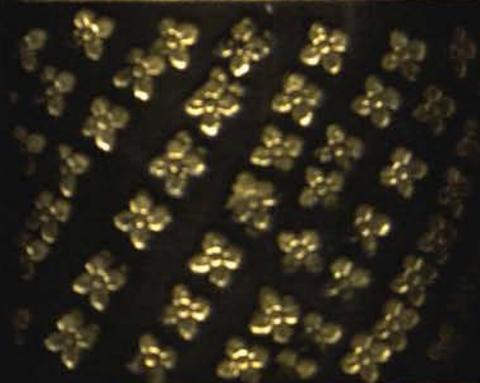


MANUSCRITS
ORIENTAUX
TURCS, ARABES PERSANS



PAR
EDGARD
BLOCHET

FRE
751.77
BLO

MANUSCRITS ORIENTAUX

-TURCS, ARABES, PERSANS-

PAR EDGARD BLOCHET

PR
751.77
BL0



609



LES ENLUMINURES

DES

MANUSCRITS ORIENTAUX

- tures, arabes, persans -

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PAR EDGARD BLOCHET



PARIS

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

—
1926



CET OUVRAGE
A ÉTÉ TIRÉ A 10 EXEMPLAIRES
SUR PAPIER DE MADAGASCAR,
NUMÉROTÉS DE 1 A 10,
ET A 500 EXEMPLAIRES SUR
VELIN DES PAPETERIES NAVARRE,
NUMÉROTÉS DE 11 A 510

EXEMPLAIRE N° 161



INTRODUCTION

Les tableaux décrits dans ce recueil forment la décoration d'une série particulièrement précieuse de manuscrits de luxe, illustrés dans les domaines des rois de l'Islam, du milieu du XII^e siècle aux environs de l'année 1770, qui appartiennent aux collections de la Bibliothèque nationale.

Depuis une date lointaine, l'enluminure des livres de grand luxe constitue l'une des manières les plus importantes de l'art musulman ; si l'on ne possède aucun des ornements, aucune des peintures qui historièrent les manuscrits enluminés dans les premiers siècles qui suivirent la conquête de l'Asie antérieure par les armées de l'Islam, les chroniqueurs nous ont conservé dans leurs récits, par hasard, sans avoir le dessein de donner des détails circonstanciés sur une technique qui n'avait pas l'heur d'être agréée par la Loi, assez de précisions pour que l'on sache pertinemment que l'enluminure des livres n'est pas une mode récente, une pratique moderne, que, bien au contraire, sa tradition est ancienne, et remonte à une époque aujourd'hui millénaire.

Les Musulmans des premiers siècles, en Perse, comme dans les provinces mésopotamiennes et syriennes du Khalifat, comme en Égypte, jusqu'aux toutes dernières années du X^e siècle, ne firent dans leurs livres aucune place à la peinture, aux tableaux dont le mouvement illustre le texte par la représentation du jeu de la figure humaine : l'Islamisme avait hérité des préventions du Judaïsme contre les arts plastiques, et, sous le règne des Omayyades de Damas, sous le Khalifat des premiers descendants d'Abbas à Baghdad, la mission de Mahomet, la Fuite à Médine, la conquête de la Perse et de l'empire grec, étaient des souvenirs trop



immédiats pour que les artistes se crussent autorisés à enfreindre les termes d'une prohibition avec laquelle, à des époques de moindre ferveur, ils se permirent des licences. L'art de la peinture fut toujours suspect aux vrais croyants, aux adeptes d'un dogme sévère et exclusif, qui nourrissait une haine aussi violente qu'Israël contre toute représentation des formes animées, et la frappait du même anathème ; Djahiz, qui fut l'un des esprits les plus éclairés de l'Islamisme des âges héroïques, a eu la faiblesse de raconter que le célèbre Obaïd Allah ibn Ziyad, vers la fin du VII^e siècle, fit peindre dans le vestibule de sa demeure un chien, un bélier et un lion ; il voulut que l'imitation soit si parfaite que l'on eut l'illusion d'entendre le chien aboyer, que l'on voyait le bélier foncer à coups de cornes, et que la mine farouche du lion inspirait la terreur ; les gens tirèrent un mauvais présage de ces fantaisies, et les événements ne tardèrent pas à justifier leurs appréhensions.

Le fait seul que les Chrétiens de Constantinople et les Perses de Ctésiphon, les deux ennemis implacables contre lesquels l'Islam à son berceau dut tourner les armes, n'avaient point de tels sentiments envers les arts plastiques, suffirait à expliquer l'ostracisme absolu dont la peinture fut frappée dans l'Islam, dès ses origines ; la peine que le Prophète avait éprouvée à détruire le Paganisme dans les plaines du Yémen et du Nedjd, à lutter contre les tribus chrétiennes qui vivaient en Arabie sous le protectorat de l'empereur de Constantinople, les brocards que lui avaient décochés les poètes, montés sur leurs chevaux rapides, dans les sables du désert, sur les rythmes qu'ils avaient empruntés à la métrique grecque, inspirèrent à ses successeurs une haine farouche contre tout ce qui pouvait rappeler les difficultés inouïes au milieu desquelles était née, à l'aube du VII^e siècle, la foi qui proclamait l'unité de l'Être suprême.

Ces tendances exclusives se sont conservées dans leur intégrité absolue, jusqu'à nos jours, dans l'esprit des Musulmans, qui continuent la tradition religieuse et intellectuelle des premiers siècles, dans l'idée des théologiens et des juristes ; l'Islam, en fait, se réduit aux sciences théologiques et à l'étude de la jurisprudence, du droit canon ; les autres domaines littéraires dans lesquels peuvent s'exercer les facultés de la raison humaine sont très mal vus des Musulmans qui ont conservé intacte la foi des premiers âges ; tout au plus, daignent-ils considérer les sciences profanes, et les

arts, comme des inutilités précieuses, comme des erreurs séduisantes, réellement indignes de retenir l'attention d'un homme qui s'adonne à l'étude de la Science unique et absolue, celle des « principes » de la jurisprudence et de la théologie, qui seule conduit à la Vérité.

Jusqu'à cette date de la fin du x^e siècle, les Musulmans n'illustraient point leurs livres de tableaux : ils se bornaient à les enluminer en peignant à leurs pages de frontispice et à leurs têtes de chapitres de lourdes décorations dont l'or forme l'élément essentiel, dans lesquelles l'on trouve quelquefois des touches de couleur rouge qui relèvent la tonalité de la composition. Ces décorations pesantes ne manquent pas d'élégance et de distinction ; elles reproduisent le dessin et la trame de très anciens tapis et de somptueuses étoffes de velours broché, surchargées de broderies en or, qui imitent les involutions de rinceaux couverts de fleurs, recourbés dans des cercles ; cette décoration florale est un motif favori de l'architecture chrétienne, un thème familier de la technique et de la manière du bas-Empire ; la souplesse harmonieuse de ses formes est empruntée à l'art de la Grèce ; on la trouve au vi^e siècle, cent ans et plus avant la conquête musulmane, sur les façades des basiliques construites par les Byzantins dans leurs provinces de la Syrie ; ces lourds tapis brodés en or sont le seul ornement des Korans copiés en caractères koufiques, en Mésopotamie, ou à Damas, aux viii^e, ix^e, x^e siècles.

La technique musulmane, à ces dates lointaines du moyen âge, exclut d'une façon absolue la figuration de la stature humaine, la représentation des êtres animés, dans la manière de la mosaïque, comme dans le style des enluminures des livres de luxe : ce sont d'énormes rinceaux de fleurs, naissant dans des vases de métal précieux, qui décorent les murs de la Mosquée de la Roche, à Jérusalem, laquelle fut édifiée sur les ordres du khalife omayyade Abd al-Malik, et terminée en l'année 692 ; la présence du nombre de la Trinité dans les constantes de son plan montre assez qu'elle fut bâtie par un architecte chrétien. Les historiens arabes nous ont conservé dans leurs livres la description des mosaïques qui couvraient les hautes murailles de la grande mosquée des Omayyades de Damas, que le khalife al-Walid, fils d'Abd al-Malik, au commencement du viii^e siècle, fit construire par des praticiens venus de Constantinople ; la splendeur de ces mosaïques frappa leur



imagination ; elles étaient un ruissellement d'or qui illuminait les ténèbres des nefs, comme celles du mausolée de Galla Placidia, à Ravenne. Ils nous apprennent, dans leur enthousiasme, qu'on y voyait figurées des villes, toutes sortes de plantes, toutes les variétés d'arbres, à l'exclusion de personnages humains ; elles copient, dans le même procédé, et suivant les normes d'une même technique, des cartons de mosaïques du bas-Empire, lesquelles, à la ressemblance de celles de la Ville Eternelle, dont elles reproduisent l'harmonie, représentent des personnages au milieu de jardins semés de fleurs diaprées, aux pieds des murs escarpés des villes couvertes de dômes ; les artistes qui exécutèrent ces chefs-d'œuvre pour le khalife omayyade firent disparaître de ces compositions les figures qui les animaient, en conservant intacts le dessin des enceintes fortifiées avec leur couronne crénelée, et la forme des arbres dont la reproduction sur les murs d'un temple n'était point défendue par les termes de la Loi, tandis que celle de la figure humaine est une abomination.

Cette tradition exclusive se conserva en Espagne et dans les provinces de l'Afrique du Nord, dont la civilisation, au XII^e et au XIII^e siècle pour l'Espagne, au XIX^e pour le Maroc, représente et reproduit, d'une manière exacte et fidèle, les normes de celles du Khalifat omayyade et des premiers Abbassides, au VII^e et au VIII^e siècle, avant l'évolution, à laquelle l'Occident ne prit aucune part, qui se produisit dans les provinces orientales de l'empire, vers une vie moins sévère et moins âpre, vers des formules plus souples et plus élégantes, vers des théories moins rigoristes et moins absolues.

L'Islamisme transplanté au Maghreb perdit rapidement toute communication avec l'Orient, avec la Syrie et l'Égypte, où s'élaborèrent les formules nouvelles ; les relations par la mer étaient à peu près impossibles à une époque à laquelle la navigation était dans l'enfance ; les rapports avec l'Égypte étaient rendus tout aussi difficiles par le désert de sable qui s'étend à l'orient de Tunis, sur des centaines de lieues, jusqu'à la vallée du Nil, dans lequel Cambyse ensevelit l'armée perse, quand il commit la folie d'aller attaquer Carthage. L'Occident, du jour où les armées musulmanes s'y enfoncèrent pour l'aller conquérir, resta isolé du monde par des frontières infranchissables, la Méditerranée, le désert de Lybie, les royaumes chrétiens ; il conserva quelques relations mystérieuses avec l'Égypte, non par la mer,

mais par le Soudan, le Darfour, le Wadaï, le Kanem, le Bornou ; elles restèrent sporadiques ; elles n'influèrent point sur la culture du Maghreb, qui garda intactes toutes les formules qui avaient été celles de l'Islam au VIII^e siècle, et qui ignora toutes les modifications qu'elles subirent aux rives du Nil et de l'Euphrate. Les seules manifestations artistiques qui se trouvent dans les provinces de l'Ouest consistent dans la décoration en or des Korans et de quelques rares livres ; c'est en vain que l'on chercherait un manuscrit historié dans tout le Maghreb, une fresque, ou une mosaïque dans laquelle figurent des êtres animés ; les peintures de l'Alhambra sont une exception qui fut provoquée par la proximité des royaumes francs de la péninsule.

Les Chrétiens qui vivaient dans les grandes villes du Khalifat, aux premiers siècles de l'hégire, n'étaient point arrêtés par les mêmes scrupules et par les mêmes craintes que les sectateurs du Prophète ; ces Chrétiens, en Syrie, et le long de l'Euphrate, étaient d'une race apparentée aux Arabes ; mais les siècles qu'ils avaient passé sous le joug des Romains et des Byzantins jusqu'à la conquête musulmane leur avaient donné des qualités intellectuelles et une puissance de travail que ne connurent jamais les Bédouins ; ils vécurent dans les cités de l'Islam beaucoup plus libres qu'on n'est tenté de l'imaginer ; ils continuèrent, à la condition de ne pas trop l'afficher, à faire, sous les Omayyades et les premiers Abbassides, ce qu'ils faisaient sous les Byzantins, à enluminer de peintures leurs Bibles et leurs Évangiles, à couvrir de fresques les murs de leurs chapelles ; ils firent plus, ils se chargèrent de tous les métiers dont les Musulmans étaient incapables, de tous les offices qu'ils dédaignaient : jusqu'au X^e et au XI^e siècle, tout ce qui, dans l'empire du khalife, ne relevait point de la théologie et de la jurisprudence, tout ce qui ne traitait point exclusivement du Koran et de la Tradition, tout ce qui était science, philosophie, formules artistiques, architecture, fut d'une façon exclusive, en Syrie, en Mésopotamie, en Égypte, l'apanage et l'œuvre des Chrétiens qui avaient été les sujets des empereurs de Byzance, et qui continuèrent, après la conquête, la technique et la manière du bas-Empire ; aujourd'hui encore, à Damas, au commencement du XX^e siècle, on ne saurait trouver dans toute la ville un Musulman qui sache sculpter la pierre, ou travailler la mosaïque, la sculpture et la décoration murale étant l'apanage exclusif, et la spécialité, d'artistes chrétiens, descendants

des Araméens des III^e-VII^e siècles, qui vécurent sous la domination du basileus (1).

La fin du VIII^e siècle, sous le sceptre d'Haroun al-Rashid, le prince des Mille et Une Nuits (786-809), avait marqué l'apogée de la puissance du Khalifat, que les conquêtes des successeurs de Mahomet avaient étendu des grèves de l'Atlantique aux steppes du Turkestan chinois ; la décadence ne tarda pas à survenir ; l'Égypte, la Perse, le Maghreb se déclarèrent indépendants et menacèrent Baghdad ; l'autorité du Prince des Croyants se trouva réduite aux provinces de la Mésopotamie et de la Syrie ; à cette diminution politique correspondit une diminution morale ; les hérésies éclatèrent dans l'Islam ; l'insurrection karmathe, qui fut l'une des plus sombres variantes des manifestations de l'Esprit des Ténèbres, la révolution provoquée au Maghreb par le Mahdi Obaïd Allah, à l'heure où la Tradition annonçait que le soleil allait se lever à l'occident du monde, avaient ébranlé l'Islam jusque dans ses fondements ; le khalife était devenu, au milieu de débauches sinistres, de fantaisies religieuses absurdes et incohérentes, le jouet inconscient, usé par les filles, le vin, l'opium, d'une bande de soudards turks qu'il était allé chercher en Asie Centrale pour lui servir de garde, d'une troupe de canailles prêtes à tous les mauvais coups ; l'armée persane, un jour, écœurée, sous le règne d'al-Mostakfi, à la fin de 945, descendit sur Baghdad ; le prince du Daïlam se proclama roi, émir des émirs, et s'empara de ce qui restait de la monarchie, en mettant un terme à la puissance des fils d'Abbas.

La décadence du monde musulman se précipita au cours de ces événements tragiques, et ses effets se firent cruellement ressentir dans la science, dans la littérature, comme dans le domaine politique et religieux ; le rigorisme des premiers siècles s'atténua ; ce fut alors, après 990, que les peintres des écoles mésopota-

(1) Les corporations, à Damas et dans les villes de la Syrie, sont spécialisées suivant et d'après les confessions ; de même que pas un Musulman ne sait sculpter un morceau de pierre, ou assembler les cubes de la mosaïque, ce serait en vain que l'on se donnerait la peine de chercher un sculpteur sur bois dans la communauté chrétienne ; cette singularité reproduit et continue un statut millénaire ; l'exercice et la pratique des arts plastiques sont demeurés en la possession des descendants des Chrétiens du temps de Justinien, lesquels, dans l'Antiquité, ne s'occupaient pas de la sculpture sur bois, qui est une invention musulmane ; la sculpture et la mosaïque, partant la fresque et la peinture, sont une tradition chrétienne et byzantine dont les Musulmans ne veulent pas entendre parler ; le travail sur bois, une spécialité musulmane que les Chrétiens considèrent comme l'apanage des Infidèles.



miennes, le long du Tigre, et aux rives de l'Euphrate, se permirent timidement d'illustrer d'images le texte de quelques livres. Il y avait un siècle que le khalife abbasside, dans ses palais somptueux, avait secoué le joug d'une tradition désuète, mais qui s'imposait encore à ceux qui ne détenaient point la souveraineté du monde ; il y avait une centaine d'années qu'avaient été exécutées, dans les splendides résidences de Samarra, sous le règne d'al-Moutawakkil (847-861), les premières mosaïques musulmanes dans lesquelles les artistes aient représenté autre chose que des enceintes de pierre, des arbres, des fleurs, dont ils ornèrent la composition du jeu des figures animées. La décoration des murailles des palais royaux était un jeu de princes ; il n'était point fait pour les scribes de Wasit, de Koufa, de Baghdad ; encore faut-il bien penser que le Commandeur des Croyants pouvait se permettre des libertés qui furent toujours interdites à ses sujets, que le Ciel connaît des accommodements agréables aux puissances du monde, dans l'ordre spirituel et dans le domaine temporel ; jamais, à aucune époque, les Musulmans n'ont admis, même dans des livres de littérature légère, que l'on se permette de représenter la figure humaine ; après la chute du Khalifat, au XIV^e, au XV^e, au XVI^e siècle, en Mésopotamie et au Yemen, des érudits qui ont possédé dans leur bibliothèque des exemplaires des insipides dissertations écrites par Hariri dans une langue infernale, enluminés dans l'Irak ou en Syrie, à la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e, ont systématiquement saccagé et détruit toutes les illustrations dans lesquelles se trouvent figurés des hommes et des femmes ; ils laissèrent rigoureusement intactes celles où l'artiste n'a peint que des animaux et des plantes, ce qui reste dans la tradition des peintres qui dessinèrent les cartons des mosaïques de la grande mosquée des Omayyades, à Damas, lesquelles, comme on l'a vu plus haut, ne contenaient, au témoignage d'un littérateur célèbre, qui les avait contemplées, que des figures d'arbres et des représentations de murailles et d'enceintes de villes.

On ne connaît pas de manuscrits arabes enluminés remontant à cette époque de la fin du X^e siècle, ni les mosaïques de Samarra ; les plus anciennes peintures exécutées dans les provinces du Khalifat que possède la Bibliothèque nationale historient le texte d'un exemplaire des *Séances* de Hariri, qui date des dernières années du XII^e siècle (n^o 3929) ; mais, par suite d'un heureux hasard, l'on connaît les illustrations d'un manuscrit de grand luxe, qui ont été faites, de cent trente

à cent quarante années plus tôt, au milieu du XII^e siècle, à Ghazna, au fond de l'Iran oriental ; ces peintures enluminent un exemplaire de la version persane des fables de Pilpay (n^o 1965) ; suivant l'habitude et les constantes des ateliers persans, elles reproduisent le type de cartons mésopotamiens plus anciens de soixante-quinze à cent années, ce qui en fait les copies arrangées d'originaux peints dans un atelier de l'Irak arabe, dans les états du khalife abbasside, dans la seconde moitié du XI^e siècle. A cette date, qui n'est postérieure que d'environ un siècle à l'époque à laquelle les sujets du Prince des Croyants s'enhardirent jusqu'à reproduire par le pinceau les traits de la figure humaine, il est visible que ce sont des originaux peints par les Chrétiens de Bagdad, de Damas, ou de Jérusalem, qui servirent de modèles et de types à l'artiste qui exécuta les petits tableaux qui furent recopiés à Ghazna, vers 1150, par un praticien habile, lequel introduisit dans ses compositions des éléments qu'il alla puiser à une tout autre source, pour illustrer des scènes où paraissent des Hindous, les peintures exécutées dans le Nord-Ouest de l'Inde, dans le Radjpoutana, vers la fin du X^e siècle.

On reconnaît, en effet, dans ces peintures persanes, copiant des illustrations arabes, comme dans les tableaux qui enluminent les manuscrits arabes exécutés en Mésopotamie, l'allure générale, les caractéristiques essentielles, des peintures qui ornent des livres grecs des IX^e-X^e siècles, des séries de détails de technique et de touche qui sont caractéristiques des illustrations du bas-Empire ; il est visible que ces peintures musulmanes copient ou imitent des compositions chrétiennes qui enluminaient les versions arabes des Évangiles, du roman de Barlaam et Joasaph, lesquelles, à leur tour, n'étaient que l'imitation des tableaux qui décoraient les originaux grecs de ces livres ; leur manière et leur style, qui se rattachent à la technique byzantine du IX^e ou du X^e siècle, sont dans un rapport certain avec les procédés des mosaïques de Samarra, vers 850, sous la forme amoindrie d'une dérivation (1) ; l'illustration des livres, dans toutes les contrées, n'est qu'une variante,

(1) C'est un fait certain qu'il existe un rapport très intime entre l'illustration des livres musulmans et la technique de la fresque, comme on le voit par les planches de ce recueil ; le célèbre calligraphe et enlumineur Ibn el-Bawwab (fin du XI^e — commencement du XII^e siècle) avait commencé, au témoignage de Yakout, par orner de décorations peintes à fresque les murailles des édifices ; Attar raconte dans son *Mémorial des Saints* que le père du grand Mystique Abou Saïd ibn Abil-Khaïr était l'ami intime de Mahmoud de Ghazna (XI^e siècle), et qu'il construisit pour ce

une diminution, des fresques et des mosaïques, ou des vitraux, au point que l'étude des manuscrits enluminés permet, dans une certaine mesure, en tenant compte d'un certain retard dans le passage de la décoration murale à l'illustration, d'écrire l'histoire de la peinture d'un pays dont on ne connaît pas un seul grand tableau.

Le nombre des livres ainsi illustrés dans la littérature arabe, dans les provinces de langue arabe (1), est extrêmement restreint ; il témoigne de la réprobation dont cette technique était l'objet unanime, de la défiance dans laquelle on tenait la peinture et ceux qui savaient l'exécuter : il se réduit à quelques ouvrages de pure littérature, dont la forme recherchée est le seul mérite, les *Séances* de Hariri, qui furent composées au commencement du XII^e siècle, les fables de Pilpay, qui furent

prince un palais, dont il avait décoré les murailles du portrait du sultan, des figures des soldats de l'armée persane, de leurs éléphants ; Thaalibi, dans son histoire des dynasties anté-islamiques de l'Iran, rapporte que les Persans du commencement du XI^e siècle peignaient dans leurs fresques, et représentaient dans les illustrations de leurs manuscrits, la trame brillante de la légende des exploits d'Isfendiar contre le khaghan des Turks.

(1) Il existe très peu d'œuvres véritablement originales. tant dans la peinture mésopotamienne et persane que dans l'art du bas-Empire ; les artistes qui enluminèrent les manuscrits grecs, les livres arabes et iraniens, furent essentiellement des traditionnalistes ; ils ne cherchèrent point à créer des formes nouvelles ; ils manquèrent totalement d'inspiration, et n'eurent aucune imagination ; sans compter que la tradition était toute puissante dans les écoles, qu'il était impossible de s'en écarter, que les enlumineurs travaillaient à la tâche, sans avoir le temps matériel d'exécuter leur œuvre dans la plénitude de leurs moyens ; les peintures du Psautier de la Bibliothèque nationale, les tableaux des Homélies de saint Grégoire, sont des copies de cartons de fresques ou de mosaïques ; il n'y a dans les Homélies de saint Grégoire qu'une seule peinture qui soit une œuvre réellement artistique ; le reste n'est que de la reproduction industrielle, assez hâtive, d'œuvres antérieures. Les praticiens de Byzance, aussi bien dans l'illustration des livres saints que dans l'exécution des cartons qui devaient servir de découpage pour les mosaïques, n'étaient pas capables de faire une œuvre personnelle. A ce point de vue, ils se montrèrent très inférieurs aux artistes romains du V^e ou du VI^e siècle, à Rome, à Ravenne, lesquels, bien qu'ils fussent étroitement bridés par la toute puissance de la tradition, savaient encore donner à leur œuvre un certain cachet d'originalité et d'imagination, qu'on ne retrouve pas dans les œuvres exécutées à Constantinople. Il en alla de même en Perse ; Behzad lui-même ne créa point le genre behzadien ; le témoignage des historiens, la comparaison des œuvres qui naquirent sous le pinceau de ses disciples, avec les tableaux des siècles antérieurs, établissent d'une façon absolue qu'il se servit largement des compositions anciennes, en les adaptant à son goût, en y introduisant quelques motifs nouveaux, tout en reproduisant leur manière et leur technique ; ces réminiscences sont courantes chez les artistes ; Wagner doit beaucoup à Weber ; Bach n'aurait pas existé sans l'œuvre des clavecinistes français, qui est totalement ignorée.

traduites en arabe, par Ibn al-Mokaffa, vers le milieu du VIII^e siècle; il n'eût serait venu à l'idée de personne d'illustrer un livre théologique; ce serait un sacrilège innommable que de semer des illustrations dans le texte du Koran; le Koran est l'ennemi héréditaire de l'Évangile; il proclame, non seulement qu'Allah est unique en une personne unique, mais qu'il n'a point été engendré, et qu'il n'a point engendré; les peintres grecs décorèrent les Évangiles byzantins de tableaux splendides, qui retracent les épisodes de la vie du Christ, et qui célèbrent ses miracles; cela suffit aux Musulmans pour bannir de leur livre toute représentation des scènes qui s'y trouvent narrées. On n'aurait même jamais osé intercaler des peintures dans un ouvrage d'histoire, parce que, dans un livre historique, il est fatalement question du Prophète et des saints personnages de l'Islam, dont les noms ne doivent pas être souillés par la reproduction interdite de la figure humaine; on ne se serait jamais imaginé d'illustrer les divans, les recueils des odes harmonieuses qui célèbrent et exaltent la puissance d'Allah, le respect de l'homme pour le Créateur. Les fables de Pilpay étaient un ouvrage écrit aux Indes par les Infidèles, complètement étranger à la littérature musulmane, à laquelle il n'appartient pas, dans laquelle on ne peut le faire rentrer; les récits insipides de Hariri n'ont rien d'un livre religieux, et les artistes pouvaient s'y donner carrière sans craindre de commettre des sacrilèges.

Ce fut vers le milieu du X^e siècle que les Iraniens de l'Est ressentirent le besoin, ou peut-être, qu'ils trouvèrent l'occasion, d'enluminer leurs livres. Il est évident qu'à cette date ils obéissaient aux mêmes scrupules religieux que les Musulmans de l'Irak arabe, car ce fut justement la traduction en vers persans, par Dakiki, des fables de Bidpai, qui fut le premier livre illustré en Perse; l'auteur de la préface en prose du *Livre des Rois*, de Firdausi, raconte, sans donner de précisions, que, sous le règne du prince samanide Nasr ibn Ahmad (914-943), qui était souverain de Boukhara et de Samarkand, des Chinois ornèrent de peintures la poésie de Dakiki. Ces Chinois, dont parle la préface du *Livre des Rois*, sont des artistes qui accompagnèrent la fille de l'empereur Sheu Tchoung-koeï (943-946), lorsqu'elle vint de Pien-leang à Boukhara, pour épouser Nouh, fils du prince samanide Nasr ibn Ahmad, avec une suite nombreuse d'esclaves et de femmes de service. Le Fils du Ciel avait envoyé demander pour lui, à Boukhara, la main de la fille de Nasr;

mais ce prince n'avait pas voulu consentir à cette union, en alléguant la trop grande différence de religion qui séparait les deux cours. Les ambassadeurs chinois agréèrent cette excuse, mais, pour ne pas s'en revenir les mains vides, ce qui aurait pu leur coûter cher, car ils avaient manifestement l'ordre de négocier une alliance, dont ce mariage était la signature, ils offrirent à Nasr une fille de leur maître pour le prince héritier, Nouh ; Nasr accepta, et les ambassadeurs du souverain samanide s'en allèrent chercher à Pien-leang la fiancée impériale, qui arriva pompeusement, avec toute sa caravane, par les routes de l'Asie Centrale.

Ces peintures provoquèrent dans toute la Transoxiane un enthousiasme indescriptible ; les sujets du prince de Boukhara n'avaient jamais vu de livre illustré, ni rien qui y ressemblât, ce qui explique leur stupéfaction, parce qu'avant cette date, dans l'Iran, la coutume n'existait point d'historier les cahiers sur lesquels l'on traçait les lignes égales de la poésie ; les Persans eussent été d'ailleurs assez embarrassés de le faire : l'on ne voit point qu'il y ait eu des livres illustrés à une époque aussi fruste que celle à laquelle, avant l'Islam, régnèrent les princes sassanides (III^e-VII^e siècles), et le seul livre mazdéen illustré dont on connaisse l'existence est un recueil des portraits des rois de cette puissante dynastie, copié sur des feuillets de parchemin grec, qu'un historien arabe du commencement du X^e siècle vit à Istakhar, chez le descendant d'une ancienne famille persane.

Ces tableaux parurent si merveilleux aux gens de Boukhara qu'ils leur donnèrent le nom d' « œuvre chinoise » *kar-i tchini*, comme s'il ne pouvait exister de peinture que sous le pinceau des artistes du Céleste Empire. Ce nom, traditionnellement, depuis un millénaire, est resté en Perse à l'art de l'illustration des livres, même quand les œuvres qui la constituent, à Shiraz ou à Isfahan, au XV^e ou au XVI^e siècle, sont de facture purement iranienne, et d'inspiration nettement persane ; mais *tchini*, *sini*, *siniyya*, la « (porcelaine) chinoise », chez les Persans, et chez les Arabes, sont des mots qui désignent non seulement la porcelaine de Chine, mais aussi celle qui se fait en Occident, et même des plateaux de bois ou de métal, tournés à l'imitation des grands plats de porcelaine, au Caire, à Damas, à Tunis.

Il est facile de se figurer ce qu'étaient ces peintures qui illustraient le

poème de Dakiki: des dessins au trait d'une très grande finesse, d'une netteté absolue, comme tracés au burin sur une plaque de métal, avec un minimum de couleur, ou plutôt avec un lavis de couleurs par teintes plates, car telles sont les caractéristiques des tableaux exécutés en Chine aux époques anciennes.

C'est en vain que l'on en chercherait le moindre souvenir dans les minuscules tableaux des fables de Pilpay, qui ont été enluminées à Ghazna, deux cents années plus tard, vers 1150; le dessin est loin d'être aussi net, et, surtout, ils sont peints de teintes très vives, largement répandues sur toute leur surface; il n'y a point d'espace perdu pour la couleur, qui est distribuée très abondamment, dans une technique vigoureusement opposée à celle de l'art du Céleste Empire, avec des applications d'or qui ne se trouvent jamais dans des peintures chinoises remontant à cette date; leur manière n'est autre que celle des ateliers mésopotamiens des rives du Tigre et de l'Euphrate (1).

(1) Les peintures qui ont été exécutées à la cour des souverains qui régnèrent sur l'Iran, du XIV^e au XVI^e siècle, présentent quelques caractéristiques dans lesquelles on a voulu reconnaître une influence de la technique chinoise. Mais, si l'on remarque qu'aux époques anciennes, jusqu'à la fin du XIV^e siècle, la peinture chinoise et l'illustration persane possèdent des normes et des constantes absolument différentes et diamétralement opposées, contradictoires, que, du XI^e au XIV^e siècle, ce qui représente l'époque durant laquelle s'est effectuée l'évolution des Primitifs iraniens, les tableaux chinois sont conçus dans une technique souvent monochrome, ou à peu près, en tout cas, très légèrement et à peine teintée, dans une gamme toute différente de la palette persane, tandis que les enluminures iraniennes ruissellent de couleurs chaudes et de nuances variées, dans des proportions géométriques inverses, l'on ne tarde pas à s'apercevoir que cette prétendue influence de la technique du Céleste Empire sur l'art des enlumineurs persans n'est qu'une apparence, et qu'elle est produite par une illusion fallacieuse. L'explication de cette énigme est simple: si l'on en excepte les Samanides (fin IX^e-X^e siècles) et les Safavis (XVI^e-XVIII^e siècles), tous les maîtres de la Perse ont appartenu aux clans des Turks occidentaux qui, depuis le VIII^e siècle, refoulés par les armées chinoises, se combattant entre eux sans trêve ni merci, entraînés vers l'Ouest par un mouvement dont ils n'étaient pas maîtres de mesurer la cadence, et voulant sortir à tout prix de l'enfer aride qu'était l'Asie Centrale, se répandirent au milieu du IX^e siècle, au commencement du X^e, dans l'Iran, dont les plus avancés vers l'Occident s'en vinrent régner aux rives de la mer Egée, jusqu'aux premières années du XX^e siècle. Ces Turks, à Isfahan, à Tauris, gardèrent la langue qu'avaient parlée leurs ancêtres sur les marches de l'Empire du Milieu; ils s'entourèrent de soldats et de cavaliers de leur race, et ce fut dans leurs rangs qu'ils recrutèrent leur noblesse. Ces gens, avec leur équipement et leur attirail, figurent naturellement dans les peintures qui les représentent avec leurs faces jaunes, leurs yeux bridés, leurs pommettes saillantes, leurs touloupes et leurs bonnets de fourrure, qui les font ressembler, non aux Chinois de l'Antiquité, ni aux Chinois de race pure, mais aux Mandchous, lesquels, au commencement du XVII^e siècle, se sont emparés du Céleste Empire, et appartiennent à une nation apparentée aux clans turks de l'Asie Centrale.

