mais ont une étendue. Elles sont vraies mais ne sont pas faites de matière corruptible. En fait, dans la peinture persane, les images et les corps sont peints en deux dimensions, cela signifie qu'ils n'ont pas de volume. Il n'ont pas non plus de modèle ou de modelé et la surface plate du support est respectée. La peinture persane ancienne n'utilise pas non plus le clair-obscur. C'est un monde où se manifestent les images du mont de « Malakut », le monde intermédiaire entre le sensible et l'intellectif. Parce qu'au fond le langage de Khayyām est aussi symbolique à sa manière et n'est qu'un moyen pour mettre en vers ce monde de l'imagination, en rapport avec d'autres dimensions de l'Être.

D'autre part, Khayyām, dans ses quatrains, tente de présenter une sorte de beauté éternelle par le moyen des beautés partielles et éphémères, où celles-ci ne sont que les symboles de celles-là. Quelles meilleure manière de traduire le monde dont il est question que par le style traditionnel de l'Art persan, issu des mêmes origines et où la contemplation du beau est liée à la découverte des autres états de l'être dont ces images terrestres ne sont que des symboles. Ce monde extérieur qu'est l'apparition de l'art sacré a pour fonction de ramener de l'apparence accidentelle à la substance. Dans ce contexte, la substance coïncide avec la Beauté et par là, la Bonté.

La preuve esthétique est, au sens le plus profond, une preuve théologique. Être sensible à la transparence métaphysique de la Beauté a une portée initiatique qui remonte à travers les phénomènes jusqu'aux mélodies éternelles.

La beauté a cette capacité alchimique qu'en connexion avec le sacré, elle nous emporte vers les horizons qui nous font comprendre le langage angélique. L'harmonie visible qui règne dans le monde sensible n'a d'autre mission que de nous amener, nous les humains contingents, périphériques et limités, à l'aide de l'art sacré, vers le centre où tout n'est qu'unité et recueillement.

Il nous reste encore beaucoup à dire sur le langage symbolique d'Omar Khayyām et les efforts que doivent faire les illustrateurs de ces poèmes pour rendre lisible le message de cette grande figure historique et universelle. Nous espérons que ces quelques lignes seront en mesure d'encourager nos chers lecteurs à s'intéresser au sujet débattu.

atelier, où les ouvriers se multipliaient pour reproduire en série des boîtes de conserve. Alors, on se rend compte facilement de l'atmosphère dans laquelle vivent nos contemporains et ceux qui sont à la recherche d'une parcelle de vraie culture et de l'art dans un monde de tromperie et de marché d'art. Nous avons presque tous été amenés, à un moment de notre vie, à être dupes des bienfaits de l'Age moderne de l'humanité, des bienfaits de la société industrielle, du progrès de la médecine, des facilités de transport, de l'utilisation d'appareils ménagers, en résumé, du bien apparent apporté à notre vie quotidienne et surtout par les mirages mensongers de la soi-disant démocratie. Nous avons tous été un moment donné éblouis par le courant du moderniste dans l'Art où brillaient encore des artistes comme Matisse, Sézanne, Picasso, Kandinsky et quelques autres. Mais ces grands moments sont vite passés et l'École de Paris a donné sa place au Marché de l'Art où le mercantilisme vile a remplacé le mécénat et où les grandes expositions sont dorénavant consacrées à étaler des arrangements où l'on trouve tout sauf la beauté et le goût artistique. Nous avons été amenés à nous exprimer peut-être un peu longuement sur ce qu'on appelle l'art contemporain qui remplace l'art moderne et qui porte désormais le nom de postmoderne.

Tout cela pour .. comment les artistes qui ont illustré à notre époque les Quatrains d'Omar Khayyam, à commencer par nous-mêmes, n'ont pas été à la hauteur du message dce cette grande figure de la science et de la culture iraniennes et n'ont pas pu atteindre le vrai message de ce penseur où le rapport intersubjectif entre les symboles devraient nous conduire vers des horizons bien plus lointains.¹⁰

En effet, comme nous l'avons expliqué plus haut, les mondes sont structurés hiérarchiquement dans un ensemble indissociable où chaque élément renvoie à l'autre d'où chaque phénomène n'est que le symbole à déchiffrer par la pensée imaginative pour en saisir le message. Il en est de même pour les *Quatrains* authentiques d'Omar Khayyam.

