

m^o 298 - Tome LI (juillet-décembre 1938)
juillet 1938, p. 162

162

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

version allemande, qui donne la partie d'orchestre mais sans les chœurs dont elle est étoffée. L'Allemagne avait compris, vers 1890, qu'en montant Chabrier sur plusieurs de ses théâtres, elle s'assurait, contre le tout-puissant Wagner, cet antidote que Nietzsche cherchait dans *Carmen*. Ne lui laissons tout de même pas l'honneur de l'enregistrement. Il faut un chef d'orchestre français pour rendre la verve de cette musique-là : M. Bigot, par exemple, qui l'a si magistralement conduite l'an dernier.

JEAN SCHLUMBERGER

LES ARTS DE L'IRAN

La Bibliothèque Nationale présente une Exposition des arts de l'Iran. La vision offerte est si ample et si neuve ; il s'en dégage un tel enseignement, que l'on voudrait simplement ici souligner l'invitation à en méditer les thèmes, avant de les commenter comme ils l'exigent. *Iran* est un mot qui nous gêne un peu ; nous avons si bien l'habitude de dire *Perse*, et ce mot suffisait à esquisser un monde où les êtres avaient un peu une démarche de rêve. Pourtant, c'est bien ce mot d'*Iran* qui non seulement exprime une réalité politique actuelle, mais correspond au dessein de cette Exposition, même s'il a fallu en limiter l'intention initiale. Celle-ci se retrouve dans le double schéma qui explique l'ensemble. D'une part, nous est présentée une série de témoins de la période glorieuse entre toutes de l'histoire iranienne, celle de la dynastie sassanide (III^e-VII^e siècle) ; d'autre part, nous voyons la Galerie Mazarine peuplée d'un long cortège de personnages au geste et à la robe hiératique, libérés, comme à l'appel d'une incantation, des livres qui les abritaient depuis sept siècles et qu'ils regagneront ensuite pour toujours. Ils proposent au visiteur l'univers spirituel de la Perse islamique (du XIII^e au XVII^e siècle) en ses tonalités diverses : héroïsme, humour, détresse, réserve, piété que nourrit une essentielle mélancolie.

C'est pourquoi la dénomination d'Iran correspond bien, en son extension, à ce vaste ensemble. Ce n'est pas seulement le monde sédentaire de la province du Fars (la Perse proprement dite), d'où sortirent les dynasties achéménide et sassanide, mais aussi tout l'immense Iran nomade, réagissant sur l'Orient méditerranéen et essaimant à travers le Turkestan jusqu'à la Chine du Nord. Cette extension mesure les facteurs dont le levain fermente en une unité culturelle : l'effort hellénique

précipité par les conquêtes d'Alexandre, jamais absent ensuite, soutenu par le voisinage de Byzance ; le facteur sémitique, le conquérant arabe succède encore aux fonctionnaires araméens de l'administration sassanide ; à travers les invasions mongoles enfin, une intuition de l'espace inspirée des peintres chinois. Et jamais submergée, invaincue malgré les désastres militaires ou politiques, l'âme iranienne élabore ces motifs, les colore dans la substance de sa vision propre.

Pourtant c'est de nos jours seulement que se restitue peu à peu la notion d'art sassanide. Sa diffusion même a souvent fait attribuer à d'autres son bien propre. De l'activité du service archéologique de l'Iran, témoigne la récente exhumation du palais de Châfour I (241-272). Une vision dont la primeur nous est offerte : le moulage d'une des soixante-quatre niches, en stuc peint, décorant la grande salle de ce palais, et par la vertu de cet imposant fragment que renforcent les scènes des bas-reliefs de Tâq-i-Bostân, c'est un peu de la vie royale, à l'aube de la dynastie, qui transparait, et en elle l'influence hellénistique. Évocation aidée par les témoignages qui accompagnent ceux de l'architecture et de la sculpture : orfèvrerie (célèbres coupes de Kavad I, Bahram V, Vezdegerd III), numismatique, tissus historiés et brodés, jadis taillés en somptueux vêtements ou exportés jusqu'en Chrétienté pour de pieux usages (le « suaire de Saint-Germain »).