Ce sont même des cartons de mosaïques byzantines de Césarée qui ont été directement copiés à la fin du XIII^e siècle (Persan 174), par un artiste persan, qui enlumina deux traités de magie et de talismanique composés dans cette ville pour le sultan de l'Asie Mineure. Les peintures de ce livre constituent l'un des plus anciens exemples que l'on connaisse de la technique persane, qui, à cette date lointaine, ne se distingue pas des procédés et de la manière des ateliers de l'Irak arabe, des terres du Khalifat abbasside; les esprits de l'eschatologie musulmane, qui s'y trouvent figurés, sont des copies serviles des anges qui planent aux voûtes des basiliques du bas-Empire, dans le même mouvement, dans la même palette, avec cette variante que leur auteur les a gratifiés de têtes multiples couronnées du nimbe d'or.

Il est difficile de déterminer d'une façon rigoureusement précise combien de temps dura la technique chinoise dans les provinces de la Transoxiane, et à quelle époque elle disparut : les historiens persans nous ont conservé dans

A cela se borne la prétendue influence chinoise dans la peinture persane. L'influence des procédés asiatiques dans l'art classique, celle des normes extrême-orientales dans la technique iranienne, sont essentiellement fugitives et sporadiques; elles ne dépassèrent jamais les fantaisies du snobisme, et son irréalité; elles consistèrent à copier quelques modes, souvent bizarres, certaines manières de se coiffer, lesquelles n'étaient point toujours le comble de l'élégance, des détails d'ornementation et de décoration; elle s'opéra par l'intermédiaire de petits objets mobiliers, de coffrets, d'étoffes, de châles, de mouchoirs brodés; elle ne modifia jamais, elle n'en eut pas été capable, la manière des arts plastiques, encore bien moins celle de la construction, les principes essentiels de la technique architecturale. Depuis le commencement du XX^e siècle, les élégantes, ou les dames qui prétendent à la distinction, se coiffent de chapeaux étranges qui sortent directement des enluminures peintes à la cour du roi Shah Abbas I^{er}, par Agha Riza, par Riza-i Abbassi, par Haïdar Kouli; on peut espérer qu'elles se coifferont dans quelques années à la mode des princesses du temps de Sultan Hosaïn Baïkara, et qu'ensuite elles se mettront sur la tête le *bokhtakh* des dames de la cour, si cour il y avait chez ces sauvages, de Sultan Mahmoud Ghazan, ou d'Oltchaïtou Sultan Mohammad Khorbanda, à Tauris. Ces audaces et ces bizarreries n'auront aucune influence sur l'esprit des techniciens, qui n'iront pas chercher leurs modèles dans la mosquée de Tauris ou dans celle d'Isfahan; et, encore, s'il leur passe par l'idée la fantaisie de copier ces monuments à Paris, ou à Londres, on peut être assuré que, s'ils en reproduisent le galbe extérieur, la silhouette, ils en bâtiront la carcasse suivant les normes de l'architecture européenne, et non d'après les principes de la construction persane.

L'on ne saurait trop insister sur ce fait que les Primitifs persans, de 1150 à 1320, présentent ce même caractère, absolu et invariable, de copier, avec des modifications insensibles, des peintures mésopotamiennes, de cinquante à soixante-quinze années plus anciennes, avec l'adjonction de quelques particularités, de certains détails, de thèmes spéciaux aux provinces iraniennes où ils ont

leurs ouvrages quelques mentions de peintures illustrant des manuscrits, mais sans que l'on en puisse rien inférer de leurs caractéristiques; la manière chinoise fut très isolée dans l'Iran; elle souleva un grand enthousiasme à Boukhara, parce qu'on n'y avait jamais rien vu de semblable, au moins depuis la conquête musulmane; mais ces peintures, presque sans couleur, au dessin d'une pureté absolue, étaient conçues dans des formules bien trop distinguées pour les gens du pays, lesquels, comme aujourd'hui, depuis des siècles, manquaient totalement de goût, et tenaient plus à la quantité qu'à la qualité, aux choses lourdes et que l'on voit bien, sans comprendre la valeur de la finesse et de la discrétion. Vingt-cinq ou trente années après le règne de l'émir Nasr, dans la seconde moitié du x^e siècle, à Ghazna, dans l'Iran oriental, Firdausi ne fait aucune mention de l'ornementation des livres de luxe suivant la manière des artistes du Céleste Empire; il n'y a guères à douter qu'il en eût parlé s'il l'eût connue, si elle avait constitué une méthode courante et classique, d'autant plus qu'il posséda certaine-

pris naissance, de figures courantes dans les royaumes persans du moyen âge : des Turks occidentaux et des Hindous du Nord-Ouest dans les enluminures des fables de Bidpaï, qui ont été exécutées dans l'Est de l'Iran, au milieu du XII^e siècle; des Turks occidentaux dans un exemplaire de la traduction de la chronique de Tabari qui a reçu sa décoration en 1200-1250, sous le règne des souverains de la dynastie turke du Khwarizm, ou tout au commencement de l'époque mongole, dans les provinces occidentales de la Perse, comme le montrent les caractéristiques de sa graphie; des Mongols, dans l'œuvre de Rashid ad-Din, qui a été historiée vers 1315, à Tauris. Les cavaliers mongols, dans le manuscrit de la chronique de Rashid, dont quelques feuillets enluminés sont conservés à Londres et à Édimbourg, sont identiques à ceux qui passent dans les tableaux de l'histoire de Tabari, qui ont été peints sous le règne des Khwarizmshahs, ou copiés sur des illustrations qui remontent à leur époque, à la fin du XII^e siècle, ou au commencement du XIII^e; les Turks, comme les Mongols, dans les frimas de la steppe, à toutes les dates, copiaient servilement les modes du Céleste Empire, ce qui leur donne l'aspect et l'allure hiératique de guerriers du Soleil Levant; à ce point que l'on peut se figurer la bataille de l'Indus, dont les péripéties se déroulèrent en 1221, entre les armées du sultan Djélal ad-Din, qui défendait le monde contre l'invasion des Tartares, et celles de l'Empereur jaune, comme le choc, dans un cliquetis de sabres tombant sur les cuirasses aux écailles d'acier, de deux lignes de samourais chargeant furieusement l'une sur l'autre. Tels sont les éléments constitutifs et essentiels des Primitifs iraniens; la mentalité des Persans, les circonstances au milieu desquelles se sont développés les événements dont la trame forme leur histoire, les particularités des destins, veulent qu'il n'en existe point d'autre. Les influences que l'on a cru, qu'on s'est plu, à y reconnaître, de la manière du Céleste Empire, d'une technique manichéenne, qui n'a jamais existé, d'un art de l'Asie Centrale, qui représente une hypothèse invraisemblable, sont des illusions, des *postulata*, qui ne sont justifiés, ni par la réalité et l'enchaînement des faits, ni par le développement et l'évolution historique de la manière persane.

ment un exemplaire des œuvres complètes de Dakiki, dont il connut la vieillesse, et qu'il admira assez pour n'éprouver aucun scrupule à intercaler dans son épopée de longs passages de l'histoire de l'Iran qu'il avait écrite. Comme tous les poètes, Firdausi était enivré par la magie du verbe ; le mot de Tchîn « Chine » revient sans cesse dans son récit des luttes des rois de la Perse contre leurs turbulents voisins de l'Asie Centrale ; la peinture chinoise, le *kar-i tchini*, eut été une occasion bénie de faire sonner une fois de plus le nom de la Chine dans le rythme de ses vers ; en fait, Firdausi ne parle, d'une façon essentiellement sporadique, dans tout le *Livre des Rois*, en deux ou trois passages, que de quelques peintures sur soie, un portrait d'Alexandre et une scène de chasse où paraît Bahram Gour, ce qui sont bien des motifs classiques et familiers aux artistes de la terre de Han ; il est certain que l'on possédait à Ghazna des peintures chinoises tracées par le pinceau agile des Célestes sur de la soie dorée, mais que l'on n'y connaissait pas les livres sur papier enluminés par leurs offices dans les provinces de la Transoxiane.

Les artistes chinois qui étaient venus à Samarkand et à Boukhara avec la fille de leur empereur, firent ces peintures une ou plusieurs fois pour amuser ces barbares, ou pour complaire aux princes samanides ; mais personne, dans ces villes, ne fut capable de recopier leur élégance ; quand ils s'en furent retournés dans leur patrie, ou quand ils furent morts ; la manière de ces illustrations délicates resta aussi complètement isolée, dans l'Iran oriental, que la technique des splendides peintures qui, vers 1437, à Samarkand (Arabe 5036), furent exécutées par un artiste persan qui copia des dessins chinois, pour enluminer un traité d'astronomie destiné à la bibliothèque du prince Oulough Beg, petit-fils de Témour ; ces enluminures ne furent pas copiées, car leur style était complètement étranger dans ces contrées sauvages, où personne n'était capable d'imiter leur procédé ; de même, aux siècles révolus, les architectes et les décorateurs du Céleste Empire s'en venaient dans les cités de l'Asie Centrale construire, dans la technique chinoise, les monuments et les temples des souverains des Turks, que leurs sujets ne pouvaient édifier par leurs moyens, qu'ils ne surent entretenir, encore bien moins imiter ou copier.

Les relations entre la Transoxiane et la Chine ne survécurent pas à l'extinc-

tion de la dynastie samanide (999); ces princes, iraniens et musulmans, ne se considéraient point absolument comme les vassaux du Fils du Ciel, mais, jusqu'à un certain point, par tradition, leurs états rentraient dans l'orbite politique de l'Empire du Milieu; la Transoxiane, depuis l'époque des Han, qui, avec Wou Ti (100 avant l'ère chrétienne), avaient conquis le royaume grec de Soghdiane, était une terre d'Empire; les souverains persans qui régnaient sur les contrées qui avaient appartenu aux Hellènes, après Alexandre et les Séleucides, s'étaient proclamés indépendants du monde arabe, et ils avaient secoué le joug temporel de Baghdad, tout en continuant à obéir à la puissance spirituelle du khalife abbasside. Ces princes se souvenaient que le dernier roi sassanide de la Perse, Yezdegerd, écrasé par les Arabes, avait pris le chemin de la Chine pour y aller chercher une aide contre l'envahisseur, que l'héritier de la couronne, son fils Firouz, était mort à Tchhang-an, commandant une brigade de la garde impériale. Les dynastes qui succédèrent aux Samanides, les Ghaznavides et les Saldjoukides, étaient des Turks, de ces Turks farouches, avec lesquels, sans jamais les pouvoir dompter, le Céleste Empire avait eu éternellement maille à partir; ces barbares vivaient entre deux civilisations qu'ils rêvaient d'abattre : la Chine et l'Iran; ils n'avaient aucune culture, ils ne connaissaient pas la science, ils ne pratiquaient aucun art; ils empruntaient tous les éléments de leur civilisation à la Chine, dont ils étaient plus voisins que de la Perse, se faisant à l'occasion, dans les années de famine, nourrir par le Fils du Ciel, qui leur dépêchait des convois de légumes secs pour que cette engeance ne mourût pas de faim et de peste dans la steppe infertile. Mais quand ces Turks qui, pendant des siècles, avaient vécu sous la domination intellectuelle et sous l'influence de la culture chinoise, arrivèrent à la souveraineté des riches provinces de l'Iran, quand ils se sentirent enfin sortis de l'emprise de la Chine qu'ils n'avaient pu ruiner, par vengeance des humiliations que leurs clans avaient endurées pendant des millénaires, dans la neige et la glace, quand ils se virent définitivement à l'abri de la misère et de la faim, ils devinrent encore plus hostiles au Céleste Empire que lorsqu'ils campaient dans les plaines de l'Asie Centrale, parce qu'ils n'avaient plus à composer avec les souverains de Lo-yang ou de Tchhang-an; sans compter que leur zèle de nouveaux convertis à l'Islam les poussait d'une manière

irrésistible à nourrir des sentiments d'une haine implacable contre les adorateurs d'idoles.

A cette date de la première année du XI^e siècle, toutes les relations diplomatiques cessèrent entre l'Iran et la Chine; les deux grandes routes qui, à travers les solitudes de l'Asie Centrale, au long des montagnes couronnées de neiges éternelles, conduisaient de Tchhang-an à Baghdad, en passant par les cités iraniennes, amenèrent toujours des caravanes de marchands dans la Transoxiane et dans l'Irak persan; mais ces envois de marchands étaient loin de revêtir l'importance des missions diplomatiques; les commerçants savent leur métier, ils savent lire et écrire pour les besoins de leur négoce; ils ne connaissent rien en littérature, ils sont fermés à la pratique des arts qu'ils n'ont pas eu le temps d'apprendre, encore moins celui de s'y appliquer; tandis que les missions diplomatiques comptaient fatalement parmi leurs membres des lettrés et des personnages qui avaient eu le loisir d'acquérir des connaissances générales et de cultiver les arts d'agrément; surtout celle qui vint conduire à son fiancé la princesse chinoise qui s'en allait régner en exil sur la terre étrangère. Suivant les habitudes traditionnelles de la Cour Impériale, cette ambassade extraordinaire formait la maison de l'Altesse reléguée chez les barbares de l'Occident; elle comprenait des centaines d'esclaves et de femmes qui devaient servir la Fille du Ciel selon les rites de l'Empire, insondables et mystérieux pour les gens de l'Ouest; la sollicitude impériale leur adjoignit des lettrés pour lui commenter les Livres et les poésies anciennes, des artistes pour charmer les années de son exil en lui retraçant les formes traditionnelles nées aux rives du Fleuve Jaune et de la mer de Corée (1).

C'est en ce sens qu'un auteur persan, qui mourut au commencement du XIV^e siècle, Rashid ad-Din, a pu écrire qu'avant l'époque à laquelle le prince

(1) C'est ainsi qu'en 1320, Dolondaï, nièce du khan Ouzbeg, prince de la Horde d'Or, suzerain des kniaz de Russie, s'en vint au Caire épouser le sultan d'Égypte, accompagnée d'une suite nombreuse d'officiers et de serviteurs des deux sexes, qui ne comptait pas moins de mille personnes. Dolondaï, comme la princesse chinoise, avait quitté sa famille sans espoir de la jamais revoir, de jamais retourner dans sa patrie; et cependant, le voyage qui conduisait du Caire aux rives de la Volga, par la Méditerranée, la mer Noire, la Crimée, le sud des pays slaves, était moins long que la route interminable de Boukhara à la capitale chinoise.



Houlagou, petit-fils de Tchinkkiz Khan, vint régner sur l'Iran, et amena à Tauris, dans sa suite, des lettrés et des astronomes chinois (1256), aucun savant céleste, pas un Chinois « honnête homme », au sens du grand siècle, érudit et dilettante, n'était venu des plaines de l'Empire du Milieu jusque dans les villes persanes, que jamais, à aucune époque, les souverains de l'Iran n'avaient éprouvé la moindre curiosité des affaires de la Chine.

Rashid ad-Din était bien documenté sur la question ; il fut le premier ministre de deux des souverains mongols de la Perse ; il s'occupa tout spécialement, comme un professionnel, avec une rare sagacité et des moyens exceptionnels, de l'histoire de l'Extrême-Orient ; il se fit renseigner sur la civilisation de la Chine par deux lettrés qui vivaient à la cour du prince de Perse, Li Ta-tzeu et Yuk-souenn ; l'évidence de ses assertions est amplement prouvée par ce que narrent avant lui, sur le Céleste Empire, les historiens et les géographes qui se sont cru obligés de parler de la Chine ; ces racontars de marchands, ou de matelots en rupture de cabaret, forment une incohérence absolue qui distrait par son inexactitude et sa fantaisie. Les Persans, au XII^e siècle, à cette époque même qui vit naître dans l'Iran la peinture décorative et l'illustration des livres, parlent de la Chine comme les aveugles des couleurs, comme La Fontaine de l'empire du Moghol, du royaume du Sophy, du Monomotapa, en gens qui n'en connaissent rien : Anvari n'évoque-t-il pas dans la parure de ses vers les jeunes Arabes, d'une beauté plus parfaite que celle des Célestes au teint de neige, qui se jouaient aux bords fleuris du Tigre ; le teint vermeil des vierges de l'Empire du Milieu, éclatant comme les pétales de la rose qui s'épanouit aux premières lueurs de l'aube, sous la caresse de la lumière. Firdausi, dans le *Livre des Rois*, célèbre avec enthousiasme un tapis merveilleux qui fut brodé dans l'empire jaune de portraits et de figures stellaires, sans se douter, pas plus qu'Anvari, qui parle aussi des tapis incomparables du célèbre Mani, que cette technique fut toujours étrangère à la Chine, et qu'elle est l'une des caractéristiques essentielles de l'industrie de l'Asie antérieure. La Chine, dans ces vers merveilleux, est un cliché sonore, une forme littéraire vide de sens, une allitération élégante et suggestive ; ce n'est pas dans les livres des poètes qu'il faut aller chercher des précisions historiques ; la forme lyrique exclut l'érudition, comme l'érudition, sous la plume dogmatique des savants, enlève toute souplesse à la pensée, toute élégance à la forme.

Il fallut attendre le règne des Mongols (1256-1335) et celui des princes timourides (1388-1499) pour que des relations diplomatiques reprissent entre l'Iran et le Céleste Empire ; ce furent des artistes venus de Chine avec l'une de ces missions qui apportaient au prince de Perse l'investiture de Pékin, qui illustrèrent à Tauris, vers 1310, l'abrégé de l'histoire de l'Empire du Milieu que Rashid ad-Din inséra dans sa chronique universelle ; certains détails, le galbe des montagnes, en particulier, qui est caractéristique de la technique céleste, se retrouve, cent et cent cinquante ans plus tard, dans des tableaux peints sous le règne des Timourides ; mais c'est à ces détails minimes, et sans importance réelle, que se borne l'influence des procédés de l'Extrême-Orient sur la facture iranienne. La manière chinoise ne plut pas, au commencement du XIV^e siècle, autant qu'à Boukhara, vers 950 ; depuis le milieu du XIII^e siècle, l'art persan était définitivement fixé dans des normes absolues et essentielles ; la civilisation iranienne s'était déterminé des limites dont elle ne voulut jamais sortir, qu'elle ne pouvait plus franchir ; quand les formules chinoises arrivèrent dans l'Iran, elles trouvèrent la place prise, à ce point que les Persans regardèrent l'impression xylographique, dont les lettrés célestes leur parlèrent à l'époque d'Houlagou, et sous le règne de ses successeurs, comme une chinoiserie abracadabrante et superfétatoire (1).

Si ce fut une circonstance exceptionnelle qui provoqua, au milieu du X^e siècle, dans une ville de la Transoxiane, l'illustration par des peintres chinois des fables de Pilpay, mises en vers par Dakiki, les sujets du souverain samanide, à cette date, eussent été bien embarrassés, au delà du Grand Fleuve, de trouver des modèles pour la créer eux-mêmes, par leurs moyens, dans des contrées sauvages

(1) Les procédés typographiques ne servirent en Perse, tout à la fin du XIII^e siècle, sous le règne du prince mongol Gueïkhatou, qu'à l'impression de billets de banque ; les folles prodigalités du souverain avaient épuisé le trésor ; Gueïkhatou s'imagina que l'invention du papier-monnaie, qui était une manière courante à la Chine, dans les états de son cousin, rétablirait l'équilibre dans les finances de son royaume ; cette innovation était contraire au génie persan ; l'abus qu'on en fit conduisit à une catastrophe, dont le souvenir ne s'est pas perdu dans l'Iran, dans laquelle sombra la fortune nationale. Les billets émis sans mesure par le gouvernement du prince mongol portaient des légendes en chinois, en arabe, en persan ; on les nommait *tchaw*, ce qui transcrit leur appellation dans la langue du Céleste Empire. Ce mot est resté dans la langue moderne, sous la forme *tchap* ; il n'en existe pas d'autre en persan pour désigner la technique de l'impression, dont les Iraniens avaient conservé le souvenir, depuis la fin du XIII^e siècle, jusqu'aux années du XIX^e, où ils adoptèrent les procédés lithographiques.

et déshéritées du Ciel, qui, depuis la disparition de la puissance grecque, depuis l'évanouissement de l'Hellénisme (100 avant l'ère chrétienne), n'avaient connu d'autre manifestation artistique que par quelques objets importés des villes du Céleste Empire.

L'Iran, dans les plaines qui s'étendaient à l'Ouest du Grand Fleuve, à ces époques lointaines du haut moyen âge, jouissait d'un destin plus heureux et d'un sort plus clément; les normes et les constantes de sa civilisation ne différaient pas sensiblement de celles des provinces de l'Irak arabe et de la Syrie, sur lesquelles régnait le khalife de Baghdad: la fresque y était pratiquée, peut-être même la mosaïque, dans les palais des rois(1), et c'était là une tradition lointaine qui, depuis la Frise des Archers (VI^e siècle avant J.-C.), s'était perpétuée chez les Arsacides (249 avant J.-C. - 228 après l'ère chrétienne) et chez les Sassanides (III^e - VIII^e siècles); la peinture, l'illustration des livres, pour les mêmes raisons qu'aux bords du Tigre, y était une manière défendue, tout au moins tellement suspecte qu'elle était virtuellement interdite.

Au XI^e siècle, Ghazna(2), sous le règne des sultans ghaznawides, dans les provinces les plus orientales de l'Iran, sur les marches de l'Inde, à cinq cents lieues de Baghdad, fut le centre de la civilisation iranienne, comme Samarkand et Boukhara l'avaient été au X^e siècle, à l'époque des princes samanides, et tous les talents se trouvèrent réunis dans le palais de ces fils des Turks occidentaux; ce fut un pur hasard, et l'on ne saurait y voir l'efflorescence subite d'un génie artistique propre et

(1) Comme on le sait par le témoignage de Taalibi et d'Attar, pages 8 et 9.

(2) Au milieu du XII^e siècle, dans cette capitale lointaine, les peintures des fables de Bidpai (Supp. persan 1965) copient dans leurs moindres détails la technique de tableaux mésopotamiens exécutés aux rives du Tigre et de l'Euphrate, entre 1050 et 1100, avec cette particularité précieuse que l'artiste qui a brossé ces petites enluminures a su faire entrer dans le cadre exigü de ses compositions des personnages, des sujets, des scènes, empruntés à la manière des écoles du Radjpoutana, au commencement du XII^e siècle, pour illustrer les épisodes de ces fables où paraissent le roi des Grandes Indes et le brahmane à la docte parole.

Le genre de ces tableaux est caractéristique du règne du sultan ghaznawide Masoud; il ne diffère point de la technique des écoles qui fleurissaient quelques années plus tôt, dans cette même ville de Ghazna, à l'époque de la souveraineté de son père, le terrible sultan Mahmoud, qui dévasta l'Inde; ils reproduisent, sous une forme démesurément réduite, si l'on fait abstraction des éléments hindous que leur auteur y a introduits, la méthode des compositions qui enluminèrent le *Livre des Rois* de Firdausi, les poésies de la pléiade immortelle du Turkestan.

particulier aux provinces qui avaient formé, dans l'Antiquité, les satrapies orientales de l'empire des Achéménides. Ce fut un hasard heureux, et il n'eut point de lendemain ; il naquit de circonstances historiques qui montrent clairement qu'il ne faut pas aller chercher les origines de l'art persan dans l'art bouddhique de l'Asie orientale, du II^e au VI^e siècle ; avant Ghazna, Samarkand, Boukhara, aux mains des Samanides, dans un Orient encore plus lointain, avaient tenu le sceptre des belles-lettres et des arts dans un Iran misérable, et les plus merveilleux des poètes de la Perse vécurent à la cour de ces dynastes, qui, sur les confins de l'Asie Centrale, prétendaient descendre des princes sassanides, et continuer l'œuvre des Ardashir et des Sapor.

La Perse, depuis la conquête, avait tristement végété sous le joug des officiers que lui envoyait pour la gouverner le khalife de Bagdad ; la chute des Sassanides, et son asservissement, avaient brisé en son âme la tradition dont elle avait vécu du III^e au VII^e siècle, sans lui apporter le moindre élément moral de civilisation : les Musulmans, en Syrie, en Égypte, en Asie Mineure, avaient accaparé, en les diminuant, en les adultérant, les formules de l'administration et du gouvernement de Byzance ; ou plutôt, les sujets de l'empereur grec, vaincus par l'armée de campagne, qui s'était ruée sur ces riches provinces au sortir des sables du désert, avaient continué, même sous la forme islamique, l'œuvre qu'ils avaient commencée à une époque lointaine, qui, aux siècles les plus proches, s'était accomplie et développée sous l'égide des souverains de Constantinople. La conquête musulmane, la prise de possession des états du basileus par les armées des khalifes orthodoxes n'apporta rien en Syrie, rien en Égypte, rien en Asie Mineure ; la conquête vécut de ce qu'elle trouva dans ces pays, de ce qu'elle sut y trouver, sans toujours bien l'assimiler, en ordonnant ces éléments tant bien que mal, plutôt mal que bien ; elle serait morte, elle aurait complètement échoué, si elle avait trouvé devant le front de bataille le néant, la vacuité des sables du Nadjd et du Hadhramaut ; elle n'apporta rien de plus dans l'Iran ; elle anéantit la civilisation sassanide, en ruinant le Mazdéisme, et sur l'amoncellement de ces ruines, elle n'éleva rien, parce que, si elle pouvait détruire, elle ne savait créer.

La Perse vécut dans l'obscurité des limbes durant trois siècles, sous une forme encore plus misérable qu'à l'époque des Sassanides ; si pauvre que fût sa civilisation,

du III^e siècle à la fin du règne de Yezdegerd, en 632, elle n'en était pas moins une création nationale, et si les Iraniens ne l'avaient pas développée, c'était qu'ils n'en éprouvaient aucun besoin ; cette situation menaçait de s'éterniser dans une Perse qui, sur bien des points, vivait du souvenir du Mazdéisme, sans vouloir, ni pouvoir s'affranchir de l'Islam, quand, en 820, un général du khalife Mamoun, Tahir, le fils d'une esclave persane, entreprit la tâche ingrate de présider à la renaissance de la conscience nationale et de la patrie.

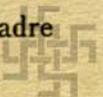
Il avait fallu attendre que le Khalifat se fût suffisamment diminué pour ne pouvoir réagir contre cette tentative d'indépendance, et se voir forcé de sanctionner ce qu'il lui était impossible d'empêcher. L'autorité temporelle du Pontife de Baghdad, au commencement du IX^e siècle, n'en était pas moins telle que les provinces occidentales et du centre de la Perse n'auraient jamais osé un pareil sacrilège. Ce fut dans le Khorasan, dans la province la plus orientale de l'Iran, que Tahir, gouverneur au nom du khalife, secoua le joug de Baghdad et se déclara indépendant. La révolte était trop lointaine pour que le Commandeur des Croyants pût songer à la réduire par les armes ; il ne tenait point, à cette date, à recommencer la conquête du VII^e siècle ; en eût-il conçu le projet qu'il lui aurait été impossible de passer à l'exécution ; tout ce qui était dans ses moyens, fut de susciter aux Tahirides un rival qui anéantit leur pouvoir ; un chef de voleurs, Yakoub, fils d'un tourneur de plats en étain se fit reconnaître, dans l'Est, comme gouverneur du Saïstan, quand il se fut emparé de la place à main armée, et le khalife le pria d'aller conquérir le Khorasan et la Transoxiane, dont il lui abandonna la souveraineté, à la condition qu'il ne s'attaquât pas aux provinces occidentales de l'Iran, auxquelles il sacrifiait tout l'Orient de la monarchie.

La cour de Baghdad inaugura ainsi cette politique néfaste qui ne sauva pas l'empire et qui précipita sa ruine. Yakoub mit la main sur toute la Perse ; il poussa l'audace jusqu'à attaquer le Pontife dans ses provinces arabes, et il faillit le capturer dans Baghdad. Pour venir à bout de ces dynastes insolents qui rêvaient la destruction du pouvoir spirituel, le Commandeur des Croyants se vit obligé de susciter contre eux un troisième larron en la personne d'Ismaïl, de la maison de Saman. Ismaïl Samani mit fin à la puissance des descendants du tourneur de plats d'étain ; il s'empara de tout l'Iran oriental, tandis que les provinces occidentales de

la Perse tombaient au pouvoir d'une famille de montagnards du Dailam, les Bouyyides qui, en 945, descendirent dans Bagdad, et déposèrent le Commandeur des Croyants. Les Turks ghaznawides succédèrent à ces deux dynasties, et s'en allèrent régner à Ghazna, sur les marches de l'Hindoustan et de l'Asie Centrale.

Ce fut en Orient que surgirent les premières dynasties qui délivrèrent la terre iranienne du joug des souverains arabes, et ce fut à la cour de leurs rois que se rendirent les poètes et les artistes ; les Dailamites, en Occident, étaient des paysans âpres et illettrés ; ils ne goûtaient point les choses de l'esprit, et les peintres persans virent qu'ils n'avaient rien à faire chez eux ; ces faits expliquent simplement pourquoi, et comment, les artistes de tout l'Iran, du x^e au xi^e siècle, s'en allèrent dans les cités de l'Orient, à Samarkand, à Ghazna ; ils s'en revinrent dans l'Ouest avec les Saldjoukides, aux xi-xii^e siècles, comme ils s'en retournèrent à Samarkand et à Hérat, avec les descendants de Témour-le-Boiteux, au xv^e, pour aller vivre à Tauris, à Kazwin, à Shiraz, à Isfahan, avec les rois safavis, leurs successeurs, de 1500 aux époques contemporaines.

C'est uniquement pour ces raisons d'ordre essentiellement politique que Ghazna, dans les premières années du xi^e siècle, se trouva le foyer de la civilisation persane, comme Samarkand, cent années plus tôt, l'avait été sous le règne des Samanides. L'étude des œuvres artistiques et littéraires qui prirent naissance à Ghazna montre que les artistes de la cour des sultans turks n'allèrent point chercher leurs inspirations dans l'Est, mais bien en Occident, dans les provinces du Khalifat abbasside où se parlait la langue arabe ; les peintures des fables de Bidpai qui ont été exécutées à Ghazna, en Orient, comme le montrent les particularités graphiques du texte qu'elles illustrent, sont servilement copiées de tableaux mésopotamiens, avec l'intrusion dans leur cadre de thèmes hindous, tels qu'ils étaient traduits dans les écoles radjpoutes du Radjasthana, dans le Nord-Ouest de l'Inde, qui formait le domaine du sultan de Ghazna, au xii^e siècle. Le fond de ces tableaux est purement mésopotamien, avec des additions de l'art vishnouïte, au xii^e siècle ; on ne trouve, ni dans l'un, ni dans les autres, le moindre souvenir des procédés des écoles bouddhistes qui fleurirent dans ces contrées voisines du Gandhara, avant l'époque musulmane, aux ii^e-vi^e siècles, qui avaient hérité de la technique et de la science des ateliers indo-grecs. Le fait est évident pour le cadre



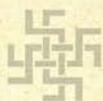
mésopotamien de ces peintures, qui reproduit des formes nées dans les ateliers des bords du Tigre et des rives de l'Euphrate, où se reconnaît encore la touche des artistes du bas-Empire ; les thèmes radjpoutes qui les agrémentent de formes inattendues dans l'art musulman, sont conçus dans une forme et dans un style essentiellement différents des procédés de la peinture des adorateurs de Sakyamouni, dans l'Inde et dans l'Iran de l'Est, avant la conquête musulmane, dans une manière plus simple, moins exubérante, moins chargée du drapage savant des robes d'étoffes précieuses, dans une technique moins souple et plus archaïsante.

Les exemples les plus remarquables de cet art bouddhique dans les contrées iraniennes de l'Orient, à la fin de l'Antiquité, sont les fresques de Bamian ; ces peintures décorent, aux III^e-V^e siècles, certainement avant l'Islam, qui, dans ces contrées, anéantit toute autre forme de croyance, une série de grottes, dans une manière et sous des espèces très voisines de la technique des peintures qui ont été découvertes à Niya, en Asie Centrale, lesquelles dérivent visiblement de la technique des décorations murales des hypogées d'Adjanta.

Ces peintures n'ont rien de commun avec l'art de la Perse, à l'époque des Sassanides, et l'on n'y saurait voir, sous aucun prétexte, le type de la fresque décorative qui fleurit dans l'Iran, du III^e au VII^e siècle, sous le règne des descendants d'Ardashir : la peinture, en tous les siècles, est la mise en couleurs de la projection sur un plan vertical de la sculpture polychrome, et la sculpture est la traduction en relief de la peinture. Il est visible que la décoration des grottes de Bamian est essentiellement différente de la peinture des ateliers sassanides qui en fut contemporaine, et dont on se figure aisément les normes en projetant sur leur plan les bas-reliefs de Shapour et de Naksh-i Roustam ; les caractéristiques du dessin sassanide sont l'ampleur et les poses hiératiques ; elles représentent encore, après un millénaire, la tradition essentielle de la technique des empires de Chaldée, que revêtent les formes romaines ; les peintures de Bamian, beaucoup plus souples, tendant vers un décadentisme maniéré, sont visiblement des copies de cartons grecs, modifiés suivant les besoins de l'Olympe des Hindous ; on sent encore passer, dans les femmes nimbées qui les animent et qui, planent dans l'espace, sous le drapage savant des étoffes qui les vêtent, le souvenir des danseuses, dont les portraits décoraient les murailles des villas de Pompéï, qui copient des modèles nés dans les



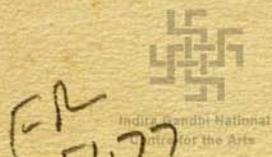
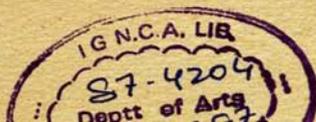
NIZAMI. *Les Sept Portraits*, tableau par Riza-i Abbasi (vers 1620).



