Da'adli Tawfiq
Esoteric Images: Decoding the Late Herat School of Painting

Leiden, Boston, Brill,
(Jerusalem Studies in Religion and Culture, 25)
2019, xii + 178 p.
ISBN : 9789004398412

Cette monographie, issue de la thèse de doctorat de l'auteur[1], examine la question des significations métaphoriques de la peinture timouride de la fin du xve siècle. Durant cette période qui correspond globalement au règne du sultan Ḥusayn Bāyqarā (r. 1470 – 1506), la cour timouride est témoin de l'émergence de pratiques littéraires et artistiques nouvelles. On assiste ainsi au développement foisonnant de cercles littéraires au sein desquels les jeux poétiques tels que les devinettes, acrostiches et chronogrammes font fureur[2]. Ces innovations touchent également le domaine des arts du livre et la peinture de manuscrits tout particulièrement. On y observe une complexification des images qui, dépassant largement le cadre de la narration, se mettent à inclure une myriade d'éléments picturaux – voire de scènes entières – à l'iconographie et au sens énigmatiques, ne possédant aucun lien apparent avec le texte adjacent. Le sujet a déjà fait l'objet de nombreuses études qui se sont appliquées à expliciter l'émergence de ce phénomène, à en analyser les causes et à mettre en lumière le fonctionnement et le sens de ces images complexes[3]. L'une des principales hypothèses met ces changements artistiques en lien avec la place majeure du soufisme qui imprègne la société iranienne d'un puissant courant ésotérique en cette fin de xve siècle.

C'est dans ce cadre épistémologique que s'inscrivent les recherches de l'auteur qui, au travers de l'analyse des peintures d'un célèbre manuscrit de la *Khamsa* de Niẓāmī, entend contribuer aux recherches portant sur le sens métaphorique des images. Ce manuscrit, connu des historiens de l'art depuis longtemps[4] et conservé à la British Library sous la cote Or. 6810, fut copié en 900H/1494-1495. Il est dédié à la bibliothèque de 'Alī Fārsī Barlas, un émir du sultan Ḥusayn Bāyqarā. Richement enluminé, le manuscrit présente un double frontispice peint et renferme vingt peintures en pleine page. Sa renommée tient autant à l'extrême délicatesse des peintures qu'à l'attribution de certaines d'entre elles au fameux peintre Kamāl al-Dīn Bihzād (c. 1450 – c. 1535). Si le corpus d'œuvres qui lui est attribué fait aujourd'hui encore débat parmi les spécialistes de la peinture timouride, ces derniers s'accordent néanmoins à lui accorder la paternité de six peintures du manuscrit de Londres (37v, 135v, 190r, 214r, 225v et 273r)[5].

L'ouvrage, pourvu d'une courte introduction (p. 1-4) et d'un bref épilogue (p. 160-162), se compose de six chapitres : "Historical and Cultural Contexts" (p. 5-16), "Focusing the Gaze in Late Timurid Painting" (p. 17-48), "The Iskandar Cycle" (p. 49-78), "Making Justice" (p. 79-96), "Death and Annihilation" (p. 97-124) et "Concluding the Poetics of Painting" (p. 125-159). Une bibliographie des sources primaires et secondaires (p. 163–173) ainsi qu'un index (p. 174–177) viennent clore le volume.

Dès les premières lignes de l'introduction, le propos de l'auteur est clairement énoncé : l'objectif ne sera pas d'étudier le manuscrit de la *Khamsa* en tant qu'objet matériel, ni de se pencher sur l'épineux problème de l'attribution à Bihzād[6], mais de « décoder » les peintures en ayant occasionnellement recours à des images provenant d'autres manuscrits. Aucune explication quant à ces choix comparatifs

(1) Tawfiq Da'adli, *The Pictorial Language of the Herat School of Painting: Two Nizāmī Manuscripts as a Case of Study*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Rachel Milstein, Jerusalem, The Hebrew University of Jerusalem, 2012.

(2) On se référera aux travaux de Maria Subtelny comme "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period," *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 136, n° 1 (1986): 56–79 ou encore "Scenes from the Literary Life of Timurid Herat," in *Logos Islamikos: Studia Islamica in Honorem Georgii Michaelis Wickens*, Roger M. Savory and Dionisius A. Agius (eds.), Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 137-155.

(3) Les premières études à ce sujet sont d'Olympiada Galerkina "Some Characteristics of Persian Miniature Painting in the Later Part of the 16th Century", *Oriental Art* 21, n° 3 (1975): 231-41 et de Rachel Milstein, "Sufi Elements in Late Fifteenth Century Painting of Herāt" in *Studies in Memory of Gaston Wiet*, Myriam Rosen-Ayalon (ed.), Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1977, 357-369. Parmi les recherches les plus récentes on peut citer Chad Kia, "Is the Bearded Man Drowning? Picturing the Figurative in a Late-Fifteenth-Century painting from Herat", *Muqarnas* 23 (2006): 85-105 et Chad Kia, "Sufi Orthopraxis. Visual Language and Verbal Imagery in Medieval Afghanistan", *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 28:1 (2012): 1-18.

(4) Frederik R. Martin et Thomas W. Arnold, *The Niẓāmī Manuscript Illuminated by Bihzad, Mirak, and Qasim Ali, written in 1495 for Sultan Ali Mirza Barlas of Samarqand, in the British Museum*, Vienna: Adolph Holzhausen, 1926 ; Ivan Stchoukine, "Les peintures de la Khamseh de Niẓāmī du British Museum OR. 6810," *Syria* 28: 3-4 (1950): 301-313.