¹⁰. Cette mea culpa doit être interprétée, non seulement comme un regret d'avoir un moment illustré les Quatrains de Khayyam dans le style à la mode, mais plutôt pour indiquer les chemins que doivent éviter nos jeunes dessinateurs pour entreprendre de pareilles initiatives et de leur montrer les valeurs intrinsèques de notre Art traditionnel.

Le livre en question comprend, comme le précédent, quelques images empruntées à l'œuvre d'Edmond Dulac.

Nous devons ensuite évoquer les illustrations faites par l'auteur de cet article pour l'édition publiée en 1954 par la Société Tahrir Iran, Téhéran, des *Quatrains* d'Omar Khayyam. J'ai essayé de rendre, par l'image, une certaine beauté qui se dégage de ces quatrains.

Mon regretté frère, Mohammad Tadjvidi, a de son côté illustré une édition faite par la Maison Amir Kabir, à Téhéran, dans les années 1950. On y découvre la maîtrise de cet artiste dans le domaine de la finesse et de l'élégance des lignes de la beauté des visages des femmes et de la gracieuseté des lignes de la composition.

Nous ne pouvons nous étendre ici sur toutes les illustrations fragmentaires ou isolées faites pour les *Quatrains* d'Omar Khayyam. Nous devons cependant avouer humblement que nous avons tous été assez loin dans nos peintures et nos dessins de l'idéal de l'art persan tel que nous l'avons défini plus haut. Les raisons de cette soit-disant décadence sont multiples.

Puisqu'il s'agit dans ces lignes d'une sorte d'autocritique, je me permet de dresser sommairement le bilan des activités de nos peintres ces derniers temps et d'énumérer les facteurs qui nous ont éloignés de l'essence de l'Art Persan. Disons tout de suite qu'à notre époque les activités artistiques à travers le monde traversent une crise chronique. Si Iran nous n'avons pas de poètes à la hauteur de Hafez, Sa'di, Nezami, ni des peintres au niveau de Kamal-od-dine Behzad et de Reza Abbassi, en Occident, ne donne pas non plus naissance à de nouveaux Raphaël, Rembrandt, Poussin et l'on ne trouve pas de poètes et romanciers comparables à Ronsard, Lamartine ou Victor Hugo. Les temps modernes passent par une crise culturelle engendrée en grande partie par le règne de l'Argent roi, du marketing, de la consommation, bref de la décadence culturelle effroyable, où le côté subversif de l'art domine tout l'espace artistique et spirituel à travers le monde. Disons, pour conclure, que lorsqu'un prétendu philosophe tel qu'Arthur Danto veut nous faire croire, dans son ouvrage : *Transfiguration du banal*, que la « la fontaine pissotière » de Duchamp ou les boîtes de brillo d'Andy Warhol sont des objets d'art, alors que ces mêmes initiateurs des Ready-made ont, le premier écrit qu'ils voulaient montrer qu'on peut faire avaler n'importe quoi aux gens et que le deuxième avait choisi le nom de « factory » pour son

œuvres de cet artiste ont une signification et une valeur à part parmi les innombrables et divers travaux fait à ce sujet.⁸

Après les illustrations d'Edmond Dulac, il faut mentionner les aquarelles qu'un peintre anonyme a faites pour les quatrains de Khayyam, publié à Bombay dans les années 1930. Cette édition contient, en dehors de ces images d'un goût raffiné, un dessin élégant et, également, des illustrations empruntées au livre illustré par Edmond Dulac, en noir et blanc.⁹

Il ne faut pas oublier de mentionner également les illustrations du peintre Sewroguine Darviche que Sadeq Hedayat avait choisies pour son édition critique : *Taraneh-hayé-Khayyam*.