écoles de l'Attique; les statues indo-grecques de Hadda, en Bactriane, où l'on adorait, au IV^e siècle, dans un sanctuaire vénéré, un os de Sakyamouni, sur un trône d'or, copient, sous le ciseau d'artistes grecs, ou de sculpteurs persans qui avaient longuement étudié la technique des Hellènes, des modèles dont les formes délicates étaient nées dans les ateliers d'Europe ou des îles, et qui avaient été transportés sur les frontières de l'Extrême-Orient.

Les ressemblances, elles sont plus que vagues, que l'on pourrait essayer d'établir entre ces peintures de Bamian et le dessin qu'animent les formes des bas-reliefs sassanides, proviennent du fait que les sculptures qui ont gravées sur les rochers des provinces iraniennes, pour immortaliser le souvenir des hauts faits de Sapor ou de Chosroès, copient également le modèle classique; c'est une vérité géométrique que deux entités qui ont des rapports communs avec une troisième entité, ont nécessairement certains rapports entre elles.

Le mouvement, la souplesse, le modelé de ces fresques, les couleurs qui les avivent, contrastent singulièrement avec la raideur, la sécheresse et la palette des Primitifs de l'art musulman; il n'existe aucune relation entre ces peintures et les illustrations du minuscule exemplaire des fables du sage Bidpaï qui a été enluminé à Ghazna vers 1150, d'une façon générale et absolue, avec les tableaux qui décorent les livres persans ou arabes, de la fin du XII^e siècle au milieu du XIII^e. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement; l'influence du Bouddhisme aux XI^e-XII^e siècles, à Ghazna, fut rigoureusement nulle; le Bouddhisme, à cette époque, dans les provinces orientales de l'Iran, était mort depuis la conquête, depuis plus de quatre siècles; c'est en vain que l'on chercherait dans le *Livre des Rois*, dans les divans des poètes du Turkestan, le souvenir le plus lointain et le plus estompé des âges révolus auxquels la foi de Sakyamouni régnait dans ces contrées orientales de la terre d'Iran qu'elle disputait au Mazdéisme; c'est plus tard, à la fin du XII^e siècle, que l'on trouve dans la pensée iranienne un reflet, une influence, du Bouddhisme, qui dominait alors en Asie Centrale. L'Islamisme anéantit le Bouddhisme dans tous les pays dont il devint la croyance officielle, la religion d'état; il l'extermina en Perse; il lui porta le coup de grâce, vers 1250, dans les provinces du Nord de l'Hindoustan, où il prospérait encore, malgré les persécutions des Vishnouïtes; il le laissa vivre durant des siècles dans les steppes du



Takla Makan, parce qu'il s'y infiltra lentement, au sein de populations qui étaient rebelles à ses dogmes et à ses principes, parce que, loin de devenir la religion du prince, il lui fallut un long temps pour triompher de l'hostilité native de peuples, accoutumés aux concepts faciles et tolérants du Bouddhisme, qui répugnaient à sa dureté, à son dogmatisme, à ses proscriptions. Il existe un antagonisme absolu et irréductible entre l'Islam et le Bouddhisme ; là où l'un domine, l'autre doit disparaître ; les Mongols, vers le milieu du XIII^e siècle, ramenèrent le Bouddhisme en Perse, et leurs princes conçurent le dessein d'anéantir l'Islam, dans l'Occident du monde, en s'emparant, avec l'aide du roi de France, de la Syrie et de l'Égypte, et en allant détruire le sanctuaire de la Mecque ; il disparut complètement de l'Iran, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, quand ils se furent convertis à l'Islamisme, tandis que les autres formes religieuses continuaient à y vivre comme aux siècles révolus.

Les écoles de peinture des III^e-VI^e siècles étaient bien mortes dans le pays de Ghazna lorsque les sultans turks s'emparèrent de l'Iran oriental, et le souvenir même de leur existence s'était évanoui, avec celui des communautés bouddhistes qui les avaient fait exécuter ; même si des adorateurs de Sakyamouni avaient échappé aux persécutions des Musulmans, à la colère du sultan de Ghazna qui s'en alla soumettre à son sceptre les provinces du Nord-Ouest de l'Hindoustan, et qui dévasta les sanctuaires des Brahmanes, même s'ils avaient continué à orner de leurs fresques les murailles de leurs temples, les procédés et la technique de leurs artistes n'auraient influé en rien sur la manière des Primitifs musulmans : l'horreur des sectateurs du Prophète contre les adorateurs d'idoles ne connaît point de bornes ; mais ils réservent toute leur colère et toute leur haine pour les Bouddhistes, plus que pour les sectateurs de Vishnou ; ils regardent les Brahmanes comme des insensés, comme des fous, qui vénèrent des animaux, des vaches, des singes, des perroquets, des éléphants, et des images monstrueuses, à plusieurs têtes, aux bras multiples, aux couleurs diaboliques et démentes, qui appartiennent à l'animalité plus qu'elles ne rappellent les formes humaines ; ils les méprisent ; ils ressentent pour eux un dégoût profond ; mais ils comprennent parfaitement que jamais un Musulman ne se laisserait tenter par ces monstruosité, et ne rétrograderait vers un fétichisme grossier, qui n'est point sorti des limbes obscurs et ténébreux de la bestialité ; ils réservent toute leur indignation pour les Bouddhistes, dont la sagesse

a éliminé de leur panthéon cette ménagerie odieuse, en n'offrant plus à la vénération de ses fidèles que les images des bouddhas et des bodhisattvas, sous une forme plus dangereuse pour l'esprit musulman que ne l'était le paganisme des Vishnouïtes, puisque le dogme bouddhique finit par influencer sur les thèmes de l'Islam, qui ignore toujours les exagérations des Brahmanes. Les Musulmans, dans les provinces occidentales de leur empire, en Syrie, en Mésopotamie, en Égypte, laissèrent aux Chrétiens le soin des sciences profanes et des arts, et ils les leur empruntèrent lorsque l'évolution de leur esprit les eut orientés vers d'autres desseins que ceux des premiers siècles de leur domination ; les Bouddhistes n'auraient certainement pas joui d'une semblable tolérance s'ils avaient vécu dans les contrées orientales du Khalifat, et si leur religion n'y avait pas été complètement anéantie ; le sultan Mahmoud de Ghazna fut un prince d'une intolérance radicale ; il se montra extrêmement courroucé que Firdausi, dans le *Livre des Rois*, ait chanté les gloires nationales de l'Iran aux époques qui précédèrent l'Islam ; ce fils de Turk aurait pu lui reprocher d'avoir célébré sur tous les tons, pendant des milliers de vers, la défaite et la honte des Turks ; il n'en fit rien ; il garda au poète une haine mortelle de n'avoir point proclamé en son rythme immortel la gloire des khalifes qui avaient subjugué la Perse sur laquelle il régnait, celle des princes obscurs des premières dynasties musulmanes qui s'essayèrent à secouer le joug de Baghdad, des Samanides que son père avait détrônés ; ces dispositions d'esprit montrent assez de quel œil il aurait considéré une imitation des Bouddhistes, et comment il aurait traité celui qui se serait montré assez téméraire pour s'y livrer.

Il n'est point établi que les habitants des contrées orientales de la Perse, au XI^e siècle, aient connu ces décorations murales des grottes des viharas ; l'opinion contraire est beaucoup plus vraisemblable ; loin de les imiter, et de chercher à les copier pour en faire le prototype de leurs créations artistiques, ils les auraient détruites. Les Persans, à cette époque, sous le sceptre des sultans ghaznawides, vivaient dans une ambiance sévère et stricte qui ne tolérait guère la violation du dogme islamique, ou le mépris des traditions ; il en allait tout différemment en Mésopotamie, à Baghdad et à Koufa, encore bien plus en Syrie, à Damas, à Jérusalem, où les Musulmans vivaient entourés de Chrétiens, qui se livraient plus ou moins ouvertement, sans se gêner à l'extrême, à la pratique de leurs sciences et de

leurs arts. Les sectateurs de la Loi mohammédienne finirent, avec le temps, par s'apercevoir que, si les disciples de l'Évangile étaient condamnés à périr dans les flammes infernales, ils ne s'en portaient pas plus mal dans ce monde temporel, et que la malédiction d'Allah ne s'abattait point sur leurs têtes; l'exemple des communautés chrétiennes était déplorable aux yeux de la Loi, mais les Musulmans finirent par se laisser entraîner et par le suivre. C'est en vain qu'on aurait cherché de telles circonstances, à Ghazna, ou un pareil milieu; les gens de Ghazna copièrent, dans leurs montagnes lointaines, les peintures de manuscrits arabes qui leur étaient apportés de Mésopotamie et de Syrie, qui avaient vu le jour sous le pinceau des sujets du Commandeur des Croyants; ils y virent une chose toute simple, puisque les Musulmans de Baghdad trouvaient licite d'enluminer leurs livres sous les murs du palais du successeur de Mahomet; ils jugèrent, non sans raison, qu'ils n'avaient pas à se montrer plus royalistes que le roi, et plus pointilleux sur la question du dogme que le Pontife infallible; ils imitèrent ce qui se faisait dans ses états, mais ils ne se seraient pas permis de l'inventer, même s'ils en avaient eu les moyens. Si le hasard avait voulu que l'on découvrit ces peintures bouddhiques au XI^e siècle, ils n'eussent point agi autrement que Babour au XVI^e; Babour n'éprouvait aucun scrupule à faire enluminer les livres qu'il destinait à sa bibliothèque, ou à acheter des manuscrits à peintures; il les emporta soigneusement à Kaboul, quand il dut évacuer la Transoxiane, parce que c'était là une tradition lointaine et un usage reçu; mais il fit pointer ses canons sur les Bouddhas gigantesques de Bamian, dont la stature colossale protège l'entrée des grottes aux parois enrichies de la splendeur des fresques. C'est à une date très postérieure à celle à laquelle vécut la civilisation de Ghazna, au XII^e siècle, que les peintres musulmans introduisirent dans leurs compositions, pour y représenter les démons, des copies des rakshasas hindous qui décoraient les murs des viharas de l'Asie Centrale; ce ne fut qu'à dater de la conquête mongole, vers 1240, alors que l'Iran était la proie des lamas tibétains et des pandits du Cachemire; la mode sévit principalement à l'époque des Timourides, au XV^e siècle, parce que sous le règne de ces princes éclectiques, qui ne croyaient à rien, tout était permis dans l'Islam, même de copier les démons des Bouddhistes, qui luttaient dans des poses furiuses sur les murailles des temples des villes où purent les contempler, en 1420, les ambassadeurs de Sah Rokh Bahadour, qui se rendaient à Pé-king.

Firdausi, qui écrivit en vers l'histoire des rois de la Perse d'avant l'Islam, dans la seconde moitié du x^e siècle (1), parle de la fresque comme d'une manière courante dans la demeure des princes ; il ne dit pas un mot, dans l'immensité de son poème, de l'illustration du texte des livres, et c'est à peine s'il fait une brève mention de l'art du portrait. Il est possible que les Iraniens, plus libéraux que les Sémites d'entre les deux fleuves, aient songé, plus tôt que les sujets du khalife, à se libérer des entraves de la tradition, sans avoir les moyens matériels de satisfaire leur désir ; à l'époque de la jeunesse de Firdausi, dans la seconde moitié du x^e siècle, il n'existait sur le plateau de l'Iran aucun modèle que les dessinateurs pussent imiter dans l'enluminure de leurs manuscrits ; la porte des palais ne s'ouvre pas

(1) Si l'on en croit Firdausi, il composa le *Livre des Rois* entre 975 et 1009, et il le termina en 1009, à l'âge de soixante et onze ans, après trente-cinq années de labeur, ce qui reporterait la date à laquelle il le commença aux environs de 975, alors que le poète avait trente-six ans. S'il est un fait certain, c'est que le « cœur » du *Livre des Rois*, la geste de Roustam, l'épopée saïstanaise, n'est pas l'œuvre d'un homme qui approche de la cinquantaine ; c'est là une opinion qui sera partagée par toutes les personnes qui ont fait des vers, même mauvais, même déplorables ; il y a dans ces pages merveilleuses des accents qui ne se trouvent que dans la prime jeunesse, et certainement Firdausi avait commencé à écrire les mesures de son rythme bien avant l'époque qu'il indique, vers 960, quand il avait une vingtaine d'années. Il faut entendre que le poète mit trente-cinq années à composer le *Livre des Rois*, depuis la date où il conçut le projet de publier l'histoire légendaire des rois de l'Iran, sous sa forme actuelle ; mais, en 975, il est certain que ses meilleures pages avaient reçu dans l'esprit du poète leur forme définitive ; le *Livre des Rois* était bien fini quand Firdausi, cherchant un protecteur, songea à le dédier au sultan de Ghazna, et ce n'est pas Mahmoud qui en inspira la rédaction ; il est parfaitement impossible que Firdausi ait employé trente-cinq années à écrire le *Livre des Rois*, depuis le jour où Mahmoud lui donna, ou lui aurait intimé l'ordre de chanter les prouesses des rois qui l'avaient précédé sur le trône de l'Iran, puisque treize années seulement s'écoulèrent entre l'avènement du sultan de Ghazna (998), et l'heure à laquelle le poète termina son épopée. Ce que raconte Daulatshah sur ce point est une pure légende, suivant son habitude ; la vérité est tout autre d'après l'histoire du Saïstan ; l'auteur dit que Firdausi dédia son *Livre des Rois* au sultan Mahmoud, et qu'il lui en lut des passages durant plusieurs jours ; sans doute, le poète choisit-il ceux qu'il jugeait les meilleurs, ceux qui racontent la lutte épique de Roustam et d'Isfandiar, si bien que le sultan de Ghazna s'écria : « Mais ce *Livre des Rois*, ce n'est autre chose que la légende de Roustam ; dans mon armée, j'ai mille hommes comme ce Roustam. — Que Dieu accorde de longs jours au sultan, répliqua Firdausi ; je ne sais pas, dans son armée, combien il existe d'hommes comme Roustam ; mais, ce que je sais, c'est que le Dieu très-haut n'a jamais créé un autre héros tel que Roustam ». Il dit, baisa la terre, et s'en fut. « Cet insolent personnage, s'exclama le prince de Ghazna, a osé m'accuser de mensonge ! — Il faut le tuer, répondit le ministre », mais Firdausi prit le large, et resta introuvable.

toute grande devant des artisans obscurs, et il ne leur est point loisible d'aller copier les mosaïques de la salle du trône ou les fresques des appartements royaux. Les livres arabes qui circulaient alors en Perse n'étaient pas encore historiés de copies de peintures byzantines, et aucun manuscrit grec n'était monté dans les villes iraniennes, pas plus à Isfahan, à Ghazna, que dans la Transoxiane, depuis que la domination macédonienne s'était évanouie, depuis la destruction des royaumes de Bactriane (vers 125 avant J.-C.) et de Soghdiane (100 avant l'ère chrétienne); il n'y avait que dans les terres du khalife abbasside, à cette époque, que les Musulmans pouvaient voir des livres grecs; c'était, en dehors des frontières de la Syrie, de la Mésopotamie, de l'Égypte, du domaine de Byzance, l'impossibilité même.

La situation changea au commencement du XI^e siècle, quand les livres arabes enluminés dans les écoles de Mésopotamie arrivèrent en Perse; à cette date reculée, l'on commençait, dans l'Iran, à écrire en persan; il n'y avait pas beaucoup plus de soixante ans qu'à Boukhara, le prince samanide Mansour, fils de Nouh, qui, en 943, avait épousé la princesse chinoise, fille de l'empereur Sheu Tchoung Koeï, avait fait traduire, en 963, dans la langue de ses sujets, pour qu'ils les pussent lire, le commentaire sur le Koran et l'histoire du monde qui avaient été écrits en arabe par Tabari; mais ces livres persans n'existaient qu'en très petit nombre; encore leur usage était-il réservé au peuple; encore était-il vulgaire et méprisé; les savants et les lettrés n'écrivaient qu'en arabe; ils ne lisaient que des ouvrages composés en cette langue; ceux qui avaient été écrits dans le domaine du Khalifat jouissaient de toute leur faveur. Les Persans trouvèrent dans leurs illustrations, de Rayy à Ghazna, des modèles qui convenaient mieux à leur goût que les peintures chinoises des fables de Bidpaï, mises en vers par Dakiki, au milieu du X^e siècle, sous le règne du grand-père de leur prince; on les imita dans tout l'Iran (1); les motifs qui enluminent les jolies céramiques de Rayy, près

(1) Les peintures mésopotamiennes représentent l'imitation d'une tradition gréco-romaine très ancienne, antérieure à celle à laquelle les artistes du bas-Empire prodiguèrent l'or dans leurs mosaïques et dans les illustrations des manuscrits, ce qui fut imité à Rome; elles représentent la sobriété de la tradition du bas-Empire, aux IV^e-V^e siècles, dans laquelle l'or n'est employé que d'une façon modérée, au même titre que les autres couleurs, pour leur donner du ton, et faire ressortir leur éclat. Cette technique est absolument conforme à la mentalité et au rythme de la pensée des

Téhéran, au XI^e et au XII^e siècle, sont absolument dans la note et dans la manière des peintures qui ornent le manuscrit des *Séances* de Hariri, des environs de 1180, dont quatre enluminures sont reproduites dans les planches II et III ; leur technique, leur dessin, leur palette, en tenant un juste compte des différences essentielles, des divergences, qui séparent le procédé de la céramique du style de la peinture, rappellent la facture des petits tableaux des fables de Bidpaï (pl. XVIII), enluminées à Ghazna vers l'année 1150, et la technique de ces illustrations ne devait pas sensiblement différer de la manière des fresques que Masoud, fils du sultan Mahmoud, à Ghazna, vers 1020, cent trente années plus tôt, fit peindre sur les murs de son palais, en ordonnant aux artistes de copier dans son intégrité, texte et peintures, le récit licencieux d'un livre arabe qui était venu des plaines de la Mésopotamie jusque dans les montagnes de l'Iran oriental, enluminé d'illustrations scabreuses dans le style mésopotamien des céramiques du X^e siècle.

La Perse, ce faisant, suivit une tradition plus que millénaire ; depuis l'aube

Musulmans des époques anciennes ; la littérature arabe était alors sobre et vigoureuse ; elle ne recherchait pas, comme elle le fit plus tard, l'éclat factice de la redondance et des concetti ; cette tradition d'un rythme de raison simple et silencieux se maintint dans la peinture plus que dans la littérature, quand le mauvais goût, l'emphase, la recherche puérile de l'effet, l'acrobatie, vinrent gâter la simplicité élégante, l'énergique sobriété des poètes anciens et des littérateurs des premiers âges ; les peintres gardent la tradition plus fidèlement que les écrivains ; les littérateurs sont des artistes qui s'expriment dans une manière moins vivante, moins plastique, que les peintres ; ils font moins qu'eux pour stabiliser la tradition ; mais ils la gardent plus fidèlement que ceux qui, dans l'ordre moral, édictent des dogmes et créent des systèmes pour le gouvernement des hommes, les théologiens et les juristes. Ces normes convenaient essentiellement aux lettres persanes des anciens âges ; cette littérature ignorait les charmes de l'agrément littéraire ; elle était encore trop près de la sécheresse et du sens anti-artistique de la langue des Sassanides pour prendre l'essor précieux qu'elle connut plus tard, sous l'influence des abstractions que l'intrusion dans sa trame des mots arabes lui permit d'exprimer. Le style de Firdausi est noble et sévère, Khaghani est puissant et magnifique, Anvari, subtil et recherché ; la traduction des fables de Bidpaï, celle de l'histoire de Tabari, le *Mémorial des Saints* d'Attar, le *Parterre des Roses* de Sadi, dans sa forme primitive, l'histoire des nations du monde de Rashid ad-Din, sont rédigés dans une prose simple et énergique ; elle ne recherche pas la singularité de l'effet à tout prix ; elle exprime d'une façon limpide la pensée de l'auteur, sans tenter d'influencer par les banalités faciles d'un éclat et d'un luxe de mauvais goût, qui consiste surtout à répéter l'allitération de la même pensée dans des périodes scandées, de même rythme, sur une même rime. Les auteurs anciens, en Perse, en Mésopotamie, en Égypte, eussent rougi d'employer ces artifices de charlatans à court de moyens, qui révèlent l'impuissance et l'incapacité de ceux qui les pratiquent et les mettent en œuvre ; l'illustration de leurs livres suivait le même rythme qu'avait respecté leur pensée ; l'expression en est simple et naturelle, sans l'exagération violente des âges postérieurs.

de leur histoire (VIII^e siècle avant J.-C.), les monarchies aryennes qui vécurent sur le haut plateau de l'Iran étaient allées chercher les formules de leur civilisation aux contrées qui s'étendent à l'Ouest, au pied des monts du Louristan et du pays des Kurdes, le long du Tigre et de l'Euphrate, aux provinces de l'Asie Mineure qui formaient le domaine des Ioniens. C'est en vain que l'on chercherait dans l'art de la Perse antique un élément national qui soit né sur le sol de l'Iran; la technique perse, sous le règne des Achéménides (559-330 avant l'ère chrétienne), est une manière babylonienne, modifiée, travaillée, mise en œuvre par des praticiens hellènes, ou par leurs élèves; la massivité, l'énormité des temples et des palais de Ninive et de Babylone, la lourdeur de la plastique chaldéenne, qui ne peut se dégager du bloc de pierre à la surface duquel elle est sculptée, sont les caractéristiques mêmes du style perse; les rois achéménides tenaient essentiellement à respecter l'intégrité des normes de l'art chaldéen, parce qu'ils se considéraient, à Suse et à Persépolis, et parce qu'ils entendaient qu'on les regardât, comme les successeurs des monarchies dont la puissance s'était succédé durant des millénaires entre les deux fleuves, alors que leurs lointains prédécesseurs, mèdes et perses, faisaient paître leurs troupeaux sur les hautes terres de l'Iran. La lourdeur de ces formules plaisait aux Sémites de la Mésopotamie; ils lui trouvaient un air de majesté et de grandeur, alors qu'elle était faite de complexité et de superfétation; elle choqua le sentiment d'une race plus affinée, et le Grand Roi chargea des techniciens grecs d'alléger la manière chaldéenne des entraves de ses formules qui l'écrasaient depuis sa naissance.

Le souverain achéménide, roi de Babylone, ne pouvait transcrire sa langue dans les caractères grecs sans dénationaliser sa monarchie, comme le firent plus tard les Arsacides et les premiers Sassanides; mais aucun de ses sujets n'était capable de se mettre dans l'esprit l'inutile complication et la multiplicité des éléments du syllabaire babylonien; les Grecs conservèrent le clou chaldéen, qui était pour ainsi dire le symbole de la puissance dont les Achéménides avaient hérité de Babylone; ils choisirent quelques signes qu'ils simplifièrent, et dont ils adaptèrent savamment le système à la phonétique de la langue perse, distinguant soigneusement la voyelle de la consonne. La discrimination de la voyelle,

sa graphie par une lettre qui ne sert jamais à représenter une consonne, sont des caractéristiques absolues du génie grec ; elles ne se trouvent que dans l'Hellénisme, à l'exclusion de toute autre civilisation ; partout où elles existent, l'écriture a été créée par les Grecs d'un système graphique antérieur et défectueux, qui n'écrivait point la voyelle, ou qui notait les syllabes par des signes comprenant les consonnes et une voyelle, en confondant en un complexe, dans lequel rien n'indiquait leurs valeurs relatives, les éléments constitutifs du langage : dans l'Inde, avec l'écriture brahmi ; dans l'Iran, où l'Avesta fut transcrit dans un système dérivé du pehlvi ; en Syrie, où les voyelles grecques, écrites sur et sous les consonnes de l'araméen, sont devenues la notation vocalique du syriaque, de l'hébreu, de l'arabe. Ces créations sont faites d'après une même discipline, suivant des théories identiques, dans une même méthode ; la théorie du *hamza*, en arabe, la notation et la graphie des voyelles initiales, en sanskrit, relèvent du même principe ; elles supposent le même axiome, on serait tenté de dire le même postulat, qu'une voyelle initiale ne peut être émise sans l'intermédiaire d'un phonème qui la supporte ; le signe de ce phonème, dans l'écriture arabe, est le *hamza*, dans l'alphabet hindou, le caractère qui représente la voyelle \tilde{a} , mais qui est à lire अ + \tilde{a} , puisque *i* s'écrit इ et *o* ओ ; ces deux signes, le *hamza* et l'अ hindou, représentant, en fait, la position que prend l'appareil phonique quand il se prépare à émettre l' \tilde{a} , sans l'émettre, immédiatement avant son émission. La théorie arabe et la doctrine hindoue sont deux aspects rigoureusement identiques de ce principe grec, que, jamais, sous aucun prétexte, dans aucune condition, la voyelle initiale ne peut se prononcer sans l'esprit doux, qui représente exactement la même position de l'appareil phonique que le *hamza* des Arabes et la base vocalique des Hindous ; sans compter que l', \tilde{e} , l', \tilde{o} du zend sont l', ϵ et l', η grecs retournés. L'identité des théories du *hamza*, de la vocalisation du sanskrit, de l'esprit doux de l'hellénique, n'est évidemment pas l'effet d'un hasard aveugle ; il serait étrange, il est invraisemblable, qu'à des époques aussi différentes, dans des domaines aussi variés et aussi divergents, l'esprit humain ait songé aux mêmes artifices, inspirés par les mêmes raisonnements, comme fortuitement ; il y faut voir l'œuvre des phonétistes grecs, qui poussèrent l'analyse des sons dont se compose la voix humaine, et leur discrimination, jusqu'à son extrême limite. Ces théories analy-

tiques, dans le royaume gréco-bactrien(1) et les états indo-grecs, ont inspiré les auteurs des pratiçakhyas des Védas, dans le monde musulman, d'après l'enseignement de la Faculté de médecine de Djoundaï-Sapour, les phonétistes qui ont

(1) En 330-325 avant J.-C., la monarchie achéménide tomba aux mains des Macédoniens ; l'état grec de l'Iran, de l'Asie Centrale, de l'Inde, fut constitué ; l'Hellénisme se trouva transporté sur les marches de l'Extrême-Orient, les soldats grecs vinrent camper à Bactres et en Soghdiane : de cette date aux environs de l'année 30 avant notre ère, une série d'états grecs, gouvernés par des satrapes ou par des princes, s'étendit tout le long de la frontière de l'Iran, depuis Bactres jusqu'au delta de l'Indus : satrapies indo-bactriennes sous Séleucus Nicator (301), qui régnait déjà depuis 312 sur toute la partie occidentale de l'empire d'Alexandre, jusqu'à la Méditerranée, et qui se fit battre par le radja Tchandragoupta, lequel se fit céder par les Grecs tout le pays en deçà de l'Indus jusqu'aux Paropamisades ; royaume de Bactriane, fondé sous Antiochus Théos, en 250, par la révolte de Diodote, un peu avant l'insurrection des Parthes ; de Bactriane, de Soghdiane, de Margiane, vers 208, avec Euthydème, qui fait reconnaître son indépendance par Antiochus III ; royaume indo-bactrien, avec son fils, Démétrius, qui étend ses conquêtes jusqu'au delta de l'Indus et jusqu'à Lahore (195-180), avec Eucratidès, qui perd la Soghdiane en 175 ; royaume bactrien, avec son fils Hélioklès (155-120) ; royaume, ou plutôt féodalité indo-grecque (120-30 avant J.-C.), après Hélioklès, le long de la vallée de Kaboul et de l'Indus, la Bactriane étant alors un état Saka ; à cette époque, les Grecs règnent dans l'Inde, et les Sakas dans l'Iran, d'où le nom de la province persane du Saïstan-Sakastâna. La culture grecque fut intense dans le royaume indo-bactrien, et les lettres y fleurirent ; elle se maintint et se perpétua dans le Nord-Ouest de la péninsule, jusqu'à une date très postérieure à celle à laquelle disparut le royaume indo-grec, jusqu'au second siècle, peut-être jusqu'au troisième ; les Sakas, dont la langue n'était pas le grec, qui parlaient le turk, font graver les légendes de leurs monnaies en langue grecque jusqu'au règne de Vasoudéva, en 126 ; c'est un fait remarquable que l'on relève dans ses épigraphes des formes qui, en Ionie ou dans l'Attique, étaient exclusivement réservées à la langue de la poésie, tandis qu'on les trouve en Extrême-Orient sur des pièces sans valeur. Les Hellènes, sur les frontières de l'Iran, dans les plaines de l'Inde, formèrent une civilisation puissante qui vécut des normes de la vie grecque, comme elle l'eut fait à Athènes, au pied de l'Acropole, à Corinthe, à Délos ; aux rives de l'Indus, ils étudièrent les Classiques, Homère, l'œuvre incomparable des Tragiques, Pindare, Aristophane, Ménandre ; la littérature grecque inspira la pensée indienne : le Ramayana et le Mahabharata imitent l'Illiade dans une prolixité fâcheuse ; comme elle, le Ramayana célèbre l'expédition lointaine d'un puissant monarque contre un royaume d'au-delà des mers ; le théâtre de Ménandre est l'origine du théâtre indien, de la comédie chinoise, comme il fut la source incontestée de Plaute et de Térence ; le rideau, dans la technique indienne, se nommait la grecque, *yavanika* ; l'histoire dans l'Inde, dans le Nord, avec la chronique des rois du Cachmire, dans le Sud, à Ceylan, avec le Mahawamsa, imite une tradition grecque ; l'esprit hindou est essentiellement rebelle au concept de l'histoire, à celui de la chronologie ; cette incapacité a frappé tous les peuples de l'Extrême-Orient qui ont vécu de la pensée indienne ; l'histoire, dans le Nord-Ouest, naquit de la vicinité des états indo-grecs ; elle s'explique, dans le Sud, par l'importance des colonies hellènes qui vécurent autour de Ceylan, et qui donnèrent des noms grecs aux îles de l'Océan Indien ; l'Avare des pièces qui furent écrites à Yen-king, sous le règne tolérant et libéral des empereurs issus de la race de Tchinkkiz Khan, est la transposition d'un type qui animait la poésie de

classé et noté les articulations de la langue arabe sous une forme savante, les érudits qui ont codifié l'aridité de ses règles, et qui ont inventé la terminologie. La division aristotélicienne des mots du discours en nom, verbe, particule, domine la

Ménandre ; une dame chinoise y manifeste le dédain qu'elle témoigne aux rigueurs du célibat en des termes d'une saveur énergique que n'auraient certainement pas reniée Lysistrata et ses complices, le soir où elles se décidèrent, par une offensive radicale, à contraindre leurs seigneurs et maîtres à déposer le faix du harnois de guerre pour regagner le lit conjugal.

L'architecture de la Syrie fut immédiatement transportée sur les confins de l'Iran ; cette architecture syrienne était une évolution de la technique grecque classique qui s'était produite simultanément dans la Grèce d'Europe et dans la Grèce d'Asie ; les témoins en disparurent en Europe, où ils furent démolis, au cours des âges, pour faire place à d'autres édifices, tandis qu'ils ont survécu en Asie Mineure, où l'on ne détruit pas systématiquement, où on laisse les monuments tomber en ruines ; de même, les châteaux francs de la Terre Sainte copient, sous une forme identique, des modèles qui remontent à la technique byzantine, que l'on retrouve dans la manière de l'empire romain, avant le VII^e siècle ; ces types disparurent en Europe, leurs copies vécurent dans l'Afrique du Nord et en Orient, tombant librement en ruines, inversant absolument le problème des rapports qui unissent les deux séries monumentales. L'architecture romaine est cette technique grecque post-classique transportée en Italie ; tout ce que l'on est tenté, faute de le trouver autre part, d'attribuer au génie inventif des Romains est une création post-classique de l'architecture grecque, dont les témoins ont disparu en Asie Mineure ; les Romains furent des ingénieurs, les Grecs, des architectes ; encore, dans la Grande Grèce, les Hellènes travaillent-ils dans des proportions aussi gigantesques que les Romains. L'analyse du monument choragique de Lysistrate, au IV^e siècle avant le Christ montre que les Grecs connaissaient toutes les caractéristiques de l'architecture romaine : 1^o le dôme, ce que l'on sait amplement d'ailleurs par ce que Pausanias raconte sur le Dôme d'Épidaure, qui, en ce IV^e siècle, fut orné de peintures par Pausias ; cet édifice était un tholos de marbre transporté sur la colonnade d'un temple hypètre, avec un collatéral annulaire, dans une formule qui devint Sainte-Constance, par la substitution de l'archivolte à l'architrave ; 2^o la couverture conique ; 3^o l'arc en plein cintre ; 4^o le toit en triangle des basiliques, l'arc en plein cintre et le toit triangulaire étant la section du tholos de Lysistrate, ou, si l'on veut, le tholos et la couverture conique étant produits par la rotation de l'arc en plein cintre sous le fronton dorique ; 5^o le mélange des ordres ; 6^o la technique des colonnes engagées, comme élément décoratif, dans les murs. Elle montre également que les Grecs connaissaient les inconvénients statiques de la voûte et du dôme, qui exigent beaucoup de pierre pour un effet esthétique désastreux, en demandant des pieds-droits énormes, au contraire de ce qui se produit dans la technique par architraves du temple dorique ; ils renoncèrent systématiquement à cette formule parce que, fatalement, le dôme en voussours de marbre écrasait un jour ou l'autre ses appuis, architraves ou archivoltas, encore bien plus les archivoltas que les architraves, les arcs des archivoltas ajoutant leurs défauts et leurs vices propres à la déféctuosité statique de la coupole. L'analyse de la voûte du Panthéon, qui fut l'œuvre d'un artiste grec, Vitruve ne parle pour ainsi dire pas de la voûte, parce que son livre est la traduction d'un manuel grec, et non un manuel romain, est aussi instructive ; elle montre que les techniciens de la Ville Éternelle connaissaient les inconvénients statiques des voussours appareillés ; la statique des dômes, car ils construisirent celui du Panthéon de façon à réduire les poussées et les pressions à leur minimum à ses points faibles, sur les parallèles de rupture ; tous les principes qui deviendront

grammaire arabe ; Platon ne connaît que le nom et le verbe ; le Stagirite discrimina le nom qui se décline, le verbe qui se conjugue, de la particule qui ne subit pas les

ceux du roman, puis de l'ogival, la croisée des arcs pour couvrir une salle rectangulaire, l'épine armée dans la maçonnerie, qui deviendra l'ogive ; les contreforts intérieurs.