Une lacune, maintenant, de plusieurs siècles, avant d'atteindre l'éclosion des ateliers de Bagdad, telle que l'attestent les manuscrits déployés aux murs de la Galerie Mazarine. Mais si l'absence de documents interrompt ici la continuité, c'est le lieu de nous souvenir que l'histoire de l'art n'est jamais à isoler de la tradition spirituelle qui la supporte. La persistance, dans le monde arabo-persan, de motifs antérieurs à la conquête islamique, est un problème général d'histoire morphologique, et avant tout ici, pour la naissance de la peinture musulmane en Iraq, à Koufa dès le VIII^e siècle, elle a le sens d'une position théologique. C'est là, dans ce que nous livrent ses auteurs, que doit s'alimenter toute tentative d'interprétation non limitée à l'extérieur des formes, aux analogies toujours possibles, mais pénétrant jusqu'à l'intention qui les engendre. La grande innovation de cette Exposition a été le déploiement momentané de cinq magnifiques manuscrits sortis des ateliers mésopotamiens. Par ce déploiement même, on a pu rendre sensible l'évolution des formes qui, de la vigueur des chefs-d'œuvres bagdadiens du XIII^e siècle, conduit à la douceur et à la grâce

des miniatures de l'époque séfévide, aux XVI^e et XVII^e siècles ; celles-ci sont connues et étudiées depuis longtemps ; c'est à elles que l'on pense toujours en parlant de miniatures « persanes ». Pourtant il fallait montrer qu'elles étaient un aboutissement et qu'on en oubliait le principe. Pour remonter à celui-ci, on a pour la première fois organisé et articulé des œuvres disséminées : par l'école timouride (XV^e siècle) et l'école de Sfiraz (XIV^e siècle), nous remontons à l'École de Tabriz (XIII^e-XIV^e siècle) liée à l'avènement de la dynastie mongole des Il-Khans, à l'écroulement du Khalifat abbaside de Bagdad (1258) ; c'est au crépuscule de celui-ci, que fut composé le joyau conservé de l'École de Bagdad, le *Harizi* de 1237.

Le grand enseignement de cette Exposition est donc de projeter une perspective historique, qu'éclairent les œuvres mêmes qui la jalonnent, et si cette mise en lumière est une fête pour les yeux, au seuil même où elle nous conduit, nous voyons se préciser la tâche d'une analyse des « intentions », sans lesquelles cette évolution de formes et de factures reste un secret. Ce n'est pas un hasard que les plus beaux monuments conservés de l'École de Bagdad soient l'illustration du texte arabe d'un auteur arabe : les *séances* d'al-Hariri. Ce n'est pas un hasard non plus que la tradition musulmane arabe désigne un étranger, Mani, le fondateur du manichéisme (martyrisé sous Braham I, en 276), comme l'initiateur de l'enluminure. Constaté d'une part l'analogie avec l'icône byzantine ; insister sur l'analogie non douteuse avec ce que nous savons de la technique de la peinture manichéenne, c'est sans doute circonscrire le lieu spirituel où se manifeste l'intention propre, unique, de ceux qui, à Bagdad, instituèrent le lien entre la texture de l'œuvre écrite et son commentaire pictural. Et si cette intention n'est réductible ni à l'idée manichéenne de la Délivrance de la Lumière, ni à la transfiguration de la couleur dans l'icône byzantine, du moins ni sans l'une ni sans l'autre nous ne pourrions refaire la route historique qui nous est proposée. On ne peut y insister davantage à cette place, mais rappelons ce mot de Wāsiti que citait jadis ici même L. Massignon, en posant ces problèmes dont l'Exposition d'aujourd'hui forme un magnifique commentaire : « Celui qui veut contempler la gloire de Dieu, qu'il contemple une rose rouge ».