Il nous faut ensuite signaler le travail effectué par M. Mohsen Ramezani pour le compte de la maison d'édition Sama'i, Téhéran, qui a publié les poèmes de Khayyam en quatre versions : persan, anglais, français et urdu. Cette édition non datée, peut être située, d'après les noms y figurant entre 1940 et 1950. Les illustrations sont l'œuvre du Maître Rassam Arjangui, peintre novateur et de goût. Ses gouaches destinées à cette éditions sont d'un goût raffiné, assez décoratives, d'une composition savamment équilibrée et d'un coloris assez riche. Cet artiste a introduit dans ses œuvres une sorte de perspective naïve, étrangère à la peinture traditionnelle de la Perse jusque là, sans enlever pour autant l'équilibre des surfaces colorées qui ne subissent pas l'effet de la perspective atmosphérique et restent des couleurs plates et sans modelé. Dans son ensemble, les illustrations du Maître R. Arjamgui méritent l'attention et sont, en quelque sorte, le reflet du goût du jour d'un certain nombre d'artistes persans de cette époque.

⁸. Bien que la technique et le niveau des travaux d'Edmond Dulac pour l'édition des Mille et une nuits et pour les Quatrains de Khayyam puisse me sembler aujourd'hui assez loin de rendre compte du monde « imaginal », je dois avouer humblement qu'à l'époque où, étant au début de ma carrière artistique (vers 1954), j'ai dû illustrer les soixante-quinze quatrains de Khayyam traduits par Fitzgerald dans une édition en cinq langues qui devait être publiée par Cherkat Tahrir Iran, j'ai été assez influencé par l'atmosphère poétique qui se dégageait des aquarelles de cet artiste pour être inspiré, pour quelques-unes de mes illustrations, par les œuvres d'Edmond Dulac.

⁹. Comme un grand nombre d'ouvrages de ce genre, la date d'impression n'apparaît pas sur cette édition. Par contre, le nom de Mohammad Esma'il Abbassian Djahromi, par les soins de qui ce livre a été publié, y figure.

Ces quelques mots n'étaient qu'une introduction afin de nous placer au cœur du débat et de déterminer comment les peintes persans parviennent à rendre compte de façon symbolique, par l'image, de la poésie persane dont le langage n'est le plus souvent constitué que de signes et d'indices.

III- L'illustration des Quatrains

En ce qui concerne plus particulièrement l'illustration des quatrains d'Omar Khayyam, il faut préciser dès l'abord qu'ils n'ont fait l'objet d'illustration qu'assez tardivement. Les illustrateurs privilégiaient plutôt les épisodes de *Chah-Nameh* de Ferdowsi, les séances de Nezâmi, les odes de Hafes, les histoires de Sa'di et d'autres poètes persans. Khayyam alors était plutôt connu en tant qu'homme de science, pour son œuvre astronomique, mathématique et philosophique. En effet, l'attention des artistes peintres n'a été attirée sérieusement sur les quatrains de Khayyam qu'après la publication par Edward Fitzgerald de sa traduction en vers des poèmes. Nous savons que le travail de Fitzgerald a eu immédiatement un retentissement dans les milieux littéraires de l'Époque victorienne. Depuis cette publication, de nombreux artistes occidentaux, et ensuite persans, se sont mis à illustrer les poèmes de Khayyam à travers le monde. La liste exhaustive de ces publications est longue et nous ne sommes pas en mesure de rendre compte, à l'occasion de cet article, de toutes les images dessinées ou peintes pour ces poèmes. Il en existe des éditions anglaises, américaines, allemandes, françaises et bien entendu iraniennes et autres, qui sont illustrées avec plus ou moins de talent.

Parmi les artistes peintres ayant illustré ces quatrains, il faut faire une place à part à Edmond Dulac qui a plus ou moins saisis et compris l'atmosphère orientale et le cadre de vie de nos concitoyens. Cet artiste qui a vécu à la fin du XIX^{ème} siècle a exécuté des dessins et des aquarelles d'un goût raffiné pour une édition des *Mille et une nuits* et pour les *Quatrains* de Khayyam.

Ce qui est intéressant dans les aquarelles de cet artiste est qu'il a, en quelque sorte, tenu compte de la manière particulière des artistes peintres persans (soi-disant miniaturistes, comme on les nomme à notre actuellement) pour faire entrer ses personnages dans le moule et le cadre de l'art persan. C'est pour cette raison peut-être que les

sensible cette conjonction et exprimer sa vision. Etant donné que selon nos mystiques, auxquels peuvent être identifiés les vrais artistes (poètes, peintres, musiciens et autres), le Dieu créateur ne peut être contemplé indépendamment d'un être concret. Toute la création, pour nos mystiques n'est que le symbole, le signe et l'indice d'un monde situé au-delà de ce plan. Il s'agit, pour le contemplateur, d'en déchiffrer les signes pour remonter à un niveau supérieur à l'aide de son imagination et trouver ensuite le moyen de l'exprimer et de le rendre perceptible pour les autres. Evidemment il faut que l'artiste créateur soit d'abord familiarisé avec le langage symbolique pour savoir que le vin, par exemple, est lié avec l'idée de l'extase spirituelle, plutôt que l'ivresse⁷ et que la chevelure des femmes n'a d'autre sens que les liens qui nous attachent au Bien-aimé Créateur etc. Sans être familiarisé avec ce langage on tombe dans le piège d'un ésotérisme grossier où l'on prend par exemple nos grands poètes mystiques tels que Hafez ou Khayyam pour des hédonistes, des ivrognes, des épicuriens, des adorateurs de la beauté terrestre et des passionnés uniquement attirés par la bestialité. Alors qu'il s'agit ici de toute autre chose. Bien que la beauté terrestre et la joie ne soit autre chose que la révélation de la Beauté et de l'épanouissement de l'Être Suprême, il faut prendre garde de ne pas prendre cette beauté et la joie qu'elle engendre pour une fin en soi, mais comme un moyen pour accéder à un monde supérieur. Il faut, par l'œil du cœur, arriver à comprendre le sens caché de toute création, depuis les grandeurs inimaginables des galaxies jusqu'aux plus petites particules révélées par la création.

D'après l'Imam Reza, notre huitième Imam Shiite : « Ceux qui possèdent l'entendement profond savent que ce qui se trouve dans l'au-delà ne saurait être connu que par ce qui se trouve ici-bas » Il importe de ne jamais perdre de vue la notion de l'analogie constitutive du « Macrocosme » et du « Microcosme », en vertu de laquelle, ce qui existe dans l'Univers se trouve aussi d'une certaine façon dans l'homme. Ce que le Vishwasâra Tantra exprime en ces termes : « Ce qui est ici est là, ce qui n'est pas ici n'est nulle part »

⁷. Voir l'article de M. Aghayani – Chavoshi «Omar Khayyam Philosophe Méconnu » *Farhang*, publication de Institute for Humanities and Cultural Studies, Téhéran, 2002, , No. 17, PP. 16-17.

poésie. Il faut toujours distinguer le domaine de l'art sacré de celui de l'art profane. Il se trouve que la pratique de l'art est par essence une activité à risque. L'artiste ne peut pas toujours être à l'abri de la déviation. Ses passions frénétiques et bestiales peuvent quelquefois aveugler l'œil du cœur et l'artiste est alors amené à dévier de son chemin et à tomber dans le piège de la volupté et du plaisir subversif et passionnel. Ajoutons tout de suite que de même que l'art peut être une source d'inspiration spirituelle, il contient en germe autant de penchants vers le monde démoniaque et corrosif. Il peut véhiculer les énergies érotiques corrosives, subversives, contenues en puissance dans l'art, et ceci dans tous les domaines d'activité artistique : poésie, musique, art dramatique, peinture, etc. Il s'agit de savoir alors exactement diriger ces pulsions pour les diriger vers le monde de la beauté, de la sagesse, de la spiritualité, en bref, comme nous l'évoquions ci-dessus, vers le monde « imaginal », le « Malakut », le monde des images archétypes où l'art devient le symbole. Ceci nous amène à dire quelques mots sur le symbolisme dans l'art persan. Evidemment par le mot symbolisme nous n'entendons pas parler du mouvement littéraire et artistique créé par les artistes occidentaux au XIXème siècle où des poètes tels que Verlaine, Rimbaud et Mallarmé ont été les plus importants représentants et où Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon ainsi que d'autres peintres symbolistes ont essayé de traduire une combinaison de sentiments, de pensées et de formes dans un style épuré.

II-Le Symbolisme

Le Symbolisme tel que l'entendent nos poètes, nos peintres et nos penseurs est un art où la créativité spirituelle de l'artiste arrive à présenter la beauté terrestre comme une manifestation visible ou audible comme un reflet du monde suprasensible où l'imagination créatrice du peintre, du musicien, du poète l'ont contemplé et sont arrivées à la présenter par leur technique et à l'aide des symboles. Dans cet univers les mondes se symbolisent les uns avec les autres. Sa conjonction de beauté et de compassion est basée sur la sympathie divine qui est créatrice, parce que l'être divin, qui est la Beauté, désire révéler sa beauté. La création artistique est le lieu de rencontre de la Beauté divine et céleste et les symboles terrestres, révélés comme des signes dans lesquels l'artiste créateur retrouve le moyen de rendre

grand iranologue et islamologue, qui nous permet de nous placer au cœur de cette problématique.

En quelques mots, le monde « imaginal » est en rapport avec l'imagination créative, qui chez l'homme, est Idées-Images, extérieur au sujet imaginant. Dans ce domaine nos mystiques distinguent deux sortes de rapports avec cet état : il y a une imagination conjointe au sujet imaginant, inséparable de lui, et une imagination dissociable du sujet, ayant une subsistance en elle-même. Celle-ci est le monde intermédiaire, avec sa réalité autonome et subsistante en soi au plan de l'être. Le mystique qui parvient au stade d'être au contact avec ce monde ne peut pas le montrer à ceux qui ne sont pas parvenus au même niveau visionnaire ; ceux-ci restent étranger à ce monde et ne peuvent saisir ce dont il s'agit. Mais les hommes éveillés qui sont eux-mêmes des mystiques peuvent voir, avec l'œil du cœur bien entendu, ces réalités et ces entités hiérophaniques. Dans le processus permettant de parvenir à ce niveau de l'être, il ne faut pas oublier que le gnostique possède une faculté où son Imagination est à même de créer des objets, d'intervenir activement dans le monde extérieure et d'y apporter des changements. Disons, pour clore ce chapitre que, pour nos gnostiques, l'être éveillé, dans son sommeil et dans ses rêves extatiques, est au contact direct avec ce monde.

Nous avons été obligés d'aborder ce sujet afin de faciliter la compréhension de ce qui suit sur la réalité profonde et mal connue de l'art persan. En effet, l'image rendue dans les représentations des artistes de notre pays est en rapport direct avec ce monde imaginal, est la cristallisation, dans le monde extérieur, à l'aide des matériaux et de la technique, de cet univers avec lequel l'artiste est en contact. Ajoutons tout de suite que cela ne veut pas dire que toute la production de l'art persan est le reflet de ce monde. Il y a en effet, ici comme ailleurs, des déviations. Nous avons certes des productions d'art persan qui ne sont pas forcément une iconographie sincère de ce monde intermédiaire et ne relèvent que de l'art profane. Elles ne sont que le reflet de la décadence de nos rêves et de nos arts. Il arrive même qu'un artiste parvenu à un certain stade de la spiritualité soit, par la force des choses, par l'influence du monde très fortement matérialisé d'aujourd'hui, amené à produire des images et des objets d'art qui ne sont pas des reflets de sa personnalité propre. Ceci est vrai aussi bien pour ce qui est de l'art plastique que pour la musique ou la

moins à celui où le poète avait, en son temps, puisé son expression. Et, puisque le domaine de l'imagination créatrice occupe en Perse une place centrale dans la production d'ouvrages poétiques et de peintures, nous devons dire ici quelques mots sur cet univers propre à nos créateurs d'images. Disons tout de suite qu'ici il ne s'agit pas d'imagination au sens courant de ce mot, ni de fantaisie, mais d'une fonction fondamentale, d'un univers qui lui est propre, d'une existence indépendante, immatérielle dont l'imagination est en propre l'organe de perception.⁵ Disons aussi que dans le cas présent, le monde imaginé par le poète et celui perçu par l'artiste peintre pourrait toucher phénoménologiquement, à un niveau placé au-dessus de la perception sensible, la même réalité et rejoindre le même point de départ chez l'un et l'autre. Ajoutons qu'il s'agit ici du monde « imaginal » plutôt qu'imaginaire connu dans le langage profane par des représentations fantaisistes qui n'ont pas de statut ontologique et n'ont d'autre existence que par celui qui l'engendre et se les représente.

Voyons tout d'abord de quoi il s'agit, de manière succincte, pour en dégager le caractère ontologique de ce monde. Voici comment est exposé pour nos spirituels cet univers qui se trouve au cœur de tout débat sur les spéculations métaphysiques.

« Il existe pour eux 'objectivement' et réellement, un triple monde : entre l'univers appréhensible par la pure perception intellectuelle (l'univers des intelligences chérubiniques) et l'univers perceptible par les sens, il existe un monde intermédiaire, celui des Idées-images, des Figures-archétypiques, des corps subtils, de la 'matière immatérielle'. Monde aussi réel et objectif, consistant et subsistant que l'univers intelligible et l'univers sensible, univers intermédiaire, 'où le spirituel prend corps et où le corps devient spirituel' constitué d'une matière et d'une étendue réelle quoique à l'état subtil et immatériel par rapport à la matière sensible et corruptible.... »⁶

Nous étions forcé de rapporter cette longue citation magistrale, formulée par notre regretté ami le Professeur Henry Corbin le plus

⁵. Pour tout ce qui concerne ce monde nous renvoyons le lecteur à l'œuvre magistrale de notre regretté ami le Professeur Henri Corbin : *L'imagination créative dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Edition Flammarion, France 1958.

⁶. *Ibid.* p. 6.

suscité de nombreuses polémiques et de multiples controverses au cours de l'histoire et son acceptation est devenue une véritable doctrine en vigueur depuis la Renaissance.

L'idée était que, puisque la poésie s'adresse à l'intelligence des aveugles et la peinture à celle des sourds, et étant donné que la peinture est au service d'un sens, entendre la vue, qui est plus noble que l'ouïe. Léonard de Vinci, homme de la Renaissance, prétendait que dans le débat entre les poètes et les peintres, ce sont ces derniers qui dans la hiérarchie des activités libérales, intellectuelles, voir scientifiques pouvaient occuper un rang privilégié par rapport aux autres corps de métiers. A cette époque les peintres ne se considéraient plus comme des artisans, mais abandonnant ce statut, prétendaient avoir accédé au rang des artistes, exerçant une activité libérale.³ Nous ne pouvons pas, dans cet article, entrer dans le débat soulevé par l'ouvrage de Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, où Batteux emploie indifféremment l'expression les « arts » ou les « beaux-arts » s'appliquant à la musique, la peinture, la poésie, la sculpture et la danse. Disons seulement que le traité de Batteux connu un grand succès auprès de Diderot, des frères Schlegel, de Kant et de Hegel. De même nous ne pouvons qu'évoquer, en passant, l'ouvrage de G.E. Lessing (1729-1781), *Laocoom*, sur la frontière de la peinture et de la poésie (1966)⁴. Disons seulement que Lessing accorde à la peinture le privilège d'accéder à la beauté absolue, contre son contemporain Winckelmann qui croyait que seule la sculpture, et notamment la statuaire grecque, atteint la beauté universelle.

Ces quelques lignes, qui évoquent dans son ensemble le rapport entre la poésie et la peinture, nous amènent à notre sujet concernant l'illustration de livres, surtout celles des « diwans » ou recueils de poème.

Un artiste qui commence à peindre des images pour donner une forme visuelle à un poème recherche tout d'abord, dans son imagination, l'image que le poème suscite en lui et représente devant sa vue intérieure la scène dans laquelle un monde immatériel avec ses formes et ses corps comment à se dérouler, un monde qui correspond plus ou

³ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, traduction et présentation par A. Chastel.

⁴ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoom*, Paris, Hermann, Traduction J.-F. Groulier, 1990.

exemplaires célèbres du *Khanseh Nezamī*, comportant des miniatures¹ splendides reconnues comme des chef-d'œuvres à travers le monde de l'art. Ce sont des miniatures véritables, exécutées par les représentants de différentes écoles d'art persan : celle de Herat, de Tabriz, de Chiraz, etc.

On peut dire que dans son ensemble l'art pictural de l'Iran se révèle par des illustrations faites pour les manuscrits d'ouvrages poétiques ; bien que certaines de ces miniatures aient été également peintes en vue d'illustrer des ouvrages scientifiques.²

Pour y voir un peu plus clair sur le rapport entre la peinture et la poésie qui est l'objet de notre recherche, nous devons d'abord aborder le contexte dans lequel ces deux domaines de la création humaine se sont liés.

I – La peinture est une poésie

Au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ. Horace avait formulé la phrase suivante « Ut pictura poesis erit », qui veut dire la peinture est une poésie muette et un poème est un tableau parlant. Cette question a

¹. Le terme miniature appliqué à la peinture persane est récent. Ce terme a pris naissance vers la fin du XIX^{ème} siècle lorsque les amateurs d'art occidentaux commencèrent à rechercher en Iran les œuvres d'artistes iraniens. En effet, ils demandaient aux antiquaires des miniatures. Auparavant les artistes persans étaient appelés « naqqachs » (peintres), « tchehreh-negar » (peintres de portrait, etc...). D'ailleurs, contrairement à l'idée profane, qui voit dans le terme miniature l'expression de modèle réduit, le nom miniature, provient en fait de minium qui composé avec le cinabre implique l'idée de la couleur rouge avec laquelle les miniaturistes et les enlumineurs occidentaux décoraient les manuscrits laïcs aussi bien que les bréviaires. Il faut ajouter que le terme miniature s'applique également aux petits portraits exécutés sur l'ivoire ou d'autres supports servant à décorer les pendentifs et les colliers.

². Il faut mentionner dans ce contexte les livres tels que l'exemplaire de *Andarz-Nameh*, appartenant au musée d'art de Cincinnati comportant des illustrations et datant de 483 de l'Hégire, ainsi que quelques manuscrits concernant un livre de médecine de Galien, d'Histoire de Tabari, un exemplaire de *Varqa et Golshah* de la bibliothèque de Toup Qapi Saraj d'Istanbul, le manuscrit d'histoire naturelle de Ibn-Bakhtyachou conservé à la Bibliothèque de Pierpont Morgan de New-York, des exemplaires de *Djamio-Tavrikh* de Rachidi, de *Athar-ol-Baqiya* réalisé à Tabriz, de même que plusieurs livres illustrés concernant la botanique, le monde animal et la pharmacie conservés à la Bibliothèque Astan Quds Razavi à Machhad, etc.

Les images peintes pour les quatrains d'Omar Khayyam

Akbar Tajvidi
Honar Université
Tehran Iran

Introduction

L'illustration de livres en Perse remonte à l'époque sassanide. Les historiens, tels Estakhri et Masoudi, parlent d'annales et de récits relatifs aux rois et aux familles aristocratiques de la Perse qui étaient richement illustrés. Nous savons, par ailleurs, que les exemplaires du livre de Mani comportaient des ornements et des images d'un style fort symbolique.

Les recueils de poésie des célèbres poètes iraniens dont les plus connus sont Ferdowsi, Djami, Nezami, Hafez et Sadi ont depuis longtemps été agrémentés d'illustrations. Citons pour l'exemple le *Chah-nameh* de Démotte, le *Chah-nameh* Baysonghou, les