Tous les monuments qui ont été construits, en Orient et en Occident, en dehors de la tradition classique, présentent des coefficients de sécurité exagérés, tous ceux qui subsistent, car tous les autres se sont éboulés ; ils sont des copies incompréhensibles d'édifices romains, par report, avec l'application de coefficients de sécurité arbitraires, sans nouveaux calculs basés sur la statique et la résistance des matériaux ; le coefficient de sécurité est exagéré à Saint-Georges d'Ezra, qui copie Sainte-Constance ; il était insuffisant à Bosra, qui copie aussi Sainte-Constance, et dont le dôme s'est effondré ; il était excellent à Minerva Medica, quoique réduit audacieusement à son minimum, excellent à Sainte-Constance, qui est debout, dans la tradition intégrale du Panthéon, excellent au baptistère de Florence, qui copie la technique du Panthéon, aux monuments de Ravenne, contemporains d'Ezra et de Bosra, à Sainte-Sophie, où il y eut une faute de calcul dans les arcs formerets qui équilibrent la moitié du poids du dôme, ces édifices étant dans la technique des monuments de l'Antiquité, de la basilique de Constantin, et des Thermes de Dioclétien, où Michel Ange logea Sainte-Marie-des-Anges ; les coefficients de sécurité sont déplorables à la rotonde de Brescia, qui est une mauvaise copie par décalque d'un édifice bâti sur la formule de Sainte-Constance, au baptistère de Poitiers. Il n'est pas inutile d'ajouter que le calcul et les épures montrent que la forme primitive des monuments, en Orient, exclue absolument la coupole, que ce fut par une série de tâtonnements, par des modifications successives, que les constructeurs leur adaptèrent le dôme, qu'ils parvinrent à faire tenir une coupole sur un édifice qui n'avait pas été conçu pour le recevoir, sans avoir été capables de résoudre le problème directement, par le calcul, comme le fit Bramante, lorsqu'il transporta le Panthéon sur les voûtes de la basilique de Constantin ; et, ce qui n'a pas une importance moindre, que toute la terminologie architecturale de l'arabe est un emprunt patent à la langue du bas-Empire.

Au VIII^e siècle, au Cachemire, les colonnes des temples sont nettement des copies de l'ordre dorique ; le dôme, dans l'Inde, ne paraît que dans la dernière période de l'évolution du Bouddhisme, à l'aube de son déclin ; il est, dans l'architecture hindoue, l'adaptation incontestable d'une formule italique ; au XII^e-XIII^e siècle, en pleine époque musulmane, les temples brahmaniques sont des répliques du Mausolée qu'Artémise avait fait construire et décorer par des praticiens grecs, une pyramide sur un parallépipède, variante du tholos ou du cône sur une colonnade circulaire, ou sur un cylindre, le tout plus ou moins orné, mais dérivant sans aucun doute de la formule qui transféra le tholos sur la colonnade du temple hypètre ; cette formule est essentiellement grecque ; elle se retrouve dans toute l'étendue des contrées qui furent soumises aux Hellènes, puis aux Romains, aux tombeaux de Mylasa, en Carie, en Phénicie, en particulier, au tombeau d'Amrit, dans la plaine de Marathus, au tombeau d'Absalon, dans l'Aiguille de Vienne, aux mausolées d'Aix et de Saint-Rémi. Les chevaux qui figurent parmi les sculptures des *gopuram* hindous rappellent encore le type des coursiers de Phidias au Parthénon. A une date très postérieure, au XVI^e ou au XVII^e siècle, la façade de la pagode de Wat Wisoun, à Luong-prabang, au Laos, avec ses toits triangulaires ornés d'antéfixes à la chinoise, sur quatre colonnes, est le souvenir traditionnel de la formule du temple dorique ; encore plus tard, des personnages dans des attitudes et dans des poses qui sont celles des peintures des vases grecs, animent les splendides tableaux qui

variations morphologiques. La Chine a connu l'influence hellénique, mais le royaume de Thsin était trop loin pour qu'elle s'y exerçât avec autant d'ampleur

furent exécutés à la fin du XVIII^e siècle, dans les écoles du Radjasthana, au pied des monts couronnés des neiges éternelles. Ces survivances de l'art classique jusqu'à des époques aussi éloignées de leur origine montre que, du IV^e siècle avant J.-C. jusqu'au XIII^e ou au XIV^e siècle, il n'exista dans l'Inde aucune formule indépendante et autochtone, puisque les Hindous se virent réduits à répéter mécaniquement celles qui avaient pris naissance dans l'Hellénisme, et qui étaient entrées dans la péninsule aux âges révolus.

Les royaumes grecs étendirent la sphère de leur influence jusqu'en Asie Centrale, comme l'avait fait la monarchie achéménide, et ils rencontrèrent celle de la Chine ; la vicinité des principautés helléniques et des royaumes chinois est l'un des événements les plus importants de l'histoire du monde ; c'est un fait certain que la civilisation est entrée en Chine par l'Occident, par la vallée de la Weï, par les provinces qui formèrent les domaines des Tchéou, qui succédèrent aux Shang-yinn, des Thsin, qui renversèrent les Tchéou, et fondèrent l'Empire un et indivisible. La Chine des Hia et des Shang-yinn est mythique ; la durée du règne de ces souverains est fantaisiste, comme le récit de leurs exploits ; le nom de tous les Shang-yinn contient un des caractères du comput astronomique ; à ces dates, qui échappent à tout contrôle, malgré les efforts des historiens, qui veulent faire croire à une unité factice, la Chine est une poussière incohérente de petits états en lutte contre un pouvoir central théorique ; elle se compose de dix mille fiefs au XXVII^e siècle ; elle en compte trois mille sous Thang-le-Victorieux, des Shang-yinn (XVIII^e siècle), et la lecture des chroniques montre le mal que le souverain de l'état prépondérant, ou soi-disant tel, éprouvait à venir à bout de ses rivaux, plutôt que de ses vassaux. Les Tchéou sont une féodalité anarchique, autour d'un souverain plus ou moins hypothétique, que les histoires nomment tout simplement *wang* « roi », au même titre que les autres seigneurs de la terre chinoise, et non *ti* « [empereur] divin », comme se feront appeler les Thsin (221 avant J.-C.). Les Tchéou continuèrent et accentuèrent l'œuvre écrasante d'unifier la Chine, et, malgré des luttes épouvantables, des guerres chaotiques et sans pitié, ils tendirent toujours à diminuer le nombre des principautés, si bien qu'il n'y en eut plus que trois cents au XII^e siècle ; cette féodalité qui démembrait la Chine aboutit, en 255, à l'existence simultanée de sept royaumes, Thsin, Yen, Tchao, Thsi, Weï, Han, Tchhou. La tâche était écrasante ; elle défiait les forces humaines, au milieu d'un déchaînement d'horreurs qui dura des siècles ; les Tchéou ne purent la mener à bout, elle fut au-dessus de leurs moyens ; ils en léguèrent le fardeau au plus redoutable de leurs vassaux, le royaume de Thsin, dans les provinces les plus occidentales de la monarchie. Thsin entreprit la lutte contre les six royaumes, et ses quatre souverains, Tchao-siang (255-251), Hiao-wenn (250), Tchoang-siang (249-247), Tcheng (246-222), les exterminèrent les uns après les autres. Tcheng, en 221, devient le premier « souverain autocrate de droit divin » *hoang-ti*. Depuis l'époque à laquelle l'alleu de Thsin, fondé en 897, par Hiao, pour Feï-tzeu, avait été érigé en comté (VIII^e siècle), et s'était arrogé les prérogatives souveraines (756), cet état frontière de la terre chinoise marquait une supériorité évidente sur ses rivaux, sur ces marches qui avaient été le domaine des Tchéou, d'où les Tchéou étaient sortis pour mettre fin au pouvoir de la dynastie Shang-yinn. Cette supériorité de Thsin devint écrasante à partir du III^e siècle ; il brisa comme verre les six royaumes en trente-quatre ans, lorsqu'il prit résolument l'offensive contre eux : les Chinois reconnaissent implicitement qu'il dut sa victoire à son organisation militaire, qui lui permit de mettre rapidement ses

que dans l'Inde ; la graphie chinoise restera jusqu'à la consommation des siècles le type accompli et parfait d'un système né en dehors de la sphère de l'influence hellénique, qui n'a pas été modifié et simplifié par les atteintes du génie grec ; encore, l'évolution qui, vers 221, sous le règne du premier empereur de la dynastie des Thsin, réduisit le nombre des traits des caractères, l'invention du

adversaires hors de jeu : les soldats des royaumes étaient lourdement et pesamment armés ; l'homme était casqué et cuirassé ; il portait une hallebarde, un sabre, une arbalète avec cinquante coups, des vivres pour trois jours ; les troupes de Thsin étaient légères ; elles ne s'embarraisaient pas de cet attirail superfluetoire, qui confondait les armes et écrasait le combattant ; elles ne traînaient plus à leur suite les chars de guerre des règnes antérieurs, et c'est à cette époque que cet engin encombrant disparaît de l'organisation chinoise ; les Grecs, plus avancés que les hommes de l'Extrême-Orient, y avaient déjà renoncé à l'époque des guerres médiques. Ces modifications dans la tactique du royaume de Thsin se produisent juste au moment de l'expansion de l'état gréco-bactrien ; la discrimination qu'elle suppose entre l'utilisation raisonnée des diverses armes, entre l'hoplite, le psilite, le peltaste et le cavalier, la simplification qui en résulta, qui donna la victoire à Thsin, portent l'empreinte du génie hellénique. A une date que l'on peut fixer approximativement au premier siècle avant notre ère, dans l'Inde, le Mahabharata vante la supériorité des Grecs dans les choses de la guerre ; les Grecs, dans l'Inde, excellaient dans l'office d'archers, ou comme cavaliers, ce qui rappelle l'organisation militaire du royaume de Thsin ; les formations de combat de Thsin excluent l'infanterie lourde, qui était le principe de la phalange, pour n'employer que la cavalerie et le peltaste ; mais les Macédoniens n'avaient certes pas commis l'erreur et l'hérésie d'emmener la phalange combattre en Extrême-Orient : l'utilisation de la phalange était surtout théorique ; cette division, hérissée de piques, développée sur un front de deux kilomètres, était bonne à évoluer sur un champ de manœuvres, à moins qu'on ne la rompît en bataillons ; encore fallait-il, pour justifier son emploi, qu'elle eût à balayer un ennemi aussi redoutable qu'elle, ce qui n'était pas le cas dans ces contrées lointaines de la monarchie perse, où une cavalerie et une infanterie très mobiles étaient beaucoup plus utiles. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier par le détail ce que Thsin dut à ses rapports avec les souverains du royaume gréco-bactrien et des états indo-helléniques, ni quelles furent les sources de la civilisation chinoise, avant que les Grecs aient conquis la monarchie achéménide.

La supériorité et la prééminence de Thsin ne se marquèrent pas seulement et uniquement dans le domaine militaire ; elles lui assurèrent la victoire sur le terrain beaucoup plus mouvant, beaucoup moins sûr, de la politique ; les Thsin organisèrent l'Empire contre la théorie des royaumes, qui étaient la pire anarchie ; leurs légistes furent des hommes remarquables ; ils créèrent leur administration ; elle leur soumit la Chine autant que leurs puissantes armées. A l'époque des Thsin, il n'y a plus qu'une chose qui compte, servir, le service de l'Empereur, non les titres, ni les dignités, ce qui est un concept anti-chinois, au suprême degré ; tout manquement, toute défaillance, sont impitoyablement punis des pires châtiments ; cette discipline ne pouvait durer ; elle était trop contraire à l'esprit chinois ; après les Thsin, les Han brisèrent cette armature rigide, pour revenir à la féodalité, au bon plaisir, au laisser-aller ; cette fantaisie provoqua la décadence ; il fallut attendre des siècles pour que les Thang réagissent contre cette erreur, et c'est véritablement de leur époque que date l'Empire. Les Célestes considèrent les Thsin avec horreur, comme des

papier, de l'encre, du calame, puis du pinceau, trahissent-elles l'influence lointaine de l'Hellénisme dans les royaumes chinois (1).

Le même fait se manifeste dans la métrique indienne, dans celle des Arabes, qui sont des développements de la métrique grecque, juxtaposés, superposés, à l'existence de mélodies populaires, de thèmes musicaux très simples; les Hindous,

étrangers, qui importèrent dans leur pays des doctrines en contradiction rigoureuse avec l'esprit des gens du Sud. Les souverains de Thsin s'inspirèrent-ils de la théorie royale des Hellènes de l'Extrême-Orient contre le concept anarchique du pouvoir réparti entre des féodaux? Un fait est patent, c'est que la féodalité n'était point connue des successeurs des Séleucides, sur les marches de l'Iran, et que ce système politique ne rencontrait chez eux aucune faveur.

(1) La transformation radicale de l'écriture chinoise, à l'époque des Thsin, a très vraisemblablement été provoquée par l'influence grecque; la caractéristique du génie grec fut de mettre de l'ordre, de l'harmonie, du rythme, dans tout ce qui, avant lui, en dehors de lui, était exagération, confusion, chaos. Les Hellènes ne créèrent pas tout, peut-être n'ont-ils inventé que les mesures savantes de leur poésie, le temple dorique, le tholos aux vousoirs de marbre; les Égyptiens, les Assyriens, les avaient précédés durant de longs siècles dans l'évolution de la pensée humaine; mais l'essence de l'Hellénisme fut d'harmoniser l'ampleur de leurs formules, de simplifier l'efflorescence de leur imagination, de rythmer leur pensée, de ramener leurs normes à des mesures humaines, en leur assurant l'éternité des concepts divins; l'ordre régna dans le monde tant que son influence domina sans conteste sur l'esprit humain; il diminua le jour où elle perdit de son ampleur; il s'évanouira lorsque l'Hellénisme aura terminé sa longue carrière, quand il ne sera plus qu'un souvenir lointain dans l'imagination confuse des hommes.

Depuis des siècles, les Célestes écrivaient, avec un stylet à la pointe acérée, sur des oles de bambou; ce procédé archaïque demeura longtemps la norme dans l'Inde; il s'est conservé à Ceylan, dans le Sud de la Péninsule, dans les provinces de l'Indo-Chine, qui reçurent la civilisation des côtes orientales du Djamboudivipa; à une époque ancienne, les scribes de l'Inde du Nord renoncèrent au stylet, pour écrire avec des calames trempés dans l'encre sur des oles de palmes, puis sur des feuillets de papier, auxquels la tradition religieuse conserva la forme oblongue des lames de stipe sur lesquelles les sujets du Priyardarçin écrivirent la légende de Sakyamouni.

L'histoire chinoise raconte que Confucius rédigea les six livres canoniques dans l'ancienne graphie figurative *kou-wen*, dont l'essence était l'hieroglyphisme; mais que, par le malheur des temps, l'empire des Tchéou se divisa en sept royaumes, et que les « caractères de l'écriture en subirent diverses altérations ». En fait, vers le VIII^e ou le VII^e siècle, il existait autant de variantes de la graphie chinoise qu'il y avait d'états chinois, qui possédaient des civilisations aux origines communes, mais qui différaient les unes des autres, comme les intérêts de leurs princes. La graphie qui est devenue celle de l'Empire du Milieu fut l'écriture du royaume de Thsin; la suprématie de Thsin commença à s'imposer en 425, et la civilisation chinoise sortit des limbes à cette date, à laquelle les critiques les plus sévères font commencer la certitude du récit historique; non que les Célestes ignorassent la chronologie: l'exactitude avec laquelle ils ont mentionné les éclipses de soleil montre que, depuis l'année 2155, au moins, ils connaissaient un système chronologique infallible, mais parce qu'avant le V^e siècle, la trame des faits n'est qu'obscurité et ténèbres. Thsin imposa sa graphie aux royaumes, en même temps que son hégémonie, en même temps qu'il les

comme les Musulmans, ont multiplié les aspects des formules grecques suivant un esprit de complication qui est la caractéristique de Byzance ; ils ont répété les variantes des mètres grecs, sous des formes très voisines, qui se distinguent à peine les unes des autres ; cette technique de lettrés et de grammairiens a peu à peu évincé la mélodie populaire, ou, tout au moins, elle l'a confinée dans le genre inférieur de la chanson et de la romance, exactement comme si la versification savante de Gœthe et de Poushkine, calquée sur la métrique classique, avait entièrement évincé les thèmes des chants des Minnesinger et les bylines.

L'incohérence et l'antinomie des systèmes qu'ont péniblement échafaudés les linguistes sur la question de la prétendue métrique indo-européenne, et, plus simplement de la métrique védique, montrent que le problème, au point de vue mathématique, est indéterminé, que les termes de son énoncé ne suffisent pas à le résoudre, parce qu'ils manquent de précision, probablement parce qu'ils dépendent les uns des autres, et ne constituent pas des entités indépendantes, autre-

obliga à se courber devant sa toute-puissance ; l'une de ces graphies, ou une graphie analogue, s'est conservée jusqu'au moyen âge dans le royaume Hsi-ya, au Tangghout, dans l'Ouest de la Chine ; elle permet de se faire une idée précise des variantes que pouvaient présenter les écritures des royaumes célestes ; la graphie hsi-ya est composée exactement comme le chinois classique, qui remonte au *kou-wen* de l'Antiquité ; on y reconnaît des clés, ou radicaux, des traits adventices, des phonétiques probablement, mais l'on ne saurait prononcer ou comprendre un seul de ces caractères.

Les chroniques rapportent que, vers l'an 221 avant l'ère chrétienne, Thsin-shi-hoang-ti ordonna à son ministre Li Sseu de réformer, de refondre, l'écriture des Tchéou, la graphie des siècles révolus, qui étaient trop complexes, et surtout, qui présentaient trop de variantes formatives pour répondre aux besoins nouveaux de la civilisation chinoise ; le ministre forgea deux graphies : le *ta-tchouan* « la grande graphie », de pure invention, disent les historiens, ce qui est exagéré et inexact, car Li Sseu s'était contenté de donner aux caractères de l'Antiquité une forme d'une symétrie parfaite, absolument artificielle, sans diminuer en rien la complication du système graphique du VIII^e siècle ; ses imperfections firent reléguer le *ta-tchouan* de Li Sseu dans la gravure des cachets et des sceaux, à la forme desquels s'adaptait à merveille son galbe géométrique ; l'autre fut le *siao-tchouan* « la petite graphie » ; la « petite graphie », comme l'indique son nom, était une diminution aux quatre cinquièmes de la « grande graphie », le *ta-tchouan*, du VIII^e siècle, qui était lui-même une simplification, une stylisation surtout, de l'écriture de la haute Antiquité, le *kou-wen*, aux formes vénérables. Li Sseu élimina environ un trait sur cinq de ceux qui composaient l'écriture du VIII^e siècle, que les Célestes nomment le *ta-tchouan* des Tchéou, la graphie de la moyenne antiquité. L'invention parut merveilleuse, si bien qu'on la regarda comme une création du nouvel Empire, et qu'on la nomma « la graphie de Thsin » *Thsin-tchouan*.

Cette simplification qui élagua des caractères de la moyenne antiquité les éléments auxquels

ment dit parce que la métrique hindoue est fonction de la métrique grecque.

Le tombeau de la mère du grand Cyrus, à Mourghab (milieu du VI^e siècle avant J.-C.), est visiblement inspiré des doctrines helléniques; il est l'œuvre d'architectes ioniens, qui firent cette pesante construction au goût de leur maître; la base de ses colonnes imite l'ordre ionique; l'Apadana de Darius, à Persépolis (commencement du V^e siècle), est l'œuvre d'architectes babyloniens et de praticiens grecs; le Grand Roi a cité leurs noms dans une épigraphe; la substitution, dans sa technique, comme au tombeau de Mourghab, de la pierre à la brique, les triglyphes de son entablement et leur ornementation, sa colonnade, dont les cannelures sont copiées sur celles des ordres grecs, sont caractéristiques de la méthode des artistes hellènes; la colonne, en Asie, comme la construction de pierre, est toujours, sans exception, une influence ionienne.

Les sculptures, les bas-reliefs, de Persépolis, ont manifestement été travaillés par des Grecs, ou, tout au moins, par des praticiens qui, durant de longues années,

s'était complu le stilet des calligraphes du VIII^e siècle, évoque une influence lointaine de l'harmonieuse simplicité de l'alphabet grec des Hellènes de Bactriane; le souci d'une symétrie absolue qui hanta l'esprit de Li Sseu, quand il créa la première forme de l'écriture de Thsin, son *ta-tchouan*, qui n'eut aucun succès, fut visiblement l'idée d'imiter la symétrie de plusieurs lettres de l'alphabet grec.

Li Sseu et ses disciples écrivirent leur *siao-tchouan* avec des poinçons, sur des oles de bambou, ce qui leur permettait de conserver le galbe essentiel des signes figuratifs de la haute Antiquité; ce fut alors qu'un certain Tchheng Miao substitua au stilet une tige de bois, dont l'extrémité était effrangée, que l'on trempa dans un vernis noir pour écrire sur des bandes de soie. Cette invention dénatura complètement la graphie céleste; elle lui donna une grande rapidité, mais elle substitua aux formes rondes de l'écriture de l'Antiquité les formes carrées que seules pouvait tracer cet instrument; à cette même date, Mong Tien trouva le moyen de fabriquer le papier, et il substitua le pinceau au crayon de bois, en même temps qu'il composait, de noir de fumée et de gomme dissous dans l'eau, l'encre chinoise.

Ces inventions multiples et répétées à la fin du III^e siècle avant l'ère chrétienne trahissent l'influence des procédés des Hellènes de la satrapie de Bactriane; le papier et l'encre rappellent étrangement le papyrus, formé de l'entrecroisement de fibres végétales, qui était en usage dans l'Attique, au moins depuis le V^e siècle, et l'encre grecque; mais le *siao-tchouan* parut encore trop compliqué aux Chinois, qui se trouvaient alors atteints d'une manie de simplification, d'un besoin d'unité, qui sont bien étranges dans leur esprit; ce fut alors qu'ils renoncèrent à l'obligation, qui jusqu'alors avait dominé leur système graphique, de figurer les objets par des formes qui permettaient de les reconnaître, c'est-à-dire que l'on supprima les traits adventices, et que l'on modifia la disposition de ceux que l'on conserva, sans prendre le soin de respecter le galbe du signe primitif, en renonçant définitivement au système millénaire de l'écriture figurative.



s'étaient mis à l'école des sculpteurs hellènes : l'un d'eux représente Darius plongeant son épée dans la poitrine d'un lion qu'il combat ; ce motif est l'un des thèmes les plus anciens de la légende chaldéenne ; il illustre l'un des épisodes du mythe d'Izdoubar, et il a souvent été figuré par les praticiens de Mésopotamie ; mais la technique grecque se reconnaît immédiatement dans cette sculpture ; l'artiste qui l'a exécutée avait vu des tableaux grecs, dans une technique qui n'était pas inférieure à celle des chefs-d'œuvre de la Renaissance, avec le modelé du jeu des ombres, qu'il s'est efforcé de rendre sur la pierre. La sculpture chaldéenne est sèche et sans relief, comme un estampage pratiqué à force, mais sans épaisseur, sur une feuille de métal ; ses linéaments ne projettent point d'ombre, quand ils sont frappés par la lumière, parce que leur épaisseur est trop faible ; l'artiste de Persépolis, au contraire, a su donner à son œuvre le relief qui fait tourner son sujet, en inspirant au spectateur ce sentiment de plasticité tactile, sans laquelle il n'y a pas de peinture, encore bien moins de sculpture.

Xerxès, lorsqu'il prit Athènes, fit enlever les statues de marbre qui décoraient la ville, et il ordonna qu'on les transportât dans les cités de son empire ; ce fut ainsi que, durant un siècle et demi, les chefs-d'œuvre de l'art grec décorèrent les capitales de la monarchie perse, jusqu'au jour où Alexandre, suivant d'autres autorités, Séleucus Nicator, ou Antiochus Soter, les renvoyèrent à leurs possesseurs légitimes, quand les Macédoniens se furent emparés du royaume des Achéménides. Les praticiens perses ne surent profiter de la majesté de ces modèles incomparables, pas plus que des leçons de Téléphanès, qui fut un artiste éminent, de la ville de Phocée, dont l'on ne craignait point d'égaliser le talent au génie de Polyclète ; il trahit la cause de la Liberté pour aller vivre à la cour de Darius et de Xerxès, et ses compatriotes vouèrent sa mémoire à un éternel oubli. Il n'est point certain que des artistes perses aient sculpté ces bas-reliefs de l'Apadana ; il est plus vraisemblable que ce furent des praticiens hellènes, à qui l'on donna l'ordre de faire une œuvre qui rappelât que la monarchie achéménide avait succédé légitimement aux empires de Chaldée, et qui l'interprétèrent en l'idéalisant suivant le génie de Minerve.

La légende iranienne a conservé le souvenir très précis que ce furent des techniciens grecs, et non des Perses, qui érigèrent l'Apadana ; elle raconte que ce fut

la reine Houmaï, qui est Parysatis, épouse de Darius II, confondu avec Darius I^{er}, qui fit construire le palais de Persépolis, par des prisonniers hellènes capturés au cours de ses guerres contre la Grèce. Mais, si l'on admet que les sculptures de l'Apadana sont dues au ciseau d'artistes iraniens qui se sont inspirés de la technique grecque, il faut reconnaître qu'ils n'ont pas beaucoup mieux utilisé l'exemple des statues d'Athènes ou de Téléphanès, que les peintres mésopotamiens, au x^e siècle, ne surent tirer parti des modèles que constituaient les illustrations des manuscrits byzantins. L'Orient vit par les œuvres d'imagination, et par sa poésie ; l'inspiration et la verve poétique sont des dons naturels, qu'on ne saurait provoquer ; il serait même imprudent de l'essayer, car on en tarirait la source ; si l'on en excepte certaines œuvres philologiques, qui illustrent la littérature arabe, sous une forme qui défie l'imagination, l'Orient n'est pas capable d'un travail soutenu et constant, sans lequel, le génie, tout au moins le talent, étant une longue patience, il ne saurait exister d'œuvre, l'œuvre étant toujours une victoire sur l'impossible.

Les Arsacides vécurent si complètement sous l'emprise hellénique, après la chute de l'empire grec d'Asie, qu'ils abandonnèrent leur langue nationale, et qu'ils firent graver sur leurs monnaies leurs noms et leurs titres en grec ; les Sassanides qui leur succédèrent ne furent guère plus indépendants ; le peu de monuments qu'ils élevèrent se trouve disséminé dans une zone étroite qui borde les frontières de l'empire romain ; la technique romaine est patente dans ces édifices, et l'on ne trouve dans aucun d'eux l'existence d'un élément qui n'appartienne pas à la manière du bas-Empire.

A tous les points de vue, dans le domaine artistique, dans les sciences, dans les lettres, la Perse musulmane continua cette tradition qui datait, au x^e siècle, de dix-sept cents ans ; elle emprunta les éléments de sa civilisation à l'Occident, au Khalifat de Bagdad, qui, lui-même, pour tout ce qui ne fut pas du domaine de la théologie et de la science juridique, puisa largement aux sources de l'Hellénisme et de l'organisation politique de l'empire byzantin.

Les Persans continuèrent traditionnellement l'imitation des procédés des écoles mésopotamiennes jusque dans la seconde moitié du xiv^e siècle ; cette technique est visible dans nombre de peintures de la fin du xiii^e siècle et du commencement du xiv^e ; elle se maintint sans changement, dans une tonalité

chargée, et souvent peu variée, toujours dans les mêmes normes, ou à peu de chose près, jusqu'au jour où ils connurent de nouveaux éléments qu'ils imitèrent, les Primitifs italiens et les peintures du Quattrocento, avec leurs fonds d'or, dans leur palette diaprée aux teintes éclatantes ; ces tableaux furent apportés en Asie par les missionnaires que leur zèle conduisit sur les routes de l'Asie pour convertir les Mongols à la foi du Christ.

C'est vers 1340 qu'apparaît dans la technique persane la manière des fonds d'or ; elle mit près d'un siècle, de 1340 à 1436, à se répandre dans l'Iran ; elle fleurit, dans le Khorasan, sous le pinceau des élèves de Behzad, et dans la Transoxiane ; elle dura très peu ; vers le milieu du XVI^e siècle, aux environs de 1555, elle disparut de la manière persane, après un siècle et un tiers d'existence, sans laisser de traces, comme une discipline obscure, dont on ne comprend pas la signification. A cette date, au milieu du XIV^e siècle, la peinture persane revêt un nouveau style, qui l'amène à la perfection dans les écoles de la fin du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e ; ensuite, viennent la décadence, puis la déchéance : à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e, l'imitation de la peinture occidentale, introduite à Isfahan par les religieux italiens, au XIX^e, sous le règne de la dynastie des Kadjars, la copie de la gravure et de la lithographie européennes, dans une forme médiocre.

Les princes mongols qui régnerent sur les provinces de l'Iran, au milieu du XIII^e siècle et au commencement du XIV^e, entretenirent des relations cordiales et constantes avec la cour de Yen-king ; le souverain persan et l'empereur de Chine avaient des intérêts étroitement communs, et les mêmes ennemis, en la personne des princes du pays turk, qui rêvaient la domination universelle et l'anéantissement de la famille mongole qui régnait en même temps à Tauris et à Daï-dou. Les ambassades se succédaient entre les deux trônes, et le Fils du Ciel entretenait un résident dans la capitale persane. Ces missions, comme celle, qui, au milieu du X^e siècle, amena à Boukhara une princesse lointaine, comptaient parmi leurs membres des lettrés des deux pays ; Rashid ad-Din, qui fut ministre de Ghazan, se fit documenter, tout au commencement du XIV^e siècle, sur la Chine et son histoire, par deux lettrés célestes, qui avaient des fonctions à la Résidence du Céleste Empire (1) ; des peintres chinois enluminèrent pour son plaisir l'histoire de

(1) Voir page 18.



la Chine qu'il avait eu la vanité d'écrire ; des savants et des artistes persans, à la même époque, se rendaient à la Cour du Nord, auprès du Grand Khan ; ils emportaient des livres qui avaient été enluminés dans l'Iran, à Tauris, à Kazwin, de ces peintures dont la palette, lourdement chargée, dans une grande variété de nuances, contrastait si vivement avec la manière pâle et sans couleur des artistes chinois des siècles révolus.

Ces relations entre l'Iran et la Cour impériale continuèrent alors que la dynastie mongole, en Perse, comme en Chine, arriva au déclin de sa puissance aux mains de souverains incapables et pusillanimes ; elles furent reprises par les empereurs Ming et par Tamerlan. Les Ming avaient détrôné les Mongols de Pé-king ; Témour le Boiteux, qui avait succédé aux princes mongols de la Transoxiane et du pays turk, prétendait qu'il était de leur sang, et se disait issu de Tchinkkiz Khaghan ; les Ming exigèrent de Témour, comme de son fils Shah Rokh, le serment d'allégeance ; Témour céda ; puis, reprenant pour son compte les prétentions des Mongols à la domination du monde, il se prépara à marcher contre les Ming, pour aller leur reprendre le trône qu'ils leur avaient ravi ; la mort l'arrêta avant qu'il ait pu réaliser ce projet qui eut changé la face du monde et ses destinées. Les auteurs chinois et un historien persan nous ont conservé le souvenir de ces ambassades pompeuses, qui s'en allèrent lentement, à travers les sables arides de l'Asie Centrale, porter à la majesté du Fils du Ciel le salut du vainqueur de Bajazet l'Éclair ; elles s'en revenaient lourdement chargées dans les villes iraniennes, et le chroniqueur persan nous apprend que Mirza Oulough Beg Keurguen, fils de Shah Rokh, fit venir de Chine, en plusieurs années, par morceaux, un Trianon de porcelaine, que l'on monta à la porte de Samarkand. Les peintres chinois s'amuserent à copier les tableaux persans, tandis que les artistes iraniens imitaient habilement les peintures aux teintes pâles qui avaient été apportées de l'Extrême-Orient ; ainsi naquirent, à Samarkand, les merveilleuses illustrations d'un livre d'astronomie, enluminé vers 1437, pour Mirza Oulough Beg Keurguen, petit-fils de Tamerlan (planches XXXVIII-XL). Le goût persan modifia les conceptions artistiques des Célestes et leur idéal ; à partir de la fin des Mongols (vers 1320), les dessins au trait relevés de teintes plates, les peintures sans couleur du temps des Soung, des premiers Yuan, cèdent la place

à toute une série de tableaux dont la palette devient normale, tout en demeurant un peu plus sombre que celle des illustrations iraniennes (1), et cette évolution se poursuit sous le règne des Ming.

Les Chinois furent des artistes très habiles, et ils eurent conscience de leurs

(1) Jusqu'au XIV^e siècle, les procédés des artistes chinois se caractérisent par le monochromisme presque absolu, dans une enveloppe assombrie, d'un dessin traité avec un soin extrême, dans une technique de calligraphe, où la couleur est secondaire et n'apparaît que pour rehausser les formes; la manière change, de la fin des Yuan, au XV^e siècle; les teintes se multiplient dans les tableaux, et leur palette s'enrichit de teintes qu'elle ignorait sous le règne des Song et à l'époque de la puissance mongole; la tonalité sombre est un legs des ateliers des siècles passés; elle restera la note essentielle et dominante de la peinture des empires du Milieu et du Soleil Levant. C'est au commencement du XIV^e siècle que la peinture persane, qui était restée jusqu'alors dans la tradition exacte de la technique mésopotamienne, avive les nuances de sa palette, et les éclaire; cette tendance nouvelle ne fait que s'affirmer jusqu'à la fin du XV^e siècle, en laquelle la manière iranienne atteint un éclat, une richesse, qu'elle perdra au XVII^e, dans les écoles d'Isfahan. Les peintures de Tauris, depuis les premières années du XIV^e siècle, les artistes de Hérat, au XV^e, compliquent la gamme de leurs couleurs, et multiplient leurs nuances, sous l'influence des Primitifs florentins; la palette des peintres mésopotamiens et de leurs disciples, les enlumineurs iraniens des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles, était la simplification de celle des artistes du bas-Empire; elle était identique à la palette élémentaire et lourde des décorateurs syriens, qui illustrèrent les Évangiles et quelques livres liturgiques (planche I). Ce n'est pas l'imitation plus fidèle et plus soignée des tableaux des manuscrits grecs, une exécution plus attentive, qui éclairèrent la palette des enlumineurs iraniens; les peintres persans n'ont jamais connu les décorations des livres illustrés dans les ateliers du bas-Empire; la gamme des tableaux des Évangéliques, aux XII^e-XIV^e siècles, est essentiellement différente de celles des peintures persanes du XIV^e siècle, et des délicates compositions du XV^e; l'antagonisme est absolu entre la tonalité et les procédés des Grecs de la fin du moyen âge, et la manière des artistes de l'école de Hérat, sous le règne des princes timourides, qui, vers 1450, peignaient avec le chatoyement irisé des panneaux de Fra Angelico de Fiesole.

L'illumination de la peinture chinoise, qui est en complète antinomie avec la tradition des anciens ateliers, se produit aux mêmes époques durant lesquelles des relations diplomatiques constantes s'établissent entre la Cour du Nord, Tauris et Hérat (1230-1490); elle est contemporaine, dans les terres iraniennes, d'une imitation précieuse des procédés des peintres des écoles chinoises, sous le règne des Mongols; c'est ainsi que l'on trouve, à Hérat, vers 1480, avec Behzad, à Isfahan, à la fin du XVI^e siècle, jusque vers 1620, pendant une quarantaine d'années, sous le pinceau élégant d'artistes qui tendent au décadentisme, Agha Riza, Riza-i Abbassi, des dessins d'une pureté exquise à peine relevés de nuances délicates, dans une technique inspirée de la manière du Céleste Empire. Cette influence ne modifia pas longtemps les procédés des peintres de Perse; elle fut très superficielle; elle disparut avec les derniers élèves de Riza-i Abbassi, pour faire place à une technique rutilante, haute en couleurs, qui n'exigeait pas une connaissance aussi parfaite de l'art du dessin, et qui la fait regretter. On en chercherait en vain la tradition dans les livres qui furent enlumines vers 1650 et aux époques postérieures, tandis que l'influence des procédés des officines persanes de Tauris, des ateliers iraniens de Hérat, modifia profondément, et d'une façon durable, la technique

talents ; ils n'ignorèrent point le mérite des civilisations qui s'étendaient vers le soleil couchant ; comme tous ceux qui s'estiment à leur très juste valeur, ils ne méprisèrent jamais l'effort des peuples qui vivaient de normes et de concepts différents des leurs ; au x^e siècle, des Célestes n'hésitaient point à se rendre à

du Céleste Empire, tandis qu'elle orienta définitivement les tendances et les vues des peintres de la Chine dans des voies nouvelles ; de même, dans l'Hindoustan, vers 1560, sous le règne d'Akbar, la manière des ateliers du Radjpoutana, dont la palette était élémentaire et sombre, se compliqua et s'illumina sous l'influence de la technique des artistes de Hérat, et donna naissance à l'éclat des écoles indo-persanes. Ce n'est pas la peinture des ateliers bouddhistes, très riche en couleurs, dans une tonalité essentiellement différente de la peinture chinoise classique du haut moyen âge, avec des nuances diaprées que celle-ci ignore complètement, qui finit par réagir sur la manière des artistes du Céleste Empire. Si cette influence avait dû se produire et s'exercer un jour, elle l'eut fait à l'époque des Thang, et cette évolution aurait été terminée sous le règne des Yuan, qui révérent Sakyamouni beaucoup plus que Confucius, et qui favorisèrent le Bouddhisme ; elle n'aurait pas commencé avec les Mongols, pour finir sous les Ming, qui le persécutèrent, qui poursuivirent de leur haine, dans un esprit anti-artistique, anti-libéral, tout ce qui rappelait la tradition et la mémoire des usurpateurs venus des rives de l'Onon et du Kéroulen.

C'est un fait patent que les formules de la peinture persane, les procédés et la manière des ateliers iraniens, à l'époque mongole, furent transportés dans le Takla Makan, en Asie Centrale, en Mongolie ; le transfert de la technique persane dans les contrées de l'Extrême-Orient eut une tout autre importance que l'introduction dans l'Iran de quelques singularités de l'art chinois, de quelques exotismes bizarres et plaisants ; on sait qu'Ougédeï, khaghan des Mongols, successeur de Tchinkkiz, dans la première moitié du XIII^e siècle, fit déporter en Mongolie tous les ouvriers d'art, tous les praticiens, qui vivaient en Perse, et ceux de la Transoxiane, lesquels, comme le fait est amplement établi, vivaient, à tous les points de vue, de la culture persane, sous une forme restreinte. Les peintures persanes qui, à l'époque mongole, furent transportées dans la steppe tartare et dans le pays turk, étaient conçues dans la manière bien connue qui reproduit la technique, la facture, le style, des tableaux mésopotamiens du XIII^e siècle (planches II-XIII) ; la copie d'une de ces peintures, dérivée d'un carton exécuté dans les ateliers de Koufa ou de Bassora, décore un feuillet d'un traité manichéen, qui a été trouvé à Khotcho, près de Tourfan, exactement dans la manière des illustrations du traité de chirurgie turc de Sharaf ad-Din (planche CIII) qui, au XV^e siècle, à Amasia, en Asie Mineure, recopie des tableaux persans copiés sur des enluminures mésopotamiennes. On lit, dans la souscription de l'ouvrage, le nom d'un souverain des Ouïghours, pour lequel le livre fut écrit au commencement du IX^e siècle ; mais le feuillet trouvé à Khotcho n'appartient certainement pas au manuscrit original, qui fut exécuté pour ce prince, car la personne qui l'a écrit a déformé son nom d'une façon telle qu'il est permis de se demander si elle avait une intelligence bien nette des mots qu'elle traçait, et il n'est pas admissible qu'une faute graphique d'une telle importance se soit glissée sous la plume d'un scribe de profession, à l'époque à laquelle ce souverain régnait sur les états des Ouïghours. Les ornements qui accompagnent cette peinture sont identiques à ceux qui enluminent les livres arméniens du XIII^e ou du XIV^e siècle ; il est visible que c'est dans le courant du XIV^e siècle que le manuscrit trouvé à Khotcho fut recopié d'une façon diplomatique, avec la reproduction de sa souscription, ce qui, dans toutes

Baghdad pour y venir étudier la médecine grecque dans les traductions arabes de Galien, dont ils rapportèrent le texte dans les villes du Céleste Empire. Ils s'exagérèrent la valeur des formules nées aux rives du Hoang-ho et du Yang-tsé ; ils se crurent les premiers artistes du monde, et le peuple qui avait joui des

les littératures, comme je l'ai fait remarquer autre part, est une calamité qui risque souvent de fausser les résultats les plus certains et les plus avérés de l'histoire littéraire ; je ne répéterai point ici ce que j'ai eu l'occasion d'écrire à ce propos sur l'inexistence du prétendu art manichéen d'Asie Centrale, lequel, en fait, consiste en copies de peintures chinoises, ou en imitation de tableaux persans, l'art des Bouddhistes qui vécurent dans ces contrées y ajoutant, comme il faut s'y attendre, des thèmes qui se retrouvent dans la peinture hindoue. Cette importation de l'art persan en Asie Centrale était bien artificielle ; elle était déjà artificielle, et elle ne réussissait guères à Samarkand et à Boukhara ; les Samanides avaient fait ce qu'ils avaient pu pour civiliser ces contrées lointaines du Grand Iran, mais il est visible qu'elles avaient résisté à ces tentatives, et l'on ne connaît jusqu'au XV^e siècle, aucune peinture, aucun dessin, aucun manuscrit enluminé, qui aient été exécutés dans les provinces de la Transoxiane ; les monuments y étaient bâtis par des architectes qui venaient de Perse ; mais ni eux, ni les calligraphes, ni les peintres qui s'exilaient au delà du Fleuve, ne faisaient d'élèves, et ne formaient de disciples, à Samarkand ou à Boukhara. L'on ne peut nier, car les histoires l'affirment, qu'il s'y trouvait des ouvriers d'art, puisque les Mongols les transférèrent à Karakoroum ; mais l'on sait que, tout au commencement du XV^e siècle, Tamerlan déporta à Samarkand des artistes de Baghdad, de Damas et de l'Occident de la Perse, l'Irak arabe et les provinces de l'Ouest de l'Iran possédant à cette date la même technique, et connaissant la pratique des mêmes procédés. Si, au milieu du XIII^e siècle et au commencement du XV^e, pendant cent cinquante années, les formules artistiques importées de Shiraz, d'Isfahan, de Tauris, aux rives du Zarafshan avaient vécu et prospéré dans des ateliers florissants, le vainqueur de Yildirim Bayazid n'aurait pas eu à prendre cette peine. L'on ne connaît, jusqu'au commencement du XVI^e siècle, aucun livre qui ait été enluminé dans la Transoxiane d'après les normes pures de la technique persane ; le seul manuscrit illustré dans ces provinces lointaines, à la fin du premier tiers du XV^e siècle, pour le compte du prince timouride Mirza Oulough Beg Keurguen, est enluminé de compositions d'une exécution parfaite, dont les plus belles copient des peintures chinoises, dans la technique du Céleste Empire. Ce n'est qu'à partir de l'instant où les princes uzbeks, qui avaient ravi aux Timourides la souveraineté de la Transoxiane, eurent transporté dans leurs états les calligraphes et les peintres de l'école de Hérat, les disciples de Sultan Ali al-Mashhadi, de Behzad, de Shah Mouzaffar, qui avaient été les artistes lauréats de Sultan Hosain Mirza, que l'on est témoin dans ces contrées d'une efflorescence merveilleuse de la technique persane. Elle dura peu ; elle s'éteignit quelques années après le milieu du XVI^e siècle, sans laisser la moindre trace, le souvenir le plus lointain, de cette tradition glorieuse : d'où l'on est logiquement contraint de déduire que les artistes emmenés à Samarkand par l'émir Témour n'y firent point d'élèves, et que leur manière n'y prospéra point ; qu'il en fut de même, un siècle et demi plus tard, quand les Shaïbanides y eurent déporté les disciples de l'école de Hérat ; encore la Transoxiane est-elle jusqu'à un certain point un pays possible, en comparaison des sables d'Aksou, de Karashar, de Tourfan, ce qui n'empêchait point, au commencement du XVI^e siècle, les artistes persans, comme on le voit par les plaintes de l'un d'eux, de s'y ronger les sangs de désespoir.

bienfaits de la civilisation à la date la plus ancienne que connaisse l'histoire ; cette faiblesse est commune à toutes les nations ; elle s'explique mal chez celles qui n'ont jamais produit de ces œuvres qui soulèvent l'indignation des foules et la colère jalouse de chaque homme en son particulier ; ce jugement téméraire les égara lorsqu'ils voulurent fixer leur place dans l'histoire de la civilisation ; elle ne pouvait les tromper quand ils déterminèrent la valeur des nations qui avaient été leurs contemporaines, des peuples qui avaient vécu à l'Ouest de leurs frontières ; c'est en ce sens qu'ils ont dit, comme le rapporte un encyclopédiste arabe de la première moitié du XIV^e siècle, que les Francs sont borgnes, et les autres peuples aveugles.

A cette date de la fin du moyen âge, c'est reconnaître d'une façon absolue l'éclatante supériorité de l'Occident chrétien, issu d'Athènes, par Rome, sur les nations orientales de l'Asie antérieure ; transposée dans le temps, reportée à l'époque des Tchéou et des Han, cette sentence signifie la supériorité de la civilisation classique sur tous ces peuples qui gisaient dans les plaines immenses de l'Asie et de l'Europe, depuis les villes aux toits incurvés des cités du Sseu-tchouan jusqu'aux Alpes et à l'Atlantique, sur ces larves de civilisations où la critique moderne, déçue par des apparences fallacieuses, trompée par des allitérations primaires, égarée par une connaissance incomplète de l'histoire et de la technique, veut aller chercher la source de Rome, et bientôt d'Athènes, oubliant que si le Soleil se lève à l'Orient du monde, c'est que la Terre tourne dans le vide stellaire, de l'Occident vers l'Est.

PEINTURES COPTES ET SYRIENNES

Copte 13. — *Les quatre Évangiles*, traduits du grec en langue copte, copiés en 1180, par Michel, évêque de Damiette.

Planche 1a. Folio 103 recto. — Salomé, nièce d'Hérode, fille d'Hérodiade, reçoit la tête de saint Jean Baptiste, qu'on lui apporte sur un plat d'or, pour la donner à sa mère; Hérode est représenté assis sur le trône, la couronne en tête, en compagnie de deux personnages; la manière de cette peinture est presque identique, dans la même forme négligée et rapide, aux procédés qui formeront la pratique de l'école mésopotamienne à la fin du XII^e siècle, ou au commencement du XIII^e (planches II-XIII); elle présente les rapports les plus étroits avec la technique des illustrations des fables de Bidpaï et des *Séances* de Hariri; les tableaux qui enluminent cet Évangélaire copié aux bords du Nil forment un intermédiaire remarquable entre les thèmes du Canon iconographique de l'Église et l'illustration des livres mésopotamiens; la scène (folio 79 recto) qui représente la trahison de Judas reproduit, dans la position du Christ et du traître, la disposition du carton romain que l'on retrouve dans la mosaïque de Saint-Apollinaire, à Ravenne, dans un Évangélaire grec du XII^e siècle, dans le Missel de l'archevêque de Canterbury, dans une peinture d'un Évangélaire arménien du XIII^e siècle.

Syriaque 112. — *Recueil de formules liturgiques*, la plupart en langue syriaque, pour l'ordination des membres du clergé jacobite, copié en Syrie, en l'année 1239, et autres opuscules.

Planche 1b. Folio 67 recto. — Un évêque ordonnant un chorévêque; cette peinture illustre le frontispice d'un opuscule dans lequel il est traité de l'ordina-

tion des archiprêtres visiteurs, des archimandrites, des chorévêques, des évêques ; sa manière et son style dérivent de la technique de celles qui illustrent les livres grecs enluminés à la fin du XII^e et au commencement du XIII^e siècle, dans une facture et une technique inférieures ; elle rappelle le style et les procédés des tableaux et des décorations qui ont été ajoutés, comme l'indique l'écriture estrangélo cursive de leurs légendes, au XI^e siècle, à l'Évangile syriaque copié par Raboula, au monastère de Saint-Jean, à Zagba, en Mésopotamie, au cours de l'année 586, quatre ans avant le couronnement du roi de Perse, Khosrau Parwiz ; elles sont dans un rapport étroit avec les enluminures des manuscrits historiés des fables de Bidpaï et des *Séances* de Hariri (planches II-XIII) ; les peintures syriennes qui illustrent ce recueil, aux environs du commencement du second tiers du XIII^e siècle, sont très supérieures aux tableaux de l'Évangélaire copte.



PEINTURES ARABES

Arabe 3929. — Les *Séances* de Hariri (+ 1122). Les *Séances* sont des compositions littéraires de longueur variable, écrites en prose et en vers, dans un style précieux et compliqué; le mot *makâmât* «séances», qui est rendu par «sessions» au dos de ce manuscrit, et que l'on pourrait songer à traduire par «assises», si le verbe dont il dérive ne signifiait pas l'action de se tenir debout, désigne des réunions où des gens s'assemblaient pour se distraire, en se contant des histoires et des anecdotes; les *Séances* de Hariri sont le modèle parfait de ce genre, qui jouit d'une grande faveur dans le monde de l'Islam; le Koran, le Divan de Motanabbi, les *Séances* de Hariri, constituent les trois types incomparables de la littérature arabe. Hariri, qui était un philologue de profession, les a rendues à peu près incompréhensibles, en y accumulant toutes les difficultés qu'il put réunir dans le maniement de la grammaire et surtout du lexique; leur trame est insignifiante, et leur récit un simple prétexte aux jongleries de leur auteur.

Ce manuscrit de grand luxe est enluminé de nombreuses illustrations, qui ont toutes été fortement endommagées, et dont pas une seule n'est demeurée intacte; il a été copié dans le Nord de la Mésopotamie, entre 1180 et 1200; son écriture est l'une des plus belles et des plus soignées que l'on rencontre à cette date reculée; la technique de ces curieuses peintures est exactement celle des dessins qui ornent les céramiques trouvées à Rayy (Rhagès), près de Téhéran, en Perse; leur manière est infiniment moins schématique, les illustrations des vases de Rayy sont souvent peintes d'une façon sommaire, et elle témoigne de beaucoup plus de soin et d'attention de la part des artistes qui les ont exécutées. Le style de ces peintures est très nettement influencé par la méthode et par les procédés des ateliers du bas-Empire; les personnages qui y sont figurés portent tous le nimbe d'or, ce qui est

une particularité caractéristique des tableaux mésopotamiens les plus archaïques, laquelle disparaît des normes des écoles de l'Euphrate et du Tigre vers 1230, tout en restant, jusqu'au commencement du xiv^e siècle, dans la manière des ateliers persans de Tauris, qui reproduisent le type et la facture des tableaux mésopotamiens antérieurs d'un siècle, ou environ ; la palette de ces enluminures qui commentent les énigmes du texte de Hariri est très vive ; il s'y trouve beaucoup plus de couleurs, et surtout plus de rouge, que dans les peintures des deux autres manuscrits de cet ouvrage (6094 et 5847).

Planche II *a*. Folio 120 recto. — Al-Haris, fils de Hammam, un vieillard et deux autres personnes, accroupis autour d'une table servie, tandis qu'un domestique les évente ; on voit au centre de la table une pièce de rôti sur un plat d'or, et deux coupes en or ; al-Haris est le personnage qui récite le texte de toutes les aventures rapportées par Hariri.

Planche II *b*. Folio 122 recto. — Al-Haris, fils de Hammam, et Abou Zaïd ; les deux personnages chevauchent de compagnie sur leurs chameaux, en des sentiments plus que tendres.

Planche III *a*. Folio 123 recto. — Al-Haris, fils de Hammam, occupé à faire la prière dans la grande mosquée de Tiflis, avec des gens de la ville, tandis qu'un vieillard pénètre dans le lieu saint.

Planche III *b*. Folio 134 recto. — Abou Zaïd, entouré de ses femmes, fait à al-Haris, fils de Hammam, qui s'en revenait de Tauris, le récit extravagant de ses aventures matrimoniales.

Arabe 6094. — Les *Séances* de Hariri (+ 1122). Ce manuscrit, de grand luxe, a été copié à Damas, ou dans le Nord de la Mésopotamie, en l'année 1222, juste un siècle après la mort de l'auteur ; la date à laquelle cet exemplaire des *Séances* de Hariri a été enluminé est indiquée dans une inscription peinte à la gouache sur la coque du bateau qui est figuré au recto du feuillet 68 ; les tableaux qui illustrent ce splendide manuscrit ont été odieusement abimés, et restaurés d'une façon scandaleuse.

Planche IV *a*. Folio 49 verso. — Al-Haris et ses compagnons dans une mosquée du Maghreb ; un personnage entre dans la mosquée.

Planche IV *b*. Folio 52 verso. — Un vieillard demande à des personnes qui sont réunies la permission d'entrer dans leur maison et de se joindre à elles.

Planche Va. Folio 68 recto. — Un bateau naviguant sur l'Euphrate.

Planche Vb. Folio 139 recto. — Abou Zaïd et une dame comparaissent devant le kadi, en instance de divorce.

Arabe 3465. — Le *Kalila et Dimna*, ou fables de Bidpaï, en arabe, par Ibn al-Mokaffa. Le *Kalila et Dimna* est la traduction en langue arabe, exécutée sous le règne du khalife abbasside de Bagdad, Abou Djaafar al-Mansour (754-775), par un savant musulman, nommé Abd Allah ibn al-Mokaffa, d'un traité écrit en langue pehlie, dans l'idiome de la Perse, au commencement du moyen âge, qui se nommait *Kalilag u Damanag*; ce livre contenait la version, exécutée par le médecin Barzouya, sous le règne du roi sassanide Khosrau Anoushirwan (VI^e siècle), d'un recueil de fables écrites en sanskrit par le « Maître du Vêda », le Védapati, dont le nom est devenu, suivant les règles de la phonétique persane, Bidpaï, puis, Pilpay; la version arabe des fables de Bidpaï est un modèle d'élégance et de pureté. Ce manuscrit, de grand luxe, a été enluminé, tout au commencement du XIII^e siècle, vers 1220, dans un atelier de Syrie, ou de la Mésopotamie septentrionale; les peintures qui l'illustrent, comme celles qui décorent l'exemplaire des *Séances* de Hariri décrit sous le n^o 6094, sont directement copiées sur des images de livres grecs, sous l'influence immédiate des ateliers qui continuaient la tradition iconographique des Byzantins: Bidpaï et Barzouya, dans les peintures qui représentent ces personnages en conférence avec leurs souverains, Dabshalim, radja des Indes, et Khosrau Anoushirwan, roi de Perse, aux folios 15 verso, 17 verso, 19 recto, 20 verso, 23 verso, sont nettement des répliques de figures qui animent les illustrations d'Évangéliaires grecs du XI^e ou du XII^e siècle. Les tableaux qui témoignent de ces caractéristiques, d'une manière générale tous ceux dans lesquels l'artiste avait représenté des personnages, ont été tellement maltraités, intentionnellement, et si maladroitement retouchés, par des barbouilleurs ignares, en dehors de toute tradition, qu'ils constituent autant d'horreurs pénibles à voir; seules ont échappé à ce massacre absolu et systématique les peintures dans lesquelles l'artiste n'a pas figuré de personnages humains.

Planche VIa. Folio 51 recto. — Un renard arrive devant un tambour attaché aux branches d'un arbre, que le vent agite, et dont le bruit l'intrigue; le renard est peint d'une couleur rouge sang; ses yeux, son col, le dessous de son ventre, ses cuisses, sa queue, sont en or; cette technique ne se trouve que dans les peintures très anciennes; elle reproduit une manière courante dans les ateliers du Céleste Empire, qui représentent les animaux apocalyptiques des bestiaires

chinois avec des yeux qui dardent des flammes éclatantes, entourés de langues de feu aux spirales contournées.

Planche VI *b*. Folio 87 verso. — Le corbeau tenant le rat par la queue au-dessus d'un cours d'eau dans lequel nage la tortue.

Planche VII *a*. Folio 94 verso. — Le roi des corbeaux et le roi des hiboux, entourés de leurs sujets, prêts à se livrer bataille.

Planche VII *b*. Folio 95 verso. — Le roi des corbeaux discutant avec ses sujets, conduits par son vizir, des mesures qu'il convient de prendre dans une situation grave.

Arabe 3467. — Le *Kalila et Dimna*, en arabe, par Ibn al-Mokaffa (milieu du VIII^e siècle). Ce manuscrit, de très grand luxe, a été enluminé, aux environs de l'année 1230, dans un atelier de l'Irak arabe; les peintures qui le décorent constituent des exemples remarquables et des types parfaits de la facture et de la technique mésopotamiennes, tout au commencement du XIII^e siècle, à la fin du règne des khalifes abbassides de Baghdad; on y remarque, dans une manière très supérieure et dans un style très affiné, comme dans le manuscrit des *Séances* de Hariri, décrit sous le n^o 3929, les procédés qui sont ceux des ornements des céramiques de Rayy.

Planche VIII *a*. Folio 26 verso. — Deux hommes sortent d'une maison, portant sur leur dos des sacs de graines.

Planche VIII *b*. Folio 28 verso. — Un homme frappe d'un coup de bâton un individu qui veut pénétrer dans sa maison.

Planche IX *a*. Folio 40 verso. — Combat du lion et du taureau; le lion, suivant les conventions admises et traditionnelles dans les ateliers mésopotamiens, a le col doré, à la mode des animaux fantastiques du Céleste Empire.

Planche IX *b*. Folio 61 recto. — Un fauconnier, au service d'une dame de Balkh, dont le mari était gouverneur de la province, est aveuglé par son faucon; à plusieurs reprises, impudemment, le fauconnier avait osé solliciter les faveurs de la dame, qui ne lui avait témoigné que de l'indifférence et du mépris; le mari cherche à écarter l'oiseau en le frappant à coups de bâton.

Arabe 5847. — Les *Séances* de Hariri (+ 1122). Ce manuscrit, de très grand luxe, est le plus beau livre illustré dans les états du khalife abbasside que l'on connaisse; il constitue une pièce unique; il a fait partie de l'incomparable collec-

tion de manuscrits orientaux, qui fut réunie par Schefer; il a été copié et historié, vraisemblablement à Bagdad, dans la capitale du Commandeur des Croyants, pour le vicaire du Prophète, par un calligraphe, qui, suivant l'habitude et la coutume de ces époques lointaines, était en même temps un enlumineur habile et un peintre émérite, Yahya ibn Mahmoud ibn Yahya ibn Abil-Hasan ibn Kouwwariha; cet artiste termina son œuvre à une date qui correspond au troisième jour du mois de mai 1237; comme l'indique son nom, il appartenait à une famille d'origine araméenne qui vivait en Mésopotamie avant la conquête musulmane, sous le sceptre des souverains grecs de Constantinople, sous l'influence de la civilisation du bas-Empire.

Les peintures qui illustrent la trame des fantaisies de Hariri, comme toutes celles qui décorent les manuscrits enluminés dans les ateliers mésopotamiens des rives du Tigre et de l'Euphrate, ou dans les officines syriennes, ont malheureusement été endommagées par des Musulmans qui s'indignèrent de la reproduction de la figure humaine; elles ont moins souffert que les illustrations des deux exemplaires des *Séances* qui sont conservés sous les n^{os} 3929 et 6094; mais les dégâts n'en sont pas moins irréparables, car ils ont anéanti, ou défiguré, une série unique d'enluminures qui présentaient les caractéristiques les plus parfaites de la manière et du style des écoles de peinture dans les dernières années du Khalifat abbasside; le fait est particulièrement regrettable pour les deux tableaux que Yahya al-Wasithi peignit au frontispice de son manuscrit, qui représentent, dans une forme splendide, dans un style large et dans une manière totalement inconnue, dans un cadre dont les baguettes sont formées de l'enroulement byzantin du rinceau de vigne de l'art hellénique, le Commandeur des Croyants, et le général commandant le corps de la Garde, coiffé d'un haut bonnet à poil, tel un colonel des grognards de Napoléon.

Les illustrations qui sont dues au pinceau de Yahya al-Wasithi sont beaucoup moins archaïques que celles du manuscrit décrit sous le n^o 6094, dont l'exécution se place à une date antérieure de seize années. Elles sont infiniment plus distantes du prototype byzantin, et du modèle créé de l'évolution du carton romain, dans les écoles du bas-Empire; elles sont d'une allure plus moderne que les tableaux de l'exemplaire des *Séances* qui porte le n^o 3929, lesquelles, bien qu'antérieures de quarante années aux peintures du manuscrit 6094, sont d'une facture moins antique et d'une allure plus libre. Elles sont conçues dans un style très personnel, dans une manière très épisodique, qui ne manque pas d'humour, et qui est loin d'être dépourvue de malice, comme celles, d'ailleurs, du

manuscrit 3929; on sent que leur auteur avait de l'esprit, et qu'il exerça la causticité de sa verve en les peignant dans une technique parfaite, qui dérive, dans une interprétation beaucoup plus large, dans un sentiment très vif de la nature et du réalisme, des clichés raides et compassés du manuscrit 6094 de cet ouvrage insipide.

Planche X a . Folio 5 verso. — Al-Haris et d'autres personnages conversent dans une bibliothèque où les livres sont empilés à plat sur les rayons, à la mode orientale, au lieu d'être rangés suivant l'ordre occidental.

Planche X b . Folio 7 recto. — Un personnage, s'en revenant de voyage, s'adresse à al-Haris et à ses compagnons, lesquels sont assis au pied d'un arbre.

Planche XI. Folio 18 verso. — Un prédicateur, dans une mosquée, monte en chaire, vêtu d'une robe noire, qui était la couleur des Abbassides, et adresse la parole à une dame.

Planche XII. Folio 19 recto. — Le peloton des étendards de la garde du khalife; l'exécution de ce tableau est unique; elle en fait l'œuvre la plus remarquable et la plus originale de toutes celles qui sont nées dans les écoles mésopotamiennes; le timbalier est monté sur un mulet, qui supporte patiemment le bruit des caisses, lequel ferait emballer les chevaux entiers des porte-enseignes.

Planche XIII. Folio 120 verso. — Al-Haris décrit un château merveilleux auquel il parvint après un long voyage et une navigation périlleuse; sa porte était de fer, et des femmes esclaves se tenaient devant elle.

Arabe 1489. — Les *Souvenirs des temps révolus*, traité sur la chronologie, le comput et l'histoire des nations du monde antique, par Mohammad ibn Ahmad Aboul-Raihan al-Birouni al-Khwarizmi (+ 1048).

Ce curieux manuscrit a été copié et enluminé au XVII^e siècle, au Caire, en Égypte, comme le montre assez la qualité et la fabrication de son papier, lequel est identique à celui des livres copiés dans l'empire ottoman à cette date; l'artiste qui l'a enluminé a très fidèlement recopié les tableaux qui illustraient un exemplaire très ancien du traité chronologique d'al-Birouni; ce manuscrit avait été copié et historié en Perse, dans les provinces occidentales de l'Iran, à Tauris, dans l'Azarbaïdjan, entre les années 1310 et 1320, très vraisemblablement dans l'atelier d'édition que Fadhl Allah Rashid ad-Din, l'auteur de l'histoire des Mongols, vizir des sultans de Perse, Ghazan et Oltaïtou, avait fondé dans cette capitale.

Les tableaux de cet exemplaire de l'histoire d'al-Birouni, des premières années du XIV^e siècle, étaient, en effet, comme on le voit nettement par les caractéristiques de leurs copies, exactement dans le même type, dans la même facture et la même technique, avec les mêmes personnages, les mêmes soldats mongols, sous des harnois identiques, avec les mêmes nuages chinois, que les illustrations d'un *Livre des Rois* de Firdausi, dont un tapis *sarloh* est reproduit dans ce recueil. Ce *Livre des Rois*, comme je l'ai montré dans un autre mémoire, sort très probablement de l'officine du tout-puissant ministre; il a fait partie de la bibliothèque des Rois de Perse, d'où il fut transporté à Paris, vers 1910, date à laquelle il devint la propriété de M. Demotte. M. Demotte le dépeça pour en tirer un meilleur parti, et il vendit ses feuillets enluminés à M. Marteau, ceux-ci sont aujourd'hui au Louvre, à M. Vever, à M^{me} la Comtesse de Béarn, à d'autres amateurs.

Les peintures de ce manuscrit du commencement du XIV^e siècle avaient elles-mêmes été copiées sur des tableaux mésopotamiens, illustrant un exemplaire du livre d'al-Birouni, qui avait été exécuté tout à la fin du XII^e siècle, ou au commencement du XIII^e. C'est un fait certain que les enlumineurs égyptiens se bornaient à recopier, sans y apporter aucune modification, du mieux qu'ils le pouvaient, les images des manuscrits qu'on les chargeait de reproduire; c'est ainsi qu'entre les années 1351 et 1354, un peintre du Caire reproduisit fidèlement, pour la bibliothèque du sultan al-Malik al-Salih Salah ad-Din Salih, de la dynastie des Mamlouks bahrites, les illustrations du manuscrit original du traité des automates d'al-Djazari, lesquelles avaient été peintes en l'année 1206, à Amid, ou à Hisn Kaïfa, dans le Diar Bakr, pour le prince ortokide al-Malik al-Salih Nasir ad-Din Aboul-Fath Mahmoud; les enluminures du manuscrit égyptien de ce traité sur les automates sont stylisées, et elles présentent des incompréhensions visibles qui démontrent, d'une façon péremptoire, qu'elles ne peuvent être des originaux, qu'elles sont uniquement des copies.

L'artiste égyptien qui, au Caire, recopia les tableaux qui illustraient le manuscrit de l'histoire des nations de l'Antiquité, écrite par Mohammad ibn Ahmad al-Birouni, des premières années du XIV^e siècle, avait certainement vu des peintures italiennes, qui ne devaient pas être rares à son époque; l'Annonciation (planche XV b), avec l'Ange paraissant à la droite du tableau, et prédisant à la Vierge Marie la naissance du Messie, est visiblement copiée sur une scène peinte au XIII^e siècle, dans un atelier de Florence, ou sur l'un de ces tableaux byzantins du X^e ou du XI^e siècle, qui inspirèrent le génie des Primitifs toscans; un paysan, dans un autre

de ces tableaux, bêche la terre, vêtu d'habits européens; il a décoré le premier feuillet de son livre d'un tapis très richement enluminé en or et en bleu, dont la palette délicate rappelle de loin, dans des formes lourdes et massives, qui conviennent à une œuvre née sur la terre des Pyramides, la technique harmonieuse du Sud-Ouest de la Perse, à Shiraz et à Isfahan, au xv^e et au xvi^e siècle; cette illustration copie assez fidèlement le dessin des frontispices pesamment enluminés des manuscrits exécutés au Caire, à ces époques, pour les sultans Mamlouks, et pour les officiers de leur garde.

Planche XIV *a*. Folio 74 verso. — Péroze, roi sassanide de la Perse, assis sur un trône d'or, dans le temple du Feu sacré, harangue les mobeds et les prêtres; le costume du roi, des assistants, le trône, sont exactement dans la manière des peintures exécutées à Tauris, vers 1310.

Planche XIV *b*. Folio 86 recto. — Le prophète Mohammad, sa fille Fatima, son gendre Ali, ses deux petits-fils, les Imams martyrs, al-Hasan et al-Hosaïn.

Planche XV *a*. Folio 112 verso. — Les troupes du Mokanna assiégées dans une forteresse persane par l'armée du khalife abbasside al-Mahdi. Al-Hakim ibn Ata, surnommé « le Borgne » al-Mokanna, fut un hérésiarque musulman de la fin du viii^e siècle. Ce sectaire mit en péril la puissance du khalife abbasside; il ramassa tous les hétérodoxes qui vivaient dans l'Iran, mal converti à l'Islam, et il les lança à l'assaut du trône du Commandeur des Croyants; il parut à Marw, dans le Khorasan; il prétendit qu'il était, comme le Messie, le fils de Dieu, et qu'il avait été incarné, au commencement des âges, en Adam et en Noé; il amusa les Persans par des tours de passe-passe et des escamotages, que reprirent plus tard les Ismaïliens; serré de près dans une forteresse, le Mokanna s'y brûla vif, en 780, pour faire croire à ses fidèles qu'il avait miraculeusement échappé. Les murs de la forteresse, les soldats du Mokanna, les troupes du khalife, sont exactement dans la manière et dans la facture des éléments qui composent les illustrations des manuscrits enluminés en Perse, sous le règne de Shah Rokh Bahadour, fils de Témour Keurguen, lesquelles ont été copiées sur les tableaux de manuscrits persans des environs de 1310-1320.

Planche XV *b*. Folio 162 verso. — L'ange Gabriel annonce à la Vierge Marie la naissance de Jésus-Christ; l'Archange, aux ailes éployées, parait à la droite du tableau, suivant la tradition constante de l'iconographie chrétienne.

Arabe 6716. — Le *Koran*. Ce manuscrit, de grand luxe, a été copié à

Baghdad, par le plus célèbre calligraphe de son époque, l'incomparable Yakout al-Mostaasimi, qui termina son œuvre entre le 25 janvier et le 3 février de l'année 1289. Il est très vraisemblable que les enluminures de ce manuscrit sont dues au pinceau du calligraphe; à cette date, les copistes étaient en même temps enlumineurs, comme le fut Ibn al-Bawwab, au témoignage de l'auteur du *Fihrist*, Mohammad ibn Ishak, qui écrivit à la fin du x^e siècle, comme le fut Yahya ibn Mahmoud ibn Kouwwariha al-Wasithi, dont l'œuvre est décrite dans un article antécédent. Les historiens musulmans célèbrent à l'envi le talent de Yakout al-Mostaasimi, lequel tirait son nom de cette circonstance qu'il avait été le client du dernier khalife de la dynastie abbasside, al-Mostaasim billah, lequel fut détrôné et mis à mort par le prince mongol Houlagou, fils de Toulouï, fils de Tchinkiz Khaghan, que son frère, Mankkou Khaghan, souverain des clans altaïques, avait envoyé dans les contrées de l'Occident, pour soumettre à ses lois la Perse, la Mésopotamie, la Syrie, l'Égypte, l'empire byzantin, et les pays des Francs. Ce fut Yakout qui inventa l'écriture naskh, ou, pour modérer l'enthousiasme de ses biographes, qui codifia ses règles, car Ibn al-Bawwab était certainement aussi habile que lui, et, mieux encore, il fixa les normes élégantes de la graphie qui devint habituelle dans l'Islam à partir de la fin du xiii^e siècle. Cet artiste remarquable fut comblé de bienfaits et d'honneurs par le khalife abbasside, puis, par les souverains mongols qui régnèrent à Baghdad, après que le prince Houlagou eut mis fin au pouvoir spirituel des descendants d'Abbas; il termina sa brillante carrière à Baghdad, en l'année 1297; sa mort fut un deuil national, et ses obsèques furent célébrées au milieu d'une pompe solennelle. A la fin du xvi^e siècle, et au commencement du xvii^e, à Isfahan, en Perse, vécut un artiste encore plus extraordinaire, Imad al-Hasani; il porta l'écriture dérivée de la forme codifiée par Yakout à sa perfection absolue, le nastalik; la graphie de Yakout al-Mostaasimi avait conservé intacte la gravité, la raideur, du koufique et du naskh du viii^e et du ix^e siècle; les calligraphes persans, à dater du milieu du xiv^e siècle, surent lui imprimer une grâce et une délicatesse que jamais l'écriture ne put atteindre dans le monde arabe. Imad al-Hasani acheva leur œuvre, et ses talents ne furent jamais dépassés; moins heureux que Yakout, loin d'être récompensé de ses mérites, il fut, pour des divergences graves sur les articles de la foi, assassiné par ordre du roi de Perse, Shah Abbas I^{er}.

Ce Koran a fait partie de la collection de livres et d'objets orientaux qui fut réunie par M. Marteau; il constitue une pièce unique, d'une valeur incalculable, car tous ceux qui sont attribués au kalam de Yakout al-Mostaasimi, et ils sont

nombreux dans les bibliothèques et chez les marchands, sont des faux manifestes, qui ont été exécutés, à la fin du xv^e siècle, à Hérat, dans l'Est de l'Iran, dans les domaines du dernier souverain timouride du Khorasan, Sultan Hosain Mirza, pour satisfaire la manie et la convoitise de riches amateurs (1). Il est décoré de tapis d'une exécution lourde et inélégante; leur ornementation consiste essentiellement en un assemblage, dans un cadre rectangulaire, d'octogones remplis de rinceaux stylisés, qui sont l'aboutissement de la décoration florale du bas-Empire, que l'on retrouve comme l'ornementation essentielle des basiliques qui furent construites, au v^e et au vi^e siècle, par les Grecs, ou par leurs élèves immédiats, les Syriens chrétiens, sujets du basileus, empereur de Byzance. Cette ornementation polygonale, qui se rattache à la décoration classique, est la seule que connaisse l'art musulman; elle dérive de celle qui illustre le fragment d'un Koran (planche XCVI), qui a été enluminé à Boust, au Saïstan, dans les provinces les plus orientales de la Perse, en l'année 1111 (Arabe 6041), des enluminures d'un exemplaire du commentaire sur le Koran, par Tabari (planche XCVII), qui a été exécuté dans le Nord-Ouest de la Perse, dans l'Azarbaïdjan, vers 1220 (Supp. Persan 1610); elle est l'origine de toute la décoration des nombreux manuscrits qui furent exécutés en Perse, à partir du commencement du xiv^e siècle, des livres copiés en Égypte, dans les domaines des sultans Mamlouks du Caire, au xv^e et au xvi^e siècle. Ce Koran a appartenu à Abbas Mirza, prince royal de Perse, fils du roi Fath Ali Shah Kadjar, qui, en 1826-1827, commanda l'armée qui fut opposée au feld-maréchal Paskiévitch, prince de Varsovie, comte d'Ériwan.

Planche XVI. Folios 1 verso-2 recto. — Les ornements qui enluminent ces deux pages forment un enchevêtrement qui est devenu classique dans l'art musulman, que l'on retrouve en Syrie et en Égypte, couramment, sur les reliures des livres, sur les portes des mosquées, aux xiii^e-xvi^e siècles; ils ont été retouchés dans leurs angles et sur leurs bords, vers le xvii^e siècle, d'une manière peu adroite, par un amateur qui posséda ce livre.

Arabe 385. — *Le Koran*. Ce manuscrit, d'un luxe inusité, est écrit dans une

(1) C'est de même qu'un très beau Koran, de la collection du comte Nélidof, orné d'enluminures et d'ornements qui ont été exécutés à Hérat, vers 1480, en cette même période de la souveraineté timouride, porte une épigraphe d'après laquelle il serait l'œuvre d'un calligraphe, nommé Arghoun, qui l'aurait terminé en l'année 690 de l'hégire, soit 1291. Cette assertion est un faux manifeste, identique à ceux qui se lisent dans les manuscrits attribués à Yakout al-Mostaasimi. Les particularités de la graphie de Yakout ont été très mal reproduites dans le cliché des *Notices et Extraits*, tome 41, page 352, par suite d'une malfaçon de l'Imprimerie nationale.

graphie maghrébine d'une perfection absolue, sur des feuillets de parchemin, dans une technique remarquable, avec des enluminures d'un goût exquis. Il a été exécuté en Espagne, à Grenade, et le copiste qui a tracé l'élégance de ses lettres le termina le septième jour du mois de février de l'année 1304. Les caractéristiques de sa graphie, de son ornementation, des décorations qui l'entourent, sont exactement dans la manière des ateliers de l'Irak arabe, de la Mésopotamie et de la Syrie, au milieu du ix^e siècle; elles constituent un témoignage remarquable de la fidélité traditionnelle avec laquelle les Musulmans qui s'étaient expatriés aux limites du monde, aux rives de la mer Ténébreuse, gardèrent intactes, durant des siècles, les normes de la civilisation syrienne et mésopotamienne. La conservation de ce Koran est aussi étonnante que la perfection avec laquelle il a été exécuté; il semble, à part ses premiers feuillets, qui contiennent la *Fatiha* et le commencement de la *Bakara*, que le prince qui le posséda dans sa bibliothèque, le sultan Mohammad III, de Grenade, n'ait pas osé tourner ses pages, et qu'il se soit contenté, pour l'usage de sa dévotion, d'un livre plus ordinaire. Ce fut de même qu'au moyen âge les princes royaux, les « hautes et puissantes dames », pour lesquels furent enluminés les Livres d'Heures du xiv^e et du xv^e siècle, ne les portaient point chaque matin, aux premières lueurs du jour, dans l'ombre de leurs chapelles; ces manuscrits précieux demeuraient couchés sur les rayons des bibliothèques, dans des étuis de soie et de velours, d'où on ne les sortait que pour les grandes cérémonies, pour les mariages, pour les baptêmes, et probablement aussi pour les montrer aux hôtes illustres que l'on recevait dans l'enceinte des forteresses; les pages de tous ces livres sont vierges de toute souillure, et leur parchemin a gardé intact l'éclat de sa blancheur immaculée.

Comme tous les Korans copiés en lettres koufiques sur des feuillets de parchemin, comme un très ancien manuscrit qui contient des poésies attribuées aux prophètes de l'Islamisme, et qui a été écrit en 857, sur des feuillets de peau de gazelle, ses premières pages ne portent aucune de ces notes particulières que les possesseurs successifs d'un exemplaire du texte sacré inscrivent sur ses feuillets de garde pour se remémorer les faits importants de l'histoire de leur famille, ou pour relater les circonstances dans lesquelles ils en ont fait la lecture; il est visible que l'on n'osait se permettre d'ajouter des mentions profanes à des livres qui contiennent les paroles divines sous une forme aussi précieuse et aussi rare.

Planche XVIIa. Folios 129 verso-130 recto. — Tapis d'une extrême élégance, formé d'une décoration exécutée presque entièrement à l'encre d'or sur fond

blanc, avec quelques touches de couleur rouge et de bleu; l'élément constitutif essentiel de cette ornementation est la figure de l'octogone, laquelle est classique dans l'art décoratif de l'Islam.

Planche XVII *b*. Folios 130 verso-131 recto. — La conclusion du Koran, écrite à l'encre d'or, dans des caractères d'un très beau style, au milieu d'encadrements formés de rinceaux en or d'une grande distinction: « Est terminé ce volume du Koran, à la louange d'Allah, et par l'excellence de sa protection. Qu'Allah prie sur notre Seigneur, notre Prophète, notre Maître, Mohammad, et sur les membres de sa famille, excellents et purs; qu'il accorde son salut au meilleur des Musulmans. Louanges soient rendues à Allah, le maître des mondes. Il fut terminé le dernier jour du mois de Djoumada second de l'année 703 ».



PEINTURES PERSANES

ATELIERS GHAZNAWIDES ET SALDJOUKIDES

Supplément persan 1965. — Le *Kalila et Dimna*, ou fables de Bidpaï, en persan.

La version persane des fables de Bidpaï fut exécutée à Ghazna, par Aboul-Maali Nasr Allah ibn Mohammad ibn Abd al-Hamid, d'après la traduction arabe qui est l'œuvre d'Abd Allah ibn al-Mokaffa (nos 3465 et 3467), aux environs de l'année 1150 de l'ère chrétienne ; son auteur la dédia au sultan ghaznawide Bahram Shah, qui l'avait incité à publier sa traduction de cet ouvrage célèbre dans tout l'Orient, et dont, jusqu'à lui, car la version poétique de Dakiki était inabordable au vulgaire, la connaissance était interdite aux Persans, qui ne pouvaient lire la prose arabe d'Ibn al-Mokaffa.

Le présent manuscrit contient vingt-cinq feuillets enluminés, qui ont été arrachés à l'un des plus petits exemplaires des fables de Bidpaï que l'on connaisse ; le reste de la traduction de Nasr Allah, plus de deux cents feuillets, a été détruit par la personne qui se livra à cette opération. Ce livre fut exécuté, sur les ordres de Nasr Allah, pour un général du sultan Bahram Shah, Fakhir ibn Abd al-Wahid, auquel il avait des obligations, à l'époque même où il acheva sa traduction du *Kalila et Dimna* arabe, en l'une des années du milieu du XII^e siècle, vers 1150, à Ghazna, ce que confirment entièrement les caractéristiques et les normes de sa graphie ; Fakhir ibn Abd al-Wahid le logeait dans la manche de sa tunique, lorsqu'il allait faire antichambre chez l'indigné successeur du sultan Mahmoud, pour lire quelques pages de cette prose amusante et facile, et tromper ainsi les ennuis d'une attente fâcheuse, en admirant les peintures qui enluminent la trame de son récit.



Ces illustrations sont de dimensions exigües ; elles mesurent environ 48 sur 35 millimètres, ce qui les classe parmi les plus petites de toutes celles qui décorent les manuscrits persans ; mais leur auteur était un artiste émérite ; il s'est montré assez habile pour ne point paraître gêné par les dimensions de son cadre, et il a su donner aux scènes qui illustrent le texte des apologues de Bidpaï assez de mouvement et de caractère pour que l'on oublie facilement l'exiguïté de ces petits tableaux. Les enluminures de ces fragments du *Kalila et Dimna* persan, dans la version de Nasr Allah, au milieu du XII^e siècle, sont de beaucoup les plus anciens témoignages que nous possédions, les spécimens les plus antiques, de la peinture musulmane, dans les pays de langue arabe, comme en Perse ; elles sont antérieures de près d'un demi-siècle aux illustrations du manuscrit des *Séances* de Hariri qui est décrit sous le n^o 3929. Comme ces tableaux exécutés dans le Nord de la Mésopotamie, elles présentent des rapports évidents et manifestes avec les décorations des céramiques de Rayy, près de Téhéran, ce qui s'explique aisément par ce fait qu'elles dérivent d'une origine commune, et des mêmes archétypes, les tableaux qui furent peints dans les écoles de Mésopotamie et dans les ateliers syriens, à l'extrême fin du X^e siècle, au commencement du XI^e, à des dates postérieures, à l'imitation du procédé des enluminures chrétiennes, lesquelles dérivèrent des illustrations des livres grecs, en continuant la technique des officines du bas-Empire. La touche byzantine, le souvenir des peintures des Évangélistes, des Ménologes, des mosaïques, se retrouvent précis dans des détails, dans la facture et la manière, dans les poses, dans la plicature des vêtements, comme dans les tableaux qui historient les *Séances* de Hariri (n^{os} 3929, 5847, 6094), et les *Kalila et Dimna*, dans la version arabe d'Ibn al-Mokaffa (n^{os} 3465 et 3467).

L'importance de ces peintures du *Kalila et Dimna* persan se trouve encore accrue par ce fait, qu'à cette époque lointaine, l'artiste qui les a exécutées a introduit dans le cadre mésopotamien de ses précieuses compositions, pour illustrer des épisodes qui se passent dans l'Inde, pour représenter des personnages qui vécurent aux bords du Gange et sur les rives de la Djoumna, le radja Dabshalim et le brahmane Bidpaï, des formules et des éléments qu'il a empruntés aux procédés et à la technique de l'art hindou du Radjasthana, de la fin du XI^e siècle, ou des premières années du XII^e, dans le pays des Sept-Rivières. Les provinces du Nord-Ouest de l'Inde avaient formé la plus riche satrapie de la monarchie achéménide ; avec les Ghaznawides, elles étaient retombées sous la domination persane, comme elles avaient fait partie, avec Séleucus Nicator, qui fut battu par le radja Tchandragoupta, du royaume grec de Perse, comme elles devaient, quelques centaines

d'années plus tard, avec les princes de la maison de Témour, former les marches iraniennes vers l'Extrême-Orient.

Ces formules de l'art du Radjpoutana, au XI^e siècle, superposées à la manière courante et bien connue des ateliers musulmans de la Syrie et de la Mésopotamie, sont des spécimens uniques et fidèlement reproduits, de la facture hindoue du Djam-boudvipa, à une époque reculée, dont on ne connaît aucune peinture, aucune fresque. Les illustrations de la version persane du *Kalila et Dimna* établissent, d'une façon certaine et absolue, la continuité de la méthode, l'identité des procédés artistiques, l'unité de la technique, depuis les décorations murales des grottes d'Adjanta, jusqu'aux délicieuses enluminures qui ornent les livres sanskrits illustrés à Kangra, à Djamou, par les artistes du Radjpoutana, à la fin du XVIII^e siècle. Elles comblent ainsi une lacune plus que millénaire, qui s'étend depuis la date à laquelle furent exécutées les dernières fresques de ces hypogées de la terre indienne, jusqu'à la fin du règne d'Akbar, vers 1580, à laquelle on peut faire remonter les plus anciens tableaux radjpoutes qui nous soient connus ; elles permettent d'établir cette réalité, que la technique avait constamment baissé depuis Adjanta, que la forme s'était stylisée et alourdie, que la palette s'était appauvrie et assombrie, que la souplesse et l'élégance des peintures des grottes avaient fait place à des conventions hiératiques, froides et sans élégance. L'introduction dans la péninsule des formules de l'art persan, par les artistes qui avaient vécu dans les écoles timourides, au commencement du XVI^e siècle, provoqua une renaissance rapide, qui créa des merveilles ; le dessin retrouva ses formes opulentes et plastiques, et la palette des artistes radjpoutes s'illumina de teintes vives et claires pour rivaliser avec la richesse des peintures behzadiennes.

L'on chercherait en vain une trace de l'influence de l'art du Céleste Empire dans ces tableaux minuscules ; celle de la technique hindoue s'explique aisément ; l'intrusion de formules nées aux rives du Hoang-ho ou du Yang-tzé, dans ces peintures, serait incompréhensible ; l'on trouve bien, dans l'une d'elles, qui représente, au folio 1 verso, une soirée chez Fakhir ibn Abd al-Wahid, le portrait d'un officier turk revêtu d'une robe somptueuse, décorée de dessins chinois ; mais il y avait des siècles que les clans des Turks, dans leurs steppes du Takla Makan et du Lob nor, n'avaient d'yeux que pour la civilisation du Céleste Empire, qu'ils lui empruntaient, ne pouvant l'aller faire autre part, leur luxe et leur élégance. Pendant des centaines d'années, ces gens s'étaient habillés de la défroque des mandarins célestes, et il n'y avait guère qu'un siècle et demi que les ancêtres des officiers de Bahram Shah avaient quitté l'Asie Centrale pour venir camper sur le plateau de l'Iran.

Les *sarlahs* qui décorent les têtes de chapitre de ce joli manuscrit sont exactement dans la méthode et la facture de ceux que l'on trouve plus tard en Perse, au commencement du xiv^e siècle, et qui imitent une décoration née dans les écoles mésopotamiennes; ils copient des bandes de brocard de soie décorée de rinceaux d'or, dans les cercles desquels se replient des feuillages et des ceps, dans une technique qui est le souvenir de la manière byzantine du v^e et du vi^e siècle; il n'est pas rare de trouver dans les peintures mésopotamiennes des personnages vêtus de robes à ramages, décorées de ces énormes rinceaux, et ces mêmes étoffes aux dessins criards paraissent dans l'ornementation des céramiques de Rhagès, ce qui montre que leur mode était générale, dans les états du khalife, comme en Perse; elle copie, sous une forme rudimentaire, l'élégance d'une ornementation qui s'étale, dans une manière précieuse, sur les robes des personnages qui animent les peintures grecques du moyen âge, avec la variante d'animaux symétriques inscrits dans un cercle, dans la tradition de la technique de la mosaïque romaine.

Planche XVIII *a*. Folio 2 verso. — Khosrau Anoushirwan, roi de Perse, assis sur le trône, sur des coussins d'or, posés sur une estrade recouverte d'un tapis de laine d'un vert sombre, simulant des plantes, dont quelques-unes sont brodées en or, et se détachent d'une manière éclatante sur la tonalité sombre du tapis; le dossier du trône est formé de quatre petites colonnes qui portent des ornements en or en forme de fer de lance; ce motif se retrouve identique dans les peintures des manuscrits mésopotamiens, dans les *Séances* de Hariri, dans les *Kalila et Dimna*, sur les vases de Rayy; Khosrau Anoushirwan est vêtu d'une robe de soie blanche, entièrement décorée de broderies, dont les manches, ornées de bracelets de coude en or, se terminent par des manchettes d'or.

Planche XVIII *b*. Folio 4 verso. — Barzouya, envoyé en mission aux Indes pour en rapporter le *Kalila et Dimna*, s'entretient avec un Hindou, dont il a fait son ami intime; il ne reste de l'image de Barzouya que la tête dans un nimbe d'or; le corps a disparu dans une déchirure du papier; Barzouya porte le turban serré autour de la tête par un cordon d'or; l'Hindou est accroupi devant lui; il porte une espèce de pantalon vert très foncé, le dhoti; une longue écharpe de soie brochée d'or, l'oupavita, se croise sur sa poitrine; ses deux bouts flottent dans l'air, de chaque côté du personnage, qui est paré d'un collier d'or, et de bracelets en or aux poignets et au coude.

Planche XVIII*c*. Folio 7 verso. — Un riche marchand, ayant des perles à faire monter, charge de l'opération un joaillier qui lui joue un air de harpe, au lieu de remplir son office. Le marchand, dans la partie gauche de la peinture, est assis sur un gros coussin d'étoffe noire, qui repose sur une estrade à dossier; il porte une robe vert foncé, dont les manches sont ornées de gros bracelets au-dessus du coude; la position du personnage, l'inclinaison de la tête à 45° sur l'axe du corps, la façon dont il regarde le joueur de harpe, se retrouvent dans les peintures du manuscrit arabe 6094 des *Séances* de Hariri, qui a été enluminé en 1222.

Planche XVIII*d*. Folio 14 verso. — Le corbeau, le loup et le chacal conspirent contre le chameau; le corbeau, noir, avec les pattes et le bec rouges, a la tête cerclée d'un nimbe, et porte un collier d'or; tous ces animaux ont les yeux en or; cette technique est le souvenir ultime des yeux flamboyants des esprits du mal dans l'art hindou.

Planche XVIII*e*. Folio 18 verso. — Le roi, sa favorite, Irandoukht, et le vizir, Balar; Balar tient une pièce de soie brochée; Irandoukht a le droit de choisir entre le damas et une couronne; le roi est assis aux côtés d'Irandoukht, sur un tapis broché de fleurs; il est nu jusqu'à la ceinture, et l'écharpe d'or, aux extrémités flottantes, se croise sur sa poitrine; il porte sur la tête l'auréole d'un nimbe décoré de trois ornements en forme de fleurs de lys; ces trois fleurs de lys sont les trois décorations de forme conique qui surmontent la couronne royale dans les fresques d'Adjanta, et dans les peintures radjpoutes du XVIII^e siècle; cet ornement se retrouve sur les couronnes des princes dans les bas-reliefs d'Angkor, au Cambodge, où il a pris des dimensions considérables, l'aspect de trois pyramides très aiguës, ou de trois aigrettes. Le roi porte des bracelets d'or aux poignets et au coude; Irandoukht est parée d'une robe d'étoffe décorée de fleurs; ses épaules sont couvertes d'une mantille de couleur rouge; le vizir est vêtu d'une robe bleu-foncé ornée de galons d'or aux poignets et aux parements.

Planche XVIII*f*. Folio 19 verso. — Le roi et Irandoukht sont assis sur un tapis broché d'or, qui recouvre une estrade; Irandoukht porte une robe rouge, et un camail jaune recouvre sa tête; elle tient un plat d'or rempli de riz; sa rivale, à la gauche du tableau, est parée d'une robe de brocard d'or surchargé de fleurs, et elle porte un camail bleu.

Planche XVIII*g*. Folio 21 verso. — Le radja des Indes, Dabshalim, s'entretient

avec le sage Bidpaï ; le roi est presque nu ; il est vêtu d'une ceinture brochée d'or, avec des festons blancs ; il porte, comme Bidpaï, l'écharpe croisée sur la poitrine, et le nimbe orné de ses protubérances en forme de fleurs de lys ; cette peinture est traitée presque sans couleur, en or sur fond blanc.

Planche XVIII *h*. Folio 23 recto. — L'orfèvre pendu à la potence ; le voyageur, qui l'avait fait sortir de la fosse où on l'avait jeté, malgré les conseils du singe, de la panthère et du serpent, qui s'y trouvaient en même temps que lui, se tient devant la potence, en la compagnie de l'émir qui avait condamné l'orfèvre au dernier supplice ; les deux personnages sont auréolés du nimbe ; ce petit tableau est traité avec un minimum de couleur.

Planche XVIII *i*. Folio 24 recto. — Dabshalim, radja des Indes, s'entretient avec le brahmane Bidpaï ; cette peinture est une réplique inversée de celle qui décore le verso du feuillet 21.

Persan 174. — Les *Subtilités des Vérités*, traité d'astrologie, de cabale, d'angéologie et de talismanique, composé en l'année 1271, par un nécromant et sorcier, Nasir ad-Din Mohammad ibn Ibrahim ibn Abd Allah al-Sidjistani al-Siwasi, à Aksara ; cet ouvrage, au commencement duquel se trouvent des lacunes, et dont le texte est en un grand désordre, fut probablement dédié au sultan saldjoukide du pays de Roum, Ghiyas ad-Din Kaï-Khosrau III (1267-1283), vassal des princes mongols de Perse, comme un autre traité sur les miracles de Mahomet, d'Alexandre, que Nasir ad-Din composa en 1272, à Césarée, et qui se trouve copié à la fin des *Subtilités des Vérités*.

Le manuscrit est contemporain de son auteur ; il est très vraisemblablement l'exemplaire qui fut présenté au sultan Kaï-Khosrau III, en 1272, tout au moins, l'une des copies qui furent exécutées à cette date ; les peintures qui le décorent sont extrêmement curieuses, quoiqu'elles aient beaucoup souffert des injures du temps, dans ce livre, dont le papier s'effrite et tombe en ruines, sans avoir été volontairement saccagées, comme celles des exemplaires des *Séances* de Hariri et des *Kalila et Dimna* arabes, qui sont décrits au commencement de ce travail ; les Persans, même quand ils se sont montrés hostiles à la reproduction de la figure humaine, qui était aussi peu légale dans l'Iran que dans les terres mésopotamiennes, ont su se garder du fanatisme aveugle des gens de Baghdad, de Damas, ou de Sanaa. La technique de ces illustrations est très nettement dérivée de la manière des tableaux qui enluminent les manuscrits historiés dans les écoles mésopotamiennes,

des rives du Tigre et de l'Euphrate, à la fin du XII^e siècle et dans les premières années du XIII^e; elle est encore plus dans le style et la tradition des ateliers du bas-Empire que la facture des illustrations de la version persane des fables de Bidpaï, du milieu du XII^e siècle, qui viennent d'être décrites, que la manière de celles des exemplaires des *Séances* de Hariri, dont les peintures figurent en tête de ce recueil. Le fait est naturel dans une contrée qui, sous le sceptre des souverains de la dynastie saldjoukide, était peuplée de Grecs, qui avait fait partie intégrante, aux siècles passés, de l'empire romain, qui, en cette 1272^e année de l'ère chrétienne, portait encore le nom de Roum dans le protocole musulman, et dans la titulature officielle de la monarchie mongole. L'empire grec, à cette époque de la fin du moyen âge, et la monarchie saldjoukide du Roum étaient unis par les liens de traditions constantes et ininterrompues; en l'année 1261, dix ans avant l'exécution des peintures du traité de magie de Nasir ad-Din Mohammad de Siwas, le sultan Izz ad-Din Kaï-Kaous s'enfuit à Nicée, où il alla chercher un refuge à la cour de l'empereur Michel Paléologue, lorsqu'il se vit contraint d'abandonner la réalité du pouvoir à son frère Rokn ad-Din Kilitch Arsalan, avec lequel, jusqu'alors, de par le bon vouloir du prince mongol de Perse, il partageait l'exercice et les prérogatives de la souveraineté. La mère d'Izz ad-Din Kaï-Kaous professait le Christianisme; le sultan, visiblement, avait été élevé dans la religion de sa mère, car, au témoignage des historiens byzantins, il se conduisit, dans le palais du basileus, non comme un Musulman, dont les mœurs auraient scandalisé la cour, mais comme un prince habitué aux rites du Christianisme, instruit des usages du monde suivant les exigences de l'Occident. L'influence de l'empire grec se continuait jusqu'en Perse, à travers les états de la monarchie saldjoukide, qui, sur les marches de l'Hellénisme, se trouvait l'intermédiaire géographique entre la civilisation occidentale et le monde oriental, et, aux environs de la date qui, à Nicée, vit l'arrivée d'Izz ad-Din Kaï-Kaous, Abagha, prince de Perse, épousa la princesse byzantine Marie, fille de l'empereur Michel Paléologue.

Planche XVIII *k*. Folio 69 recto. — L'Ange rouge, accompagné des talismans qui servent à l'invoquer; on lit sur sa tiare, en langue arabe, cette sentence: « Il n'y a pas d'autre divinité qu'Allah! Ô Souverain des royaumes! ».

Planche XVIII *l*. Folio 73 verso. — L'ange Mitatroun, avec ses talismans.

Planche XIX *a*. Folio 83 recto. — L'ange Samhouras, à cheval, passant de droite à gauche, et terrassant le Dragon, avec ses deux talismans; Samhouras, sous cet aspect, reproduit la figure classique de saint Georges, vainqueur du Dragon.

Planche XIX *b*. Folios 9 recto, 113 recto, 115 recto, 121 verso. — Quatre esprits de l'Angéologie hétérodoxe de l'Islamisme ; il est visible que ces anges ont été copiés directement, dans des postures identiques, à cela près que l'artiste a gratifié plusieurs d'entre eux de têtes multiples, sur des personnages qui figurent dans les illustrations des Évangélistes grecs, ou dans des cartons de mosaïques.

ATELIERS DE LA PÉRIODE MONGOLE

Arabe 2583. — *Traité d'astrologie*, écrit en arabe, par Abou Maashar, de Balkh (+ 885).

Ce manuscrit de luxe a été enluminé par un artiste persan, nommé Kanbar Ali al-Shirazi, vers 1240-1260 ; deux feuillets, ajoutés à la fin du livre, portent la mention de l'année 1300 ; cette date indique l'époque à laquelle le manuscrit a subi une restauration importante, non celle de son exécution, comme on le voit par les caractéristiques du papier et l'allure de la graphie de la partie ancienne. Les peintures qui décorent ce traité d'astrologie sont exactement dans la technique des écoles mésopotamiennes de l'Irak arabe, au commencement du XIII^e siècle, dans la manière des illustrations des trois manuscrits des *Séances* de Hariri, qui sont décrits sous les n^{os} 3929, 5847, 6094. On y remarque des infiltrations curieuses de l'art bouddhique de l'Inde, dont les formules sont mêlées aux normes chinoises sur les murs des viharas de l'Asie Centrale, des influences venues du Céleste Empire, telle la queue du Sagittaire, aux folios 25-27, qui copie l'apparence d'un dragon chinois, des modes mongoles dont sont affublés certains des personnages qui figurent dans ces tableaux, comme dans tous ceux qui ont été enluminés dans l'Iran, à partir de la date à laquelle la Perse fut soumise aux lois du khaghan des Mongols, et gouvernée par des vice-rois investis du pouvoir souverain par les empereurs tartares, puis par les princes de la famille de Tchinkkiz. Ces modifications apportées à la technique des ateliers mésopotamiens n'ont aucune importance ; elles n'ont altéré, ni ses caractéristiques, ni l'essence de sa méthode ; l'exécution du manuscrit se place d'une façon certaine à une date voisine du milieu du XIII^e siècle.

Planche XX *a*. Folio 2 verso. — L'ange Tarish, ou l'Ange bienveillant, roi des démons ; cet esprit est figuré sous les traits des images chinoises qui représentent le philosophe Lao Tzé, monté sur son lion, et partant pour le pays des barbares de l'Occident ; il copie visiblement une céramique venue du

Céleste Empire en Perse, d'une forme connue et familière ; son nom, Tarish طارش est une déformation évidente de la forme transcrite en caractères arabes du nom du célèbre philosophe لاوسى ; ses yeux sont cerclés de flammes comme ceux des démons des fresques bouddhiques.

Planche XX *b*. Folio 3 recto. — « L'Ange aux quatre têtes » ; les yeux des quatre visages de ce monstre sont traités, comme ceux de l'ange Tarish-Lao-tzeu, exactement dans la manière qui est celle des décorations murales exécutées dans l'Hindoustan, à Adjanta, par les sectateurs de Sakyamouni ; les deux visages de face, surtout le visage inférieur, avec ses défenses de sanglier, copient des têtes de rakshasas, dans la manière indienne ; les personnages à tête animale qui entourent l'ange Tarish et l'Ange aux quatre têtes dans ces deux tableaux sont des copies manifestes de prototypes hindous. On sait, par Albirouni, que, dans la première moitié du XI^e siècle, les ruines des couvents bouddhiques, avec leurs peintures murales et leurs statues, se voyaient couramment dans les provinces orientales de l'Iran, dans le Khorasan, principalement à Balkh, où s'éleva le grand temple bouddhique du Nava-vihâra, le Naubahâr des poètes arabes, qui fut, comme Boukhara, comme Nakshab la « pure », un foyer ardent de Bouddhisme.

Planche XXI *a*. Folio 4 verso. — Mars dans le signe du Bélier en conjonction avec Jupiter ; le peintre a représenté le Soleil au lieu et place de la planète Jupiter, sous ses espèces ordinaires d'un personnage accroupi qui tient autour de sa tête l'orbe étincelant de l'astre du jour ; au dessous de la composition, se voient les images des cinq « planètes stupéfaites », de gauche à droite, Jupiter, Mars, Vénus, Mercure, Saturne.

Planche XXI *b*. Folio 15 verso. — Le Soleil dans le signe du Lion en conjonction avec Jupiter. Le Lion stylisé est figuré avec un œil d'or qui traduit les flammes qui dardent des yeux des démons dans l'art bouddhique ; Jupiter est représenté sous les espèces d'un homme placidement assis, revêtu d'une robe de couleur rouge ornée d'un dessin dont le motif essentiel est l'hexagone ; de semblables étoffes figurent dans les tableaux qui décorent les manuscrits des *Séances* de Hariri (3929, 5847, 6094), de la version arabe du *Kalila et Dimna* (3465, 3467), et dans les décorations qui enjolivent les céramiques de Rayy ; à la partie inférieure du tableau, dans de petites cases rectangulaires, se trouvent les cinq « planètes stupéfaites », lesquelles sont ainsi nommées par suite de leur attitude de surprise, de gauche à droite, Mars représenté sous

l'aspect d'un guerrier mongol, vêtu d'une tunique rouge, coiffé d'un casque de fer, tenant à la main le glaive des combats ; Vénus, sous les traits d'une femme richement vêtue d'une robe de brocard, jouant du luth ; Jupiter ; Mercure ; Saturne, un homme noir à demi-nu.

Persan 376. — Le *Kalila et Dimna*, ou fables de Bidpai, dans la version persane de Nasr Allah.

Ce manuscrit de luxe a été copié à Bagdad, par un calligraphe nommé Abou Tahir ibn Abi Nasr ibn Mohammad ibn Mahmoud al-Vidkali, qui termina sa tâche entre les deux mois de mai 1279-1280 ; il est orné de nombreuses peintures, de dimensions restreintes, qui sont dans la pure tradition des écoles mésopotamiennes ; elles ont malheureusement été fortement endommagées, et restaurées vers le xvi^e siècle, d'une façon odieuse, par un maladroit. Le livre débute par un *sarloh* d'une exécution magnifique, portant la formule : « Au nom d'Allah, clément et miséricordieux », en très beaux caractères d'or, sur un fond bleu, traversé par les rinceaux qui décorent les basiliques byzantines, au v^e et au vi^e siècle, le tout inscrit dans un cadre d'or d'une extrême élégance, aux baguettes décorées de fleurs. La manière de ce *sarloh* dérive de la facture de ceux qui illustrent les fragments du *Kalila et Dimna* de 1150 (supp. persan. 1965), des *sarlohs* qui enluminent les trois manuscrits (Arabe 3929, 5847, 6094) des *Séances* de Hariri (fin xii^e-comm. du xiii^e siècle), le commentaire sur le Koran de Tabari (suppl. persan 1610) [comm. du xiii^e siècle] ; sa technique est l'origine de celle des *sarlohs* qui décorent les manuscrits illustrés, dans les premières années du xiv^e siècle, à Tauris, dans l'atelier d'édition de Rashid ad-Din, le *Livre des Rois* (supp. persan 1946), le recueil de ses œuvres théologiques (Arabe 2324), et de la manière des *sarlohs* des dates postérieures, qui sont tous dérivés du système des rinceaux de vigne sculptés sur les pierres des églises grecques de Syrie, par l'intermédiaire de tapis et de bandes d'étoffe qui copient l'élégance de cette décoration. Une peinture, au folio 2 verso, représente l'ascension au ciel de Mahomet, monté sur la jument Borak, précédé dans sa voie merveilleuse par l'archange Gabriel ; cette remarquable composition est l'origine des nombreux tableaux qui représentent cette scène dans l'Apocalypse de Mahomet (supp. turc 190), qui a été enluminée à Hérat, en 1436, cent cinquante-cinq années plus tard, sous le règne de Shah Rokh Bahadour.

Planche XXIIa. Folio 63 verso. — Le lion demandant conseil au renard Dimna, et s'entretenant avec lui ; à la gauche du tableau, le renard Kalila.

Planche XXII *b*. Folio 73 recto. — La tortue enlevée au moyen d'un bâton par les deux canards.

Planche XXII *c*. Folio 78 verso. — Le kadi, à cheval, ordonnant de brûler un arbre au pied duquel deux hommes, qui s'étaient associés, avaient enterré une somme d'argent que l'un d'eux était venu enlever subrepticement.

Planche XXII *d*. Folio 193 verso. — Le lion s'entretenant avec le chacal.

Supplément persan 1113. *L'histoire des Mongols*, par Rashid ad-Din.

Fadhl Allah Rashid ad-Din fut le vizir des princes mongols de Perse Mahmoud Ghazan (+ 1304) et Oltchaïtou Sultan Mohammad Khorbanda (+ 1316); il fut mis à mort sur les ordres d'Abou Saïd, fils et successeur d'Oltchaïtou, en 1318.

L'histoire des Mongols est le chef-d'œuvre de la littérature historique de l'Islam; elle est, à tous les points de vue, par l'importance du sujet qu'elle expose, par la manière dont son auteur comprend le génie de l'histoire, par la façon dont il enchaîne la trame des faits, infiniment supérieure à la chronique de Mohammad ibn Djarir al-Tabari; Rashid ad-Din la termina dans le courant de l'un des premiers mois de l'année 1304, après un long travail et un labeur acharné, bien qu'il prétende et qu'il affirme, contre toute vraisemblance, avec la vanité innée des gens de lettres, que cette œuvre immense ne lui coûta que quelques années, durant lesquelles il employa à la composer les loisirs de sa charge, alors qu'elle fut la préoccupation et l'objet de toute sa vie; encore se fit-il aider dans sa tâche par des historiens qu'il paya aussi mal que possible, qu'il pillait d'une façon odieuse, et dont il exploita les efforts sans l'ombre du plus léger scrupule.

En 1304, sur le désir que lui en exprima Oltchaïtou, lorsqu'il fut monté sur le trône, Rashid ad-Din entreprit la rédaction d'une histoire générale du monde, de ses origines au commencement du XIV^e siècle, sous le titre de *Somme des Chroniques*, *Djami al-tawarikh*; l'histoire des Mongols forme l'une des parties de cet ouvrage immense, et son auteur lui donna le titre spécial de *Chronique bénie dédiée à Ghazan*, pour bien marquer, ou plutôt pour faire croire, qu'il l'avait commencée sur l'ordre de Mahmoud Ghazan, alors qu'il y pensait dès le règne d'Abagha; les parties de la *Somme des Chroniques* qui traitent de l'histoire du monde suivant les concepts et les idiosyncrasies des Musulmans sont la traduction, ou la copie, d'ouvrages arabes ou persans, écrits aux siècles antérieurs; elles sont loin de présenter le charme de la nouveauté et de l'inconnu qui se révèle à chaque ligne de la *Chronique bénie dédiée à Ghazan*; elles offrent un intérêt

bien moindre et très limité ; leur auteur ne les rédigea que pour complaire à un prince ignorant, pour satisfaire un de ses caprices, alors qu'il se figura qu'il connaîtrait l'histoire de son royaume quand il pourrait en lire le récit dans un manuel, dans une encyclopédie, qu'il chargea son premier ministre d'écrire, comme s'il n'avait pas eu des occupations plus sérieuses et des soucis d'un ordre bien différent.

Ce manuscrit de très grand luxe fut exécuté entre les années 1304 et 1318, dans l'atelier d'édition que le puissant ministre avait fait installer à Tauris, pour publier la *Somme des Chroniques* et ses œuvres théologiques, à la fois en persan et en arabe, et aussi pour faire copier les chefs-d'œuvre de la littérature persane en des volumes de luxe d'un format immense, inusité jusqu'à son époque. Rashid ad-Din fut un maniaque du livre gigantesque ; mais il n'y faut point voir une lubie ou une mégalomanie de collectionneur, car le vizir entendait qu'une œuvre fût copiée en un seul volume, en un seul tome, pour éviter que tous les exemplaires d'un même ouvrage ne soient composés, comme le cas se présente constamment, de tomes dépareillés et de valeur philologique essentiellement différente ; encore voulut-il, ce qui était prudent, mais presque impossible à réaliser dans la pratique, par suite de l'énormité de ses compositions, qu'un même copiste en traçât les lignes de la première à la dernière page, de façon à ce que cette valeur philologique demeurât constante, sans changer avec le kalam de chaque scribe, ce qui immobilisait le même calligraphe sur le même volume pendant des années (voir Arabe 2324). Il réserva l'in-folio maximum à la copie de la *Somme des Chroniques* et du recueil de ses œuvres théologiques, par suite de leurs dimensions réellement exagérées, et il garda le très grand in-quarto, ou mieux le petit in-folio, dans le format du présent manuscrit, pour l'histoire des Mongols, dont la totalité pouvait tenir dans un gros volume de ce format.

Ce livre est incomplet de ses premiers feuillets, qui ont emporté les titres du puissant seigneur pour lequel il fut enluminé, et son ex-libris, de ses dernières pages, avec lesquelles a disparu la souscription. L'abondance, l'étendue et la richesse de son illustration, le soin extrême avec lequel ont été exécutés les nombreux tableaux qui historient son texte, le souci d'une exactitude minutieuse que l'on remarque dans la figuration de ces scènes qui se répètent à l'infini aux pages du livre, montrent assez qu'il était destiné à la bibliothèque d'un prince mongol, qui portait un intérêt passionné aux moindres particularités de la civilisation et des coutumes du clan altaïque, qui, sorti des ténèbres de l'histoire, avait en quelques années, subjugué l'ancien monde, des grèves de la mer de Corée aux marches de l'Empire, ou pour Ghazan, ou pour Oltchaïtou.

L'importance des tableaux qui enluminent le texte de Rashid ad-Din est encore plus considérable au point de vue documentaire qu'au point de vue de l'histoire de l'art; ils reproduisent fidèlement, comme des photographies, sans que le peintre ait éprouvé d'autre préoccupation que d'atteindre à la vérité absolue, une multitude de scènes, au milieu desquelles on voit passer, il y a huit siècles, les Barbares qui s'en vinrent heurter de leurs pesantes masses d'armes les portes de Tchang-dou, dans le Céleste Empire, et de la capitale des fils d'Abbas, aux rives du Tigre.

Planche XXIII. Folio 44 verso. — Témoutchin, assis sur un trône chinois, surmonté de l'oiseau d'or, emblème du pouvoir souverain chez les Mongols, devant sa tente, tient le grand kouriltaï, où il se proclame Tchinkkiz Khaghan, ce qui, comme nous l'apprennent tous les historiens orientaux, signifie « empereur des vaillants »; ce nom est une traduction approximative, mais certaine, de la formule des noms de temple que les Célestes donnaient à leurs souverains quand ils avaient quitté ce monde; Témoutchin est entouré des grands personnages de sa cour; à sa gauche, on voit ses trois fils, Tchaghataï, Ougédei, Tchoutchi.

Planche XXIV *a*. Folio 65 recto. — Tchinkkiz, devant sa tente; un officier tient renversée sa masse d'armes à tête d'or; derrière la tente, on aperçoit un parasol d'étoffe rouge, qui est le symbole du pouvoir dans le Céleste Empire.

Planche XXIV *b*. Folio 66 verso. — Tchinkkiz, au milieu des tentes de son ordou; il tient à la main la même masse d'armes que dans la peinture qui décore le folio 65 recto.

Planche XXV *a*. Folio 65 verso. — Les troupes mongoles, commandées par le général Samoukha Bahadour, assiègent la ville de Tchang-dou, dans les états de l'Altan Khaghan, empereur de la dynastie Kin, de la Chine septentrionale; Samoukha Bahadour frappe la porte de la place d'un coup de sa masse d'armes.

Planche XXV *b*. Folio 72 recto. — La bataille entre les troupes de Tchinkkiz et l'armée du sultan Djalal ad-Din Khwarizmshah.

Planche XXVI *a*. Folio 90 recto. — Tchinkkiz, assis sur le trône, après la prise de Boukhara, reçoit les notables de la ville, qui sont introduits auprès de sa personne par ses officiers.

Planche XXVI *b*. Folio 99 verso. — Tchinkkiz, assis sur le trône, donne audience

à de grands personnages de sa nation ; l'un d'eux, Tchilaoukhan Bahadour, fils de Sourkhan Shiré, de la tribu de Souldous, se prosterne devant lui, en tenant la manche de sa robe.

Planche XXVII. Folios 180 verso-181 recto. — La prise de Baghdad par les armées du prince Houlagou, petit-fils de Tchinkkiz Khaghan ; la scène représente, dans un tableau sur deux pages, d'une grande puissance, l'ultime épisode du siège, qui se déroule le deuxième jour du mois de février 1258 ; les balistes mongoles envoient leurs derniers projectiles sur la capitale des Abbassides, tandis que le Commandeur des Croyants sort de son palais et s'apprête à traverser le pont jeté sur le Tigre, pour aller se constituer prisonnier au camp du barbare.

Planche XXVIII. Folio 208 recto. — Gueïkhatou, souverain mongol de la Perse, assis sur un trône chinois, instruisant le procès des commandants d'armées dont les dissensions et les intrigues avaient provoqué dans le royaume des troubles très graves après la mort de son frère Arghoun ; Gueïkhatou interroge l'émir Shingtour Noyan, agenouillé devant lui ; d'autres généraux se tiennent debout dans la partie droite de la composition.

Persan 377. — *Le Kalila et Dimna*, ou fables de Bidpaï.

Ce manuscrit de luxe, comme le montrent ses particularités graphiques, a été historié vers 1330-1340, dans les provinces occidentales de la Perse, vraisemblablement à Tauris, plutôt qu'à Shiraz. A l'époque des Mongols, et sous le règne de leurs successeurs, les princes ilkhaniens de Baghdad et de Tauris, il n'existait dans l'Iran oriental, dans le Khorasan et dans la Transoxiane, aucune école de peinture, et l'on y aurait en vain cherché un atelier où s'enlumaient les livres précieux, surtout dans les pays situés au-delà du Grand Fleuve, dans les cités de la Transoxiane. La Transoxiane, avec Samarkand, appartenait alors aux princes de la lignée de Tchaghataï, fils de Tchinkkiz Khaghan, qui étaient les plus barbares et les plus inintelligents de tous les Mongols ; aucune possibilité artistique n'existait sous le sceptre de ces chefs de bande, dépourvus de toute culture, sans l'ombre d'intellectualité, d'un cléricisme bouddhiste insupportable, d'une dévotion ridicule pour les lamas tibétains, qui se moquaient autant des choses de l'esprit que les chefs kalmouks ou des clans kirghizes. Ce fut seulement dans les premières années du XIV^e siècle que Tamerlan transféra à Samarkand, devenue sa capitale, des ouvriers d'art et des techniciens qu'il avait

enlevés à Bagdad, à Damas, dans les cités qui avaient vu l'épanouissement des artistes mésopotamiens, au XII^e et au XIII^e siècle, à Shiraz ; c'est uniquement à dater de cette époque, jusqu'aux environs de l'année 1555, pendant environ un siècle et demi, que des artistes capables d'enluminer un livre vécurent dans les cités lointaines de Boukhara, de Samarkand, de Khokand. Encore ne connaît-on aucune de ces œuvres qui auraient pu naître sous le pinceau de ces praticiens, dans des formes connues par les enluminures des manuscrits de luxe exécutés aux environs de l'année 1400 ; il semble que ces peintres n'eurent pas beaucoup de goût à travailler pour des princes à demi-barbares, dans ces contrées sauvages qui leur faisaient amèrement regretter leur patrie ; c'est seulement à partir des environs de l'année 1480, un peu avant la fin du XV^e siècle, que l'éclosion et la pleine floraison des écoles behzadiennes se produit et se poursuit pendant soixante-quinze années dans les provinces du Khorasan et de la Transoxiane ; cette efflorescence des ateliers qui mirent en œuvre les formules les plus précieuses qu'ait jamais connues la technique persane succéda à une activité artistique des plus modérées, et elle disparut sans laisser la moindre trace, ni le souvenir le plus subtil.

Le style des encadrements du tableau et du tapis qui ornent les premiers feuillets est apparenté au procédé et à la manière des enluminures d'un manuscrit qui contient le recueil des cinq poèmes de Nizami, lequel est daté de l'année 1362.

Planche XXIX. Folio 1 verso-2 recto. — Tableau représentant, sur deux pages qui se font face, dans une riche bordure, enluminée en or et en bleu, suivant la technique des tapis, un prince mongol se reposant dans un jardin, aux sons d'une viole, des soucis du pouvoir, pendant qu'un serviteur, devant lui, tient en main son destrier.

ATELIERS TIMOURIDES DE LA PREMIÈRE PÉRIODE

Supplément persan 332. — *Traité encyclopédique* sur la cosmologie merveilleuse de l'Islam, l'histoire naturelle, la géographie physique du globe, et les merveilles du monde.

Ce manuscrit de luxe a été copié par un calligraphe très habile, Ahmad al-Harawi, pour la bibliothèque du prince ilkhanien, de la dynastie des Djalairides, Ahmad Khan ibn Owaïs, souverain de l'Azarbaïdjan, du Diar Bakr, de Bagdad, et son exécution prit fin le 10 mars 1388 ; il est orné d'un très grand nombre de peintures conçues dans une manière large et rapide. A cette date

de la fin du *xiv*^e siècle, comme dans ses premières années, les artistes s'inspiraient encore de la méthode et de la technique des ateliers mésopotamiens, auxquels leurs prédécesseurs avaient emprunté les normes de leur doctrine, leurs procédés et leurs modèles, des principes essentiels qui avaient guidé les peintres du commencement du *xiv*^e siècle qui, à Tauris, avaient exécuté les grands tableaux de l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din (supplément persan 1113). Ce ne fut que beaucoup plus tard, à partir des environs de 1420, qu'ils perdirent ces qualités naturelles, qu'ils abandonnèrent la technique de la grande peinture, pour se restreindre volontairement au style précieux du tableautin et de la miniature ; cette évolution fâcheuse ne s'est point faite entre les feuillets des livres ; elle correspond à un changement radical et absolu dans la manière et les procédés de la fresque, dont les enluminures des manuscrits sont des imitations diminuées, et souvent abâtardies. A cette époque, qui vit simultanément l'évanouissement de la puissance mongole avec leurs successeurs indignes, les Ilkhaniens, et l'aube de la souveraineté de la maison de Témour, les peintres n'avaient pas encore contracté cette habitude de travail au petit point, qui devint une passion, et qui dégénéra en manie ; elle les conduisit au fignotage excessif ; elle créa des chefs-d'œuvre, mais elle provoqua la décadence rapide de l'art ; elle stérilisa l'imagination de ses interprètes, en leur enlevant toute possibilité d'idées générales, sans lesquelles il n'y a point d'œuvre, en dehors desquelles l'exécution du détail, même dans sa perfection absolue, devient une cause d'ennui et de fatigue ; elle fit perdre aux artistes tout sentiment de l'unité ; elle remplaça l'harmonie et la souplesse des grands tableaux de l'époque mongole par des assemblages de raideurs archaïsantes, sans aucune coordination. L'écriture de ce livre est une forme parfaite de la graphie que l'on nomme nastalik, dont les Persans, à tort, attribuent le mérite de l'invention à Mir Ali de Tabriz, qui fut le contemporain, un peu plus jeune, à ce qui semble, du calligraphe qui travailla pour le prince ilkhanien Ahmad, fils d'Owaïs.

Planche XXX *a*. Folio 138 verso. — Noman, fils d'Imroulkaïs, souverain des Arabes, fait jeter du haut des murailles du Khavarnak l'architecte grec Sinimar, qui lui avait construit ce château-fort, en dehors de la ville de Koufa (commencement du *v*^e siècle), pour qu'il n'éprouve pas la tentation de reproduire ce chef-d'œuvre.

Planche XXX *b*. Folio 140 verso. — Le « Dôme d'or », à Jérusalem ; cette coupole fut bâtie par des ingénieurs et des architectes venus, dit l'auteur du livre, des confins du monde, c'est-à-dire originaires des provinces limitrophes des

contrées musulmanes, ce qui est une façon de désigner l'empire romain ; elle était construite en or rouge, et les architectes l'avaient surmontée de deux anges en or aux ailes éployées ; cet édifice merveilleux n'est autre que le Dôme du Saint-Sépulcre, dans la forme où il fut rebâti en 1048 par l'empereur de Constantinople.

Supplément persan 1280. — Le *Livre des Rois*, par Firdausi (+ 1025).

Ce manuscrit de très grand luxe est décoré d'un grand nombre de tableaux d'une belle exécution ; leur style est infiniment supérieur à la facture et à la manière des illustrations de cet ouvrage qui enluminent les exemplaires du *Livre des Rois* destinés à la bibliothèque des grands personnages, qui sont généralement négligées et médiocres, par suite du nombre trop considérable des peintures qui historient l'épopée de Firdausi. Le premier et le dernier feuillet de ce *Livre des Rois* ont été arrachés, emportant l'ex-libris et la souscription, par un de ses possesseurs qui, vers 1860, fit ainsi disparaître des marques de propriété compromettantes ; ils ont été refaits par un copiste habile qui a très bien su imiter l'écriture de ceux qui furent ainsi détruits, de façon à dissimuler cet acte de vandalisme.

Le manuscrit contient, dans une forme excellente, l'édition du *Livre des Rois* qui fut publiée en 1426, par les soins du prince timouride Baysongghor Mirza ; la perfection de sa graphie, la beauté de ses ornements et de ses enluminures, la qualité de ses illustrations, le soin et l'amour avec lesquels leur auteur a exécuté leur délicatesse, incitent à penser que ce livre d'une facture exceptionnelle fut copié et enluminé vers 1430, pour Shah Rokh Bahadour, souverain de l'empire fondé par Témour Keurguen, ou pour l'un des princes de sa maison, qui étaient de grands amateurs de belle littérature et de manuscrits luxueusement enluminés ; le tapis qui décore le verso du feuillet 258, presque entièrement peint en bleu et en or, dans la technique de Shiraz et d'Isfahan, mais vraisemblablement à Hérat, comme le montre l'adjonction de fleurons de teinte noire et de fleurs rouges, est caractéristique de la méthode qui, vers la fin du xv^e siècle, deviendra classique dans la capitale de Sultan Hosain Mirza, dans les écoles timourides du Khorasan.

Les peintures qui décorent cet exemplaire du *Livre des Rois* sont des exemples remarquables de la manière persane, au commencement du xv^e siècle, vers le milieu du long règne du fils du « Maître des Conjonctions planétaires » ; elles sont exactement dans le style et dans la manière, diminués et stylisés, des immenses tableaux qui enluminent l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din (supplément persan 1113), et l'histoire de Tchinkkiz par Djouwaïni (supplément persan 206). Cette facture est

générale à cette époque ; on la retrouve dans les illustrations de tous les manuscrits qui ont été enluminés aux premiers temps de la souveraineté de Shah Rokh Bahadour, dans les provinces occidentales de l'Iran ; il n'y a point à douter que les artistes dont l'enseignement formait les normes des écoles timourides de la première période ne soient allés chercher leur inspiration dans la copie des splendides tableaux que leur avaient légués les ateliers du Nord-Ouest de la Perse, au temps de la souveraineté des fils de Témoutchin. Et cela leur était d'autant plus facile que les Timourides, qui étaient des Turks, se prétendaient Mongols, et copiaient les modes du temps d'Abagha et de Ghazan, alors que les Mongols avaient tout fait dans leurs histoires pour se rattacher aux clans des Turks orientaux. Les manuscrits de l'épopée de Firdausi qui remontent à l'époque à laquelle Bay-songghor Mirza publia l'édition qui sauva cette œuvre incomparable de l'abîme sont extrêmement rares ; il est encore beaucoup plus extraordinaire d'en rencontrer qui datent de l'époque mongole ; les éditions du poème sont faites sur des exemplaires très modernes, dont le texte ne mérite aucune confiance ; il contient un grand nombre de vers interpolés qui le défigurent.

Planche XXXI *a*. Folio 38 recto. — Roustam, tenant à la main sa masse d'armes, est assis sur un tapis, au pied d'un arbre, aux côtés du roi de Perse Minoutchahr, qui tient une coupe en main et s'apprête à boire ; un musicien joue de la guitare dans l'angle gauche de la composition, et trois dignitaires de la cour contemplent l'entretien de Roustam et de Minoutchahr ; cette peinture n'est pas à sa place à ce feuillet.

Planche XXXI *b*. Folio 48 recto. — Roustam, monté sur son destrier Rakhsh, saisit par la taille, en combat singulier, un cavalier touranien de l'armée d'Afrasyab, et l'enlève de sa selle, tandis que son coursier s'enfuit ; des cavaliers persans, dont l'un tient un étendard en soie brochée, contemplent le duel des deux héros.

Planche XXXII *a*. Folio 156 recto. — Roustam, à pied, perce d'une flèche en pleine poitrine Ashkabous, qui tombe de son cheval.

Planche XXXII *b*. Folio 167 recto. — Roustam, monté sur son destrier Rakhsh, jette son lasso au col du souverain des Turks, le khaghan de la Chine, et le fait tomber de son éléphant blanc, tandis que deux de ses soldats cherchent à percer Roustam de leurs flèches acérées.

Planche XXXIII *a*. Folio 407 recto. — Bahram Gour, roi sassanide de Perse, tue d'un coup de flèche un dragon monstrueux ; le monstre est figuré, dans cette

très belle composition, sous l'aspect du dragon chinois, et les rochers qui lui servent d'asile sont inspirés de la technique des montagnes dans les tableaux de Tchao Mong-fou ; cette dernière caractéristique se retrouve dans certaines peintures persanes, telles celles qui illustrent l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din.

Planche XXXIII *b*. Folio 491 recto. — Bahram Tchoubina et sa sœur Gourdia assis sur un tapis, à l'ombre du parasol de la souveraineté ; cette peinture caractérise la manière des écoles timourides, à l'époque de Shah Rokh Bahadour ; tous les éléments qui la composent sont empruntés aux procédés des écoles mongoles de Tauris au xiv^e siècle ; ces mêmes caractéristiques se retrouvent dans une très belle peinture, au folio 258 verso, qui représente le roi Kaï-Lohrasp, assis sur son trône, à l'ombre d'un parasol de soie bleue rayée de bandes de couleur blanche, entouré de soldats de sa garde et de dignitaires de sa cour.

Supplément turc 190. — *L'Apocalypse de Mahomet*.

L'Apocalypse de Mahomet est un livre dans lequel se trouve narré le voyage miraculeux qu'en un instant, le Prophète accomplit, monté sur la jument Borak à tête de femme, qui le conduisit jusqu'au Trône d'Allah, à travers les sphères du monde intangible, du monde de la Toute-puissance *malakout*. Cet ouvrage est écrit en turk-oriental, dans le dialecte du pays de Tchaghataï, et il est écrit en caractères mongols ; il est traduit d'un opuscule écrit en langue persane par un auteur dont le nom n'est point connu ; le manuscrit a été copié à Hérat, par un calligraphe très habile, nommé Malik Bakhshi, qui a réuni dans le même volume le texte de deux livres de théologie musulmane, l'Apocalypse de Mahomet, qui est connue dans la littérature de l'Islam sous le titre de *Livre de l'Ascension*, et le *Mémorial des Saints*, également en langue turke, en caractères mongols. Le *Mémorial des Saints* est la traduction de l'un des chefs-d'œuvre de la prose persane, qui fut écrit par Mohammad ibn Ibrahim Farid ad-Din Attar, au xii^e siècle, pour raconter les mérites et narrer les vertus des saints personnages dont s'enorgueillit la religion musulmane ; la copie du *Mémorial* fut terminée dans l'un des mois de l'année 1436, dans les derniers temps du règne de Shah Rokh Bahadour, fils de Tamerlan, peut-être pour la bibliothèque de ce prince, qui ne pouvait compter de parure plus splendide.

Le texte de l'Apocalypse est enluminé d'un grand nombre de tableaux qui demeurent les chefs-d'œuvre des ateliers du Khorasan, à la fin de la première époque timouride, dans leur style originel et leur manière primordiale ; le

souvenir de la technique des écoles et des ateliers de la Perse occidentale, de l'Azarbaïdjan, cent trente années plus tôt, à Tauris, dans l'atelier de Fadhl Allah Rashid ad-Din, y est immédiatement visible; les personnages qui animent ces peintures sont parés de ces mêmes vêtements somptueux, aux longues manches qui dépassent les mains, couverts de broderies délicates, à l'image des robes qui couvrent les épaules des mandarins dans le Céleste Empire. Les Timourides, dont les ancêtres avaient vécu dans les plaines du royaume de Tchaghataï, de ce Tchaghataï que les historiens persans nomment tout spécialement Moghollistan « contrée des Mongols », sous le sceptre de princes issus de Tchinkkiz, avaient conservé intactes les modes de leur nation, empruntées à la civilisation du Céleste Empire, sans toutefois s'habiller et se vêtir entièrement à la chinoise, comme le firent Khoubilaï quand il eut abattu les Soung, puis ses successeurs, sans s'iraniser comme le firent les descendants de Toulouï en Perse. A cette date voisine du premier tiers du xv^e siècle, les princes de la maison du Sahibkiran étaient aussi purement mongols qu'Houlagou et ses bandes à leur arrivée à Kazwin et à Tauris au milieu du xiii^e.

Ce manuscrit a été acheté à Constantinople, en 1672, par le célèbre Galland, pour la somme ridicule de vingt-cinq piastres.

Planche XXXIV. Folio 5 verso. — Le Prophète, monté sur la Borak, et conduit par l'archange Gabriel, planant sur des nuages de feu, arrive, dans le premier Ciel, devant le prophète Adam.

Planche XXXV a. Folio 7 recto. — Le Prophète, arrivé à Jérusalem, dans la « Mosquée lointaine », est entouré des Prophètes de l'Islamisme; à gauche, Adam, Noé, David; à droite, Abraham, Moïse et Jésus-Christ.

Planche XXXV b. Folio 7 verso. — Le Prophète, parti de Jérusalem, plane aux bords d'une vaste mer, aux ondes noires comme de l'encre, que l'on nomme le Kaoutsar.

Planche XXXVI. Folio 17 recto. — Le Prophète, monté sur la Borak, arrive devant un ange qui porte soixante-dix têtes; chacune de ses têtes possède soixante-dix langues; chacune de ses langues récite la formule: « Louange à Allah, qui a créé le monde, le Tout-Puissant.... », de soixante-dix façons différentes; au-dessous de cette peinture se trouve une autre composition, qui figure Mahomet, monté sur la Borak en plein vol, précédé par l'archange Gabriel, qui arrive devant les deux prophètes Yahya (saint Jean Baptiste) et Zakaria (Zacharie).

Planche XXXVII. Folio 45 verso. — Le prophète Mahomet, guidé par l'archange Gabriel, arrive devant les ondes de la mer du Kaoutsar, dans le Paradis, aux bords de laquelle s'élèvent des monuments merveilleux, couronnés de dômes et de coupoles de rubis, d'émeraudes et de perles; l'artiste a figuré dans cette composition l'élégance des dômes qui, à son époque, couronnaient les mosquées dans la capitale des princes timourides.

Arabe 5036. — *Tables des étoiles fixes*, écrites en arabe par Abd al-Rahman al-Soufi (+ 986).

Ce splendide manuscrit du Catalogue des étoiles d'Abd al-Rahman al-Soufi est une pièce unique; il a été copié par un calligraphe émérite, et enluminé par un peintre d'une rare habileté, à Samarkand, pour la bibliothèque du prince Zahir ad-Daula wad-Dounia wad-Din Oulough Beg Keurguen, fils de Shah Rokh Bahadour, petit-fils de Tamerlan, souverain des pays au-delà du Grand Fleuve, sous la suzeraineté de son père; il fut terminé à une date un peu antérieure à l'année 1437, au cours de laquelle les astronomes que Mirza Oulough Beg avait réunis dans sa capitale pour la rédaction des tables astromiques auxquelles l'histoire a donné son nom terminèrent leur œuvre; elles remplacèrent les tables calculées dans la seconde moitié du XIII^e siècle, à Maragha, par Nasir ad-Din Tousi, sur l'ordre du prince mongol Houlagou, lesquelles corrigeaient le catalogue des étoiles d'Abd al-Rahman al-Soufi; on lit au premier feuillet du livre l'ex-libris autographe du prince de Samarkand.

Cet exemplaire contient le texte d'Abd al-Rahman al-Soufi, lequel est l'adaptation de l'inimitable catalogue des étoiles de Ptolémée, avec l'adjonction des figures qui historient le poème d'Aratus; il présente cette particularité que le prince Mirza Oulough Beg fit remplacer dans ses tableaux les coordonnées du X^e siècle, qui étaient désuètes au XV^e, par suite des mouvements sidéraux, par celles des tables de Nasir ad-Din (XIII^e siècle), lesquelles l'étaient moins. Il est décoré d'un grand nombre d'illustrations qui représentent les constellations vues dans le ciel, et dessinées sur la sphère, dans des positions géométriquement inverses et symétriques; elles appartiennent à un genre et à une manière qui sont presque entièrement isolés et inconnus dans l'histoire de l'art musulman; leur auteur est visiblement un artiste persan, qui travaillait à Samarkand, en imitant des peintures chinoises, et surtout, ce qui est plus inattendu, en s'inspirant jusqu'à la copie de la technique des maîtres du Céleste Empire, en reproduisant aussi fidèlement qu'il lui a été possible de le faire leur palette et leur coup de patte. Un enlumineur

né aux rives du Fleuve Jaune qui eut travaillé à Samarkand pour le bon plaisir de l'héritier présomptif de l'empire timouride, et qui aurait connu traditionnellement l'invariable canon de l'iconographie chinoise, n'aurait pas commis les erreurs d'interprétation, les suppressions arbitraires, les modifications, dont le peintre qui décora cet exemplaire du catalogue d'Abd al-Rahman al-Soufi s'est très inconsciemment rendu coupable, telle la désinvolture avec laquelle il s'est permis de couper les pattes du Dragon (folio 34 recto), dont il n'avait point besoin dans son dessin ; seule, cette circonstance adventice permet de déterminer avec précision que l'auteur de ces peintures ne fut point un Chinois, ce que l'on pourrait inférer raisonnablement de ce fait étrange, que, contrairement à toutes les habitudes, on ne trouve dans ce livre ni tapis, ni sarlohs, ni rosaces, richement enluminés en or sur fond bleu, aucune décoration, pas la moindre trace d'ornementation, ce qui est une circonstance tout à fait insolite.

Ces remarquables compositions sont toutes traitées suivant la technique de la peinture chinoise ancienne, comme un lavis par teintes plates à peine coloré sur les bords des figures, pour les délimiter, de nuances assombries ; le procédé est singulier ; il caractérise la manière du Céleste Empire aux siècles du moyen âge ; il est loin d'être difficile à imiter, car il suffit de mettre dans chacune des nuances une pointe d'encre de Chine qui assombrit la tonalité de l'ensemble, et donne au tableau cet aspect tout particulier qui ne ressemble à rien de ce qui s'est jamais fait dans les contrées de l'Occident. Les vêtements des personnages qui animent ces illustrations sont purement mongols, dans la même facture, dans la même technique, que ceux des anges dans les peintures de l'Apocalypse de Mahomet (supplément turc 190) ; il y faut voir la reproduction très fidèle des modes courantes dans les cités de l'empire timouride, dans la seconde partie du règne de Shah Rokh Bahadour, fils de Témour le Boiteux. Les étoiles les plus lumineuses sont figurées par de gros points en or à côté desquels sont écrits leurs noms en arabe.

Cet exemplaire des Tables d'Abd al-Rahman a passé en la possession du prince timouride Sultan Mohammad, fils de Baysongghor, fils de Shah Rokh Bahadour ; Sultan Mohammad, comme son père, Mirza Baysongghor, qui fit exécuter une édition du *Livre des Rois*, était un bibliophile averti, comme le montrent les livres qui firent partie de sa collection ; l'empreinte de son cachet se lit sur plusieurs des feuillets du manuscrit, lequel, après lui, devint la propriété du dernier souverain timouride du Khorasan, Sultan Hosain Mirza. Le fils de Sultan Hosain, Badi al-Zaman Mirza, alla chercher un asile à Tauris chez son beau-frère,

Shah Ismaïl 1^{er}, roi de Perse, lorsque les Uzbeks shaïbanides mirent fin à l'empire des descendants de Témour, qui durent fuir devant ces barbares, les plus sauvages de toutes les nations mongoles. Badi al-Zaman Mirza emporta dans ses bagages les plus précieux des livres qui avaient formé la bibliothèque de Sultan Hosain Mirza, et il les transporta à Constantinople, quand il passa à la cour du sultan des Turcs osmanlis, avec qui il avait beaucoup plus de chances de s'entendre, Turk lui-même, qu'avec son beau-frère, qui était un Persan, contre lequel il nourrissait un ressentiment violent, lui tenant une rigueur extrême du fait que Shah Ismaïl n'avait pas voulu lui rendre ses états après les avoir repris aux Uzbeks. Ces livres, pour la plupart, entrèrent dans les collections du Sérail, dont ils portent le petit cachet en amande ; les Tables d'Abd al-Rahman échappèrent à ce sort ; en 1813, elles furent acquises par un certain Mohammad Sadik, appelé du titre de son père, Ketkhodasizadé ; le manuscrit passa ensuite à Ikhlât, puis au Caire, d'où il fut envoyé à la Bibliothèque nationale, par Bouriant, qui dirigea la Mission Archéologique française en Égypte.

Planche XXXVIII *a*. Folio 34 recto. — La constellation du Dragon, telle qu'on la voit au firmament.

Planche XXXVIII *b*. Folio 38 verso. — Céphée, vu sur la sphère.

Planche XXXVIII *c*. Folio 43 verso. — Bootès, ou le Bouvier, tel qu'on le voit au firmament.

Planche XXXIX *a*. Folio 51 recto. — La constellation d'Hercule, telle qu'on la voit au firmament.

Planche XXXIX *b*. Folio 68 recto. — La constellation de Persée, telle qu'on la voit au firmament.

Planche XL *a*. Folio 53 verso. — La Lyre, telle qu'on la voit sur la sphère.

Planche XL *b*. Folio 58 verso. — La constellation du Cygne, telle qu'on la voit au firmament.

Planche XL *c*. Folio 62 verso. — Cassiopée, telle qu'on la voit dans le ciel.

Planche XL *d*. Folio 87 recto. — L'Aigle, tel qu'on le voit sur la sphère.

Supplément persan 206. — *Histoire du Conquérant du Monde*, par Djouwaini (+ 1283).

Cette chronique, la première qui traita des fastes de la nation mongole, est antérieure à celle qui fut écrite par Rashid ad-Din (Supplément persan 1113), qui en a inséré presque tout le texte dans sa *Chronique bénie dédiée à Ghazan*, d'après

un manuscrit (supplément persan 205) qu'il fit copier à Tauris, par un de ses scribes, pour son usage, et qui fait partie des collections de la Bibliothèque nationale.

Ala ad-Din Ata Malik al-Djouwaïni appartenait à l'une des plus vieilles familles de robe de l'Iran, et il remplit de hautes fonctions dans l'administration de l'empire mongol de la Perse, sous les règnes d'Houlagou et d'Abagha; il fut investi, à la fin du règne d'Houlagou, et au cours des dix-sept années que dura la souveraineté d'Abagha, de la charge extrêmement importante de gouverneur de l'Irak arabe et de Baghdad, qui faisait de sa personne le successeur des khalifes de la maison d'Abbas; il mourut à Moughan, le 5 mars 1283, arrivé au terme d'une carrière qui ne connut d'autres loisirs que ses années d'emprisonnement et de persécution, ce qui était la principale récompense du dévouement que l'on témoignait au service des princes de la dynastie fondée en Perse par Houlagou. L'histoire de Djouwaïni est loin d'avoir l'ampleur et l'importance de celle de Rashid ad-Din; les moyens de Djouwaïni furent toujours, malgré l'importance de ses fonctions, très inférieurs à la documentation du vizir de Ghazan et d'Oltchaïtou, qui lui manqua et qu'il ignora totalement; mais Ata Malik, à un certain point de vue, a fait une œuvre bien plus personnelle que Rashid; son histoire est beaucoup plus un récit des événements des premiers temps de la puissance mongole, d'après les notes et les souvenirs personnels de l'auteur, qu'une chronique écrite et composée d'après les règles de la critique historique et de la méthode scientifique. Rashid fut un sédentaire, un homme de cabinet, qui travailla sur des sources qu'il compila dans un esprit académique; il est, avec des talents exceptionnels, le type du politicien qui abandonne une carrière scientifique pour l'enivrement du pouvoir, et qui, dans son âge mûr, aspire à la gloire littéraire, tandis que Djouwaïni fut un homme d'action, tel qu'il fallait qu'il en existât à l'époque du gouvernement de l'émir Arghoun, sous le règne d'Houlagou, durant la souveraineté d'Abagha; il vécut les événements dont il raconte la trame, sur les routes de l'Asie Centrale, en Perse, à Baghdad, pendant que Rashid les narre d'après la manière dont leurs acteurs les ont vécus et interprétés, d'une façon passive et livresque, après les avoir mis sur des fiches, après en avoir fait dresser des index et des tables; il n'eut pas fallu, vraisemblablement, lui demander, à Tauris, de faire seller son cheval pour partir, au long d'un interminable ruban de route, avec des étapes où l'on couchait dans la neige, à la belle étoile, sous la clarté du ciel, jusqu'à Karakoroum.

Rashid ad-Din a reconnu l'importance et la valeur de l'histoire écrite par

Djouwaïni, en la faisant passer tout entière, sans prévenir son lecteur, suivant la coutume des gens de lettres, en supprimant des longueurs, dans sa *Chronique bénie dédiée à Ghazan*.

Le manuscrit, de grand luxe, a été copié à Shiraz ou à Isfahan, comme le montre la palette bleu et or de ses tapis, par un scribe nommé Abou Ishak ibn Ahmad al-Soufi, qui termina sa tâche le 12 avril 1438. Ses peintures, comme celles du *Livre des Rois* reproduites dans les planches XXX - XXXIII, sont caractéristiques, dans la même manière et la même facture, des méthodes des ateliers timourides de la première époque, continuant la tradition des artistes qui décorèrent, à Tauris, les manuscrits de l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din.

Planche XLI *a*. Folio 140 verso. — Mankou Khaghan, assis sur le trône, au pied d'un arbre chargé de fruits; ses deux frères, Houlagou et Arik Boké, sont assis sur un tapis dans la partie gauche de la composition.

Planche XLI *b*. Folio 149 recto. — Les cavaliers de l'armée d'Houlagou, qui était parti de Karakoroum, en Mongolie, pour soumettre l'Occident à la souveraineté de son frère, Mankou Khaghan, attaquent la forteresse d'Alamout, défendue par les soldats du prince ismaïlien Rokn ad-Din Khourshah.

Arabe 6704. — *Album persan du commencement du XVII^e siècle* (voir page 117).

Planche XLII *a*. Folio 20 verso. — Une chasse au lion, par Behzad; la signature authentique de Behzad se lit, au bas, à gauche, de cette composition, dans la graphie certaine de l'illustre artiste, qui l'a conçue, dans la technique chinoise, sous la forme d'un dessin au trait, à peine relevé de quelques teintes, et d'un peu d'or sur le tapis de la selle du principal acteur de la scène, qui vient de décocher un trait au lion; le lion, le dos transpercé, hurle contre son agresseur; un second cavalier va dégainer pour achever le fauve; un soldat turk, à gauche, coiffé du casque de fer mongol, tient à la main une masse d'armes; l'exécution de ce dessin se place aux environs de 1480, dans la jeunesse du maître, comme le montre la netteté de la graphie de la signature de Behzad, laquelle, rigoureusement dans les mêmes formes, est tremblée sur une petite peinture datée de 1523-1524.

Supplément persan 1955. — *Recueil des ghazals d'Émir Shahi* (+ 1453).

Planche XLII *b*. — La décoration de trois feuillets d'un exemplaire des poésies d'Émir Shahi Firouzkouhi, copié entre 1480 et 1490, à Hérat, par Sultan Ali al-Mash-

hadi, le calligraphe émérite du souverain du Khorasan. L'élégance de cette décoration ne se rencontre dans aucun des nombreux manuscrits des divans enluminés au xv^e siècle ; elle consiste en petits oiseaux merveilleusement dessinés, peints avec une étonnante vérité d'expression, dans les cartouches rectangulaires qui séparent les poèmes de Shahi Firouzkouhi ; les enlumineurs se bornent, d'une façon absolue, à écrire dans ces bandes encadrées de filets polychromes, à l'encre d'or, en bleu, en rouge, en vert, dans une graphie parfaite, une formule arabe qui signifie : « et cette pièce est également de lui » ; sa répétition indéfinie, jusqu'à l'épuisement des strophes, tourne à l'insipidité et amène à l'obsession. Il est visible que ce divan de Shahi fut copié dans de très petites dimensions, pour un puissant seigneur ; il n'est point téméraire de penser qu'il fut l'un des plus splendides ornements de la collection du prince de Hérat, qui se montra, comme tous les princes de la maison de Témour, un amateur passionné des livres de luxe, un bibliophile émérite. Son ornementation ne se bornait point à la profusion de ces petits oiseaux peints dans une manière délicate au commencement des pièces qui naquirent dans l'imagination de Shahi ; il contenait quelques peintures, en petit nombre, car Behzad, comme les vrais artistes, ne prodiguait point les œuvres de son génie ; elles illustraient des scènes d'amour analogues à celles qui sont reproduites aux planches XLV et XLVI ; un tapis somptueux peint en or de deux teintes sur fond lapis, s'étendait au frontispice du divan.

La signature authentique de Behzad se lit dans tous les cartouches, dans une forme grêle et inélégante, rigoureusement la même, aux dimensions près, que celle de la planche XLII a, dans un style absolument identique à celui d'une signature que le maître, à Tabriz, écrivit dans le champ d'une toute petite peinture qui naquit sous son pinceau en 1523 ou 1524. L'artiste la traça dans les caractères les plus fins, les plus tenus, les plus invisibles, qu'il put dessiner, pour ne pas écraser la délicatesse de ces compositions minuscules, et aussi pour les raisons qui, au xv^e siècle, défendaient aux artistes de signer leurs œuvres, quand elles décoraient celles des littérateurs ; au milieu du XVII^e siècle, un artiste d'Isfahan imita cette technique précieuse dans l'ornementation d'un livre, en remplaçant les oiseaux de Behzad par des fleurs aux corolles éclatantes.

Supplément turc 993. — *Recueil des poésies écrites par Sultan Hosain Mirza (+ 1506).*

Sultan Hosain Mirza fut le dernier souverain timouride qui régna à Hérat, sur les provinces orientales de l'Iran ; comme tous les princes de sa famille, Sultan

Hosāin Mirza fut un bibliophile averti, et un amateur de belles-lettres. L'époque timouride vit passer à l'ombre du trône, et sur les champs de bataille, des dilettantes et des amateurs, qui firent du xv^e siècle une ère de prospérité littéraire et d'intellectualité, telle que n'en avaient point connu les âges antérieurs, et dont la splendeur ne devait jamais se répéter. Ce divan est l'exemplaire personnel de Sultan Hosāin Mirza, dans la bibliothèque duquel il occupait la place d'honneur; le manuscrit a perdu sa reliure, qui a tenté quelque collectionneur, ou qui est tombée en ruines, si elle était formée de découpures sur fond bleu. Il a été copié en 1485, par le célèbre calligraphe Sultan Ali al-Mashhadi, qui fut le coryphée des écrivains de la fin du xv^e siècle, et le maître de Mir Ali al-Mashhadi; il a été décoré de peintures, et orné d'enluminures, par un artiste qui n'a point pris la peine de signer son œuvre, suivant la tradition constante des peintres, mais qui n'est certainement pas Behzad, comme le croyait Schefer, à qui ce livre appartient. Les tapis et les ornements qui le décorent sont d'une facture très supérieure à la manière des tableaux qui historient le rythme des vers du prince timouride; les bordures et l'encadrement de la peinture qui illustre les feuillets 2-3, les pages enluminées qui le suivent, sont la perfection même, dans l'harmonie d'une élégance somptueuse. Ce précieux manuscrit est l'un de ceux que Zahir ad-Din Mohammad Babour Padishah emporta de Samarkand à Kaboul, lorsque, comme son cousin, Badi al-Zaman Mirza, il dut fuir devant les Uzbeks shaïbanides, qui avaient mis fin à la souveraineté de la famille timouride dans les pays iraniens; le bibliothécaire du palais des Grands-Moghols, à Dehli, a inscrit au recto de son second feuillet une description, d'après laquelle il contiendrait le Divan Hosāini Nawāi, ce qui montre que son auteur confondait Sultan Hosāin Mirza et son ministre, Mir Ali Shir Nawāi, dans un exemplaire de format moyen, écrit sur du papier de Daulatabad, de couleurs variées et éclatantes, les marges décorées de dessins de fleurs, avec des encadrements en couleur et des enluminures peintes, orné de tableaux, dans une reliure en carton, sa valeur atteignant quinze cents roupies. Ce splendide manuscrit est sorti des collections impériales à une date, et dans des conditions qu'il est impossible de déterminer, pour passer dans la bibliothèque de Riza Kouli Khan, dont il porte le cachet et la signature, Hidayat, à côté de la note écrite par le bibliothécaire du palais impérial de Dehli; Riza Kouli Khan fut un homme politique et un auteur fécond; il vécut sous le règne de Nasir ad-Din Shah Kadjar.

Planche XLIII. Folios 2 verso-3 recto. — Tableau encadré dans une bordure en or sur fond bleu-lapis, représentant le dernier sultan timouride du Khorasan

assis dans le parc de sa résidence, à l'ombre d'un kiosque, devant le palais royal; un échanton lui présente une coupe d'or tandis que ses épouses le contemplant.

Planche XLIV *a*. Folio 27 recto. — Sultan Hosāin Mirza collationnant dans une des salles de son palais, dont la fenêtre s'ouvre sur un jardin orné d'arghawans en fleurs; l'une des épouses du prince de Hérat contemple la scène, tandis qu'un des notables de sa cour sort de la résidence royale par une porte au-dessus de laquelle se lit en arabe cette invocation à Allah : « O (Toi) qui ouvre les portes ! ».

Planche XLIV *b*. Folio 36 verso. — Sultan Hosāin Mirza, assis sur le trône, dans la grande salle de son palais, s'appête à boire une coupe de vin au son d'une harpe, d'une viole et d'un tambour de basque; cette composition est encartée dans une large bordure qui lui sert de marge; un dessin tracé à l'encre d'or court dans l'intérieur de ce cadre; il représente des oiseaux planant en plein vol au milieu de fleurs qui naissent de rinceaux, et de la stylisation du nuage chinois.

Planche XLV *a*. Folio 51 verso. — Sultan Hosāin Mirza vient de descendre de son coursier durant une promenade qu'il fait aux environs de Hérat, et marche aux bords d'un ruisseau, dans la campagne fleurie; un échanton lui tend une coupe d'or; l'intempérance du prince de Hérat est illustrée par ces images gracieuses; elle en fit un obèse, et presque un impotent; les Mongols et les Timourides étaient très portés à l'usage et à l'abus du vin et des liqueurs, dont l'une, le lait de jument fermenté, enivre comme du vin de Champagne.

Supplément persan 1962. — *Recueil des ghazals d'Émir Shahi* (+1453).

Ce beau manuscrit a été copié par un calligraphe émérite, Sultan Mohammad Khandan, à la fin du xv^e siècle, à Hérat, dans les domaines, et au cours des ultimes années du règne de Sultan Hosāin Mirza, souverain timouride du Khorasan; il est décoré d'une rosace et d'un tapis enluminés dans un style délicat, en bleu et en or, avec des réserves en noir. A une date d'une dizaine d'années plus ancienne, les tapis, la rosace, les bordures et l'encadrement du tableau qui décorent le recueil des ghazals de Sultan Hosāin Mirza (supplément turc 993) sont entièrement peints en bleu lapis et en or de deux tonalités, sans aucune adjonction des teintes noires qui caractérisent la méthode des ateliers timourides, à l'extrême fin du xv^e siècle, avec

seulement l'addition de quelques fleurs rouges et de quelques fleurons d'un vert Véronèse très clair; le dualisme du bleu-lapis et de l'or est essentiellement une création, dans une harmonie parfaite, des écoles du Sud-Ouest de la Perse, Shiraz et Isfahan; ce fut par stades successifs, en plusieurs fois, et non d'un seul coup, que les ateliers timourides du Khorasan lui ajoutèrent les fleurs rouges, puis les fleurons verts, ensuite les fleurons noirs, enfin les cadres rectangulaires noirs.

Planche XLV *b*. Folio 30 recto. — Une princesse se distrayant dans un jardin fleuri, au pied d'un cyprès et d'un arghawan; la dame est assise sur un tapis, que le peintre n'a pas terminé; elle est vêtue d'une manière somptueuse; elle porte deux robes; l'une est de soie verte, décorée d'oiseaux brodés en or; l'autre, de soie rouge, par dessus une chemise de soie brochée. Un jeune homme, à genoux devant la princesse, tient une aiguière d'or, et lui tend un fruit; il porte le gros turban qui est caractéristique de la fin du règne de Sultan Hosain Mirza, et de la domination des Shaïbanides sur la Transoxiane (commencement du XVI^e siècle). Cette peinture, comme celles qui décorent le recueil des poésies de Sultan Hosain Mirza, est dans un état de conservation parfaite.

Supplément persan 1960. — *Recueil des ghazals d'Émir Shahi* (+ 1453).

Ce très beau manuscrit a été copié par le célèbre calligraphe Sultan Ali al-Mashhadi, sur des feuillets de papier sablé d'or, au cours de l'année 1514. Ce divan de Shahi fut probablement la dernière œuvre qui sortit des mains de Sultan Ali, qui fut le copiste favori de Sultan Hosain Mirza, et le maître de Mir Ali; cet artiste était très âgé lorsqu'il l'exécuta, ce que ne trahissent guère la perfection, la netteté, la sûreté de sa graphie; le livre est orné d'un très beau tapis, et de deux petits tableaux, dont la technique, comme le fait est constant dans l'histoire de l'art persan, est inférieure, de beaucoup, à la manière des enluminures et des décorations, et conçus dans un style plus lâche. La différence d'exécution, la divergence de qualité entre les tapis et les tableaux, sont telles que l'on peut toujours, invariablement, d'une façon rigoureusement certaine, dater un manuscrit, à quelques années près, et le situer dans l'une des provinces de l'Iran, par l'analyse de ses sarlohs, ce que l'on ne saurait pas toujours faire d'après l'examen des peintures qui le décorent. Ces tableaux ne sont point signés; ils sont indubitablement nés sous le pinceau d'un artiste célèbre, Mahmoud, qui a enluminé le *Présent fait à al-Ahrar*, de Nour ad-Din Abd al-Rahman al-Djami (supplément persan 1416), et une partie du *Trésor des Secrets*, de Nizami (supplément persan 985).

Planche XLVI *a*. Folio 15 recto. — Un roi, la couronne en tête, et sa favorite, occupés à lire un recueil de poésies d'amour, le divan de Shahi; tous les deux sont assis dans un jardin fleuri; une dame, plus somptueusement vêtue que la compagne du prince, contemple la scène d'un air de dépit, qui témoigne qu'elle les empêcherait volontiers de lire plus avant, si elle en avait le pouvoir.

Planche XLVI *b*. Folio 30 recto. — Dans un jardin aux fleurs éclatantes, un échanton, à genoux, saisit le pan du manteau d'une jolie princesse, et lui déclare la violence de son amour en des termes éloquentes dont la dame goûte l'harmonie.

Smith-Lesouëf 247. — *Recueil de pièces calligraphiées et de peintures*, formé aux Indes, en 1768.

Planche XLVII. Portrait d'un guerrier; on lit dans le champ de cette pièce, au-dessus de la tête du personnage, une note écrite en un gros nastalik persan de la fin du xv^e siècle, dans la graphie qui fut celle de Sultan Ali al-Mashhadi, d'après laquelle ce tableau reproduit les traits de Tchini Bahadour, « Tchini (le Chinois) le héros ». Cette note a été assez librement traduite par la personne qui acquit aux Indes ce splendide volume pour le rapporter en Europe, et qui est probablement le colonel Gentil, sous la forme « Portrait de Tchini Bahadour, guerrier renommé dans l'Inde »; l'exécution de cette curieuse peinture, conçue dans une manière insolite, est persane, de la fin du xv^e siècle, ou du commencement du xvi^e. Il existe, dans ce précieux recueil, un portrait d'un autre guerrier, de la même main que celui de Tchini Bahadour, lequel, d'après une attribution manuscrite, représente un certain « Balatou can, brave Indien ». Tchini Bahadour fut un Mongol, au service des princes timourides, vraisemblablement originaire de Khotan, qui à cette date, et aux siècles postérieurs, se nommait Tchin Matchin, des deux noms de la Chine dans la terminologie musulmane. Beaucoup de personnages originaires de ces régions, de Khotan, de Kashghar, au xvi^e siècle, suivirent la fortune de Babour, et s'en vinrent aux Indes avec lui. Tchini Bahadour porte une robe couverte de la stylisation du nuage chinois, et il tient à la main un fouet court qui est l'origine de la nagaïka des Cosaques; il est à la cangue, la main droite prisonnière, et il ne semble point très affecté du châtement qui lui est infligé.

ATELIERS POST-TIMOURIDES DE L'IRAN ORIENTAL ET DE LA TRANSOXIANE

Supplément turc 316. — *Recueil des œuvres en prose et en vers*, composées par Mir Ali Shir Nawaï (+1500).

Nawaï fut l'un des auteurs les plus féconds de la fin du xv^e siècle ; il écrivit indifféremment en turk-oriental, qui était sa langue maternelle, et en persan, l'idiome littéraire des Turcs de l'Iran. Ses compositions ne brillent pas par l'imagination, et elles ne lui ont pas été inspirées par le feu sacré de l'art divin ; il se borna toujours à imiter passivement les grands poètes dont les noms illustrent les fastes de la littérature persane, Nizami, Attar, Khosrau de Dehli, Djami surtout, qui fut son client, pour lequel il ressentait une admiration particulière et bien naturelle. Son *divan* persan est entièrement composé de pièces dont la plupart sont des répliques de celles de Djami, sans que le poète turk, qui les signe du surnom de Fani « celui qui est anéanti dans l'Unité divine », se soit interdit d'imiter les vers des bardes antérieurs. Le grand mérite d'Ali Shir, son seul mérite même, car sa poésie est une série de pastiches, et sa prose, une trame inélégante, est d'avoir, par un effort constant, élevé le turk-oriental à la dignité de langue littéraire, en montrant que cet idiome des pasteurs du Takla Makan, malgré son inélégance et sa rudesse, pouvait, grâce à ses emprunts au vocabulaire de l'arabe et du persan, rendre les nuances subtiles de la pensée musulmane. Mais son œuvre n'en demeure pas moins très inférieure à celle de Zahir ad-Din Mohammad Babour Padishah, dont les *Mémoires* resteront le monument éternel et impérissable de la langue turke ; Babour connut Nawaï, qui fut la grande célébrité de la monarchie timouride, aux jours de son déclin, et qui le méritait ; mais il ne lui dut rien ; il ne lui emprunta pas un tour de phrase, pas une idée, pas plus que César, dans ses *Commentaires*, ne subit la moindre influence des prosateurs qui vécurent au vii^e siècle de la fondation de Rome.

Ali Shir était le fils de Kishkéné Bahadour, l'un des généraux de Mirza Abou Saïd, prince de Hérat ; il naquit en 1441, et il fit ses études en la compagnie de Sultan Hosain Mirza, qu'il retrouva plus tard dans la vie, dont il devint le favori et le commensal. Il entra très jeune au service du prince timouride Aboul-Kasim Babour Mirza, et, à la mort de ce personnage turbulent, en 1456, il reprit le cours interrompu de ses études à Mashhad, puis à Samarkand, où il vécut dans une

situation pénible; Sultan Hosain Mirza le manda à sa cour, dès qu'il se fut emparé du trône de Hérat (Août 1470), et il lui confia la garde du sceau royal. Ali Shir, comme tous les poètes, même quand ils écrivent en mauvais vers, n'était point fait pour les charges officielles, ni pour l'exercice des fonctions administratives; au bout de quelques mois, il pria son ancien condisciple, devenu le souverain des dominions timourides, ou plutôt de ce qui restait des états du Sahibkiran, de le relever de sa charge (1471); il accepta, par la suite, le poste de ministre des finances, puis le gouvernement du Djourdan (1487); mais il ne se résigna point à supporter l'exil dans cette province lointaine et désagréable; il envoya sa démission, au bout de quelques mois, à Sultan Hosain Mirza, pour rentrer définitivement à Hérat, où il vécut dans une retraite dorée, ne voulant accepter de son souverain aucune dignité, aucune charge, dépensant les revenus d'une fortune considérable qu'il avait acquise par son passage aux Finances, et qui lui permettait d'encourager les littérateurs, tout en jouissant de l'intimité du prince du Khorasan et des dignitaires de la Cour; il mourut en 1500, quelques années avant l'anéantissement de l'empire timouride, laissant dans l'Iran la réputation justifiée d'un dilettante et d'un Mécène.

Le manuscrit des œuvres écrites en turk-oriental par Mir Ali Shir Nawai comprend deux énormes volumes, dont la copie fut terminée, un quart de siècle après la mort de cet auteur proluxe, entre le mois d'octobre 1526 et la fin de septembre 1527 (1), par un calligraphe, nommé Ali Hidjrani, à Hérat, qui appartenait alors au roi de Perse, Shah Tahmasp; ils sont ornés d'un grand nombre d'enluminures de toute beauté, répandues à profusion aux premières pages des nombreux traités écrits par Mir Ali Shir, dont quelques-unes constituent les plus somptueuses décorations qui soient jamais nées sous le pinceau d'un artiste.

Le premier volume seul (supplément turc 316) est orné de peintures, et l'on y trouve six grands tableaux d'une exécution remarquable, d'une perfection absolