Lameï Mahmoud, *La poétique de la peinture en Iran (XIVe-XVIe siècles)*

Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt-New York-Oxford-Vienne, Peter Lang, 2001 (Publications Universitaires Européennes, Série XXVIII Histoire de l'art, vol. 363). 372 p., 26 pl. couleurs.

L'ouvrage de M. Lameï, publication de sa thèse, met en avant, grâce à l'analyse de textes choisis, la place occupée par la peinture dans la littérature persane classique ; parallèlement, une autre partie du travail est consacrée à un petit nombre de peintures de manuscrits persans datées, ou datables, des XIVe, XVe et XVIe siècles dans lesquelles des récits ayant trait à la peinture sont illustrés.

Dans un premier temps (chapitre I), M.L. analyse un célèbre passage de la *Khamse* de Nezâmi issu du cinquième *masnavi*, le *Sharaf Nâme*. Il s'agit du « Concours des peintres et des miroitiers », où s'affrontent artistes grecs et artistes chinois sous l'œil critique du prince persan. M.L. s'intéresse ensuite à deux autres versions du même récit, celles du *Masnavi* de Rumi (chapitre II) et de l'*Â'ine-ye Sikandari* d'Amir Khosrow Dehlavi (chapitre III). Selon Lameï, le miroir poli par les miroitiers lors de leur confrontation avec les peintres peut être considéré comme une allégorie de la littérature ; Nezâmi, Mowlavi et Amir Khosrow s'interrogeraient ainsi sur la valeur respective des deux arts, peinture et littérature. Nezâmi attribuerait à tous deux la même importance, les mettant en rapport par le truchement du *ferâsat shenâsî*, traduit par « iconologie ». En revanche, on ne retrouve pas chez Amir Khosrow, ni même chez Mowlavi, un concept équivalent et la place tenue par la peinture dans leurs œuvres reste plus limitée et sa valeur moindre.

Le quatrième chapitre s'intéresse plus particulièrement à six représentations du concours des peintres et des miroitiers illustrant des manuscrits des XVe et XVIe siècles et publiées par N. Titley, P. Soucek et I. Stchoukine entre 1971 et 1976, publications pouvant sembler un peu anciennes. À la lumière de l'analyse littéraire établie dans les chapitres précédents, M.L. tente de « lire » et d'interpréter les compositions et l'iconographie de chacune de ces illustrations afin d'en découvrir le langage caché. Néanmoins, le sens donné aux images semble inexact à plusieurs reprises. Par exemple, p. 96, M.L. évoque le « doigt sur les lèvres en signe de silence », interprétant faussement une convention iconographique bien connue des historiens de l'art persan qui marque la stupeur et l'émerveillement et non la volonté de faire taire ou bien l'absence de parole. De même, l'interprétation de la figure 21, fameuse illustration de Majnun conduit devant Leyli conservée à la British Library, est à revoir : M.L. voit dans le berger joueur de *ney* au sein de la même miniature une seconde évocation du héros. Il serait caractérisé par son pied nu, attribut fréquemment rattaché à l'amant dans la littérature. Le raisonnement littéraire est ici appliqué à l'image au risque d'un contresens et les précédentes réflexions sur le rôle du pied nu dans le langage amoureux paraissent dès lors moins convaincantes.

La deuxième partie de la *Poétique*, « L'Amour et l'art » (p. 143-259), repose sur l'analyse d'images littéraires traitant de l'art ainsi que différentes représentations de l'art dans la peinture (en particulier la place du portrait dans les miniatures). Une série de courts chapitres est consacrée à différents objets cités dans les textes pouvant être mis en rapport avec le sujet : ainsi l'auteur s'interroge tour à tour sur la valeur et la signification symbolique du sceau de Khosrow et du pic de Farhâd dans les vers qui s'y rapportent ou bien analyse le rôle du miroir et celui de l'épée dans les illustrations. On regrettera ici que le lien entre ces différents questionnements et leur rapport direct avec le sujet ne soit pas toujours clairement établi.

L'appendice (p. 263-297), « Les sept fondements de l'art figuratif du XVIe siècle », est consacré à la définition des styles évoqués dans la poésie, les traités d'art et les préfaces d'album à partir du XVIe siècle : *eslîmî*, *xaṭâyî*, *farangî*, *faṣṣâlî*, *abr*, *band-e rûmî*, *nîlûfar* et *vâq*.

L'ouvrage de M.L. présente sans conteste un grand intérêt en ce qui concerne les textes littéraires médiévaux se rapportant à la peinture. Malheureusement, le raisonnement parfois un peu touffu dessert la pensée de l'auteur. Les considérations sur l'aspect métaphorique ou symbolique des représentations de certains objets sont trop souvent systématiques et reposent sur des postulats invérifiables. Du point de vue proprement artistique, le raisonnement manque de définitions pré-établies : c'est, par exemple, le cas dans le chapitre traitant des « trois portraits de Xosrô » (p. 183-204), où le terme « portrait » n'est jamais explicité, alors que son utilisation dans la peinture islamique et, *a fortiori*, dans la peinture persane, relève du problème complexe des différents niveaux de conformité de l'image avec le modèle, au moins en ce qui concerne la période pré-safavide. Il aurait pu être intéressant de s'interroger sur le fait que l'évocation du portrait dans la littérature est beaucoup plus fréquente que l'utilisation de ce procédé en peinture ; une étude comparative aurait été ici la bienvenue.

Les extrapolations dans l'analyse artistique et les contresens qu'elles engendrent ne remettent toutefois pas en question l'apport évident et novateur de ce travail en matière d'analyse des textes littéraires portant sur la peinture. Le but que s'était fixé M. Lameï et qu'il reformule une nouvelle fois dans le dernier paragraphe de sa conclusion, à savoir sa volonté d'ouvrir la voie à la compréhension des images par une analyse littéraire attentive, est atteint de toute évidence.

Eloïse Brac de La Perrière
Université Paris IV-Sorbonne

BCAI 20 (2004) Lameï Mahmoud: La poétique de la peinture en Iran (XIVe-XVIe siècles), recensé par Eloïse Brac de La Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net