(5) Contrairement au manuscrit du *Būstān* de Sa'adī conservé à Dār al-Kutub sous la cote Adab Farsi 22, daté de 893-894H/1488-1489 et dont les peintures sont signées de la main du maître, le manuscrit de la *Khamsa* est attribué à Bihzād sur la base de comparaisons stylistiques avec le manuscrit du Caire.

(6) Voir à ce sujet l'article de David Roxburgh qui questionne la pertinence d'une telle approche dans le cadre de la peinture timouride : "Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting," *Muqarnas* 17 (2000):119–146.

BCAI 35 (2021) Da'adli Tawfiq: Esoteric Images: Decoding the Late Herat School of Painting, recensé par Aïda El Khiari
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

n'est fournie, pas plus qu'une justification quant à la décision d'exclure de l'analyse six peintures issues du manuscrit de Londres.

Le premier chapitre est consacré à une présentation du contexte historique et culturel de l'époque timouride, passant rapidement en revue l'histoire de l'empire timouride, la situation de sa capitale Hérat, la constitution d'un *kitāb-khāna* dans cette même ville et enfin la figure de Niẓāmī. Il est surprenant, au vu du propos de l'ouvrage, que l'auteur ne se soit pas intéressé au développement des cercles mystiques et soufis à Hérat durant le xve siècle, sur leurs liens avec la cour royale ou encore sur leurs pratiques culturelles. Cela aurait permis de mettre en perspective les interprétations qu'il propose en réinscrivant les manuscrits à peintures dans leurs milieux de production et de réception.

Le second chapitre examine trois peintures illustrant des épisodes de la *Khamsa* de Niẓāmī. L'auteur y développe l'idée qu'il existe, au sein de chacune d'entre elles, ce qu'il nomme un « focalisateur », un terme qu'il emprunte au champ de la narratologie et, plus particulièrement, aux recherches de Mieke Bal[(7)]. Ce « focalisateur » permet de diriger l'œil du spectateur vers certains éléments, semblant complètement accessoires aux scènes illustrées, mais qui constituent, en réalité, des indices révélant le sens ésotérique des peintures.

Le rôle des images comme support didactique est au cœur des troisième et quatrième chapitres qui considèrent tout particulièrement la figure du sultan Ḥusayn Bāyqarā, dont le portait est reconnaissable dans la représentation de plusieurs héros légendaires comme Iskandar. Cette hypothèse, formulée par Barbara Brend[(8)], est reprise par l'auteur qui insiste également sur la mise en avant, dans les peintures, de certaines qualités et vertus morales prônées par les soufis. L'auteur se penche également sur les liens du sultan avec la puissante confrérie des Naqshbandi à laquelle plusieurs membres de son entourage proche appartenaient. La figure de Alī-Shīr Navā'ī, homme de lettres et patron des arts influent, fait en cela office d'exemple. Membre de l'ordre soufi des Naqshbandi au sein duquel il aurait été introduit par le grand poète Jāmī, Navā'ī a joué un rôle crucial dans les transformations qui touchent les arts et les lettres durant la fin du xve siècle.

Le cinquième chapitre se propose d'étudier plusieurs peintures figurant des scènes de mort ou de deuil. L'auteur souligne le sens mystique de ces images qui peuvent être lues comme des métaphores de l'union avec le divin et qui invitent le spectateur à la contemplation en lui rappelant, en accord avec les principes soufis, l'inutilité des possessions matérielles face au monde spirituel. S'appuyant sur la grande intertextualité de la littérature poétique soufie, l'auteur fait fréquemment appel à d'autres textes, parmi lesquels les œuvres de Jāmī, Rūmī, ʿAṭṭār ou encore Ḥāfīz pour asseoir son propos.

Enfin, le sixième et dernier chapitre explore le langage visuel de la peinture timouride de la fin du xve siècle et la manière novatrice dont les peintres ont su complexifier leurs compositions par un usage quasi mathématique de l'espace. L'auteur, comparant leurs peintures avec celles des époques précédentes, avance l'idée que les artistes se sont volontairement éloignés des grands *topoï* de la peinture persane dans une volonté d'imprégner leurs œuvres d'une dimension mystique.

Contrepoint visuel aux énigmes littéraires qui se développent alors dans les cercles de la cour timouride, les peintures produites à Hérat à la fin du xve siècle témoignent d'une immense complexité que le présent ouvrage entend en partie décrypter. L'auteur nous offre une belle synthèse des travaux antérieurs à ce sujet tout en proposant une interprétation nouvelle de certaines images. Deux monographies, parues peu après *Esoteric Images* mais dont l'auteur ne semble pas avoir eu connaissance, explorent à leur tour la peinture timouride de la fin du xve siècle : l'ouvrage de Lamia Balafrej[(9)], dont le propos est resserré sur le manuscrit du *Būstān* de Sa'adī du Caire, s'intéresse tout particulièrement à la figure de Bihzād tandis que l'ouvrage de Chia Kad[(10)] offre un contrepoint intéressant au présent volume en proposant une analyse très fouillée des peintures et du contexte culturel dans lequel elles ont vu le jour.

Aïda El Khiari
Doctorante Sorbonne-Université,
UMR 8167 Orient & Méditerranée

(7) Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 3e edition, Toronto: University of Toronto Press, 1997.

(8) Barbara Brend, "A Kingly Posture: The Iconography of Sultan Husayn Bayqara", in *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, Bernard O'Kane (éd.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, 81-92.

(9) Lamia Balafrej, *The Making of the Artist in Late Timurid Painting*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

(10) Kia, Chad, *Art, Allegory and the Rise of Shiism in Iran, 1487-1565*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

BCAI 35 (2021) Da'adli Tawfiq: Esoteric Images: Decoding the Late Herat School of Painting, recensé par Aïda El Khiari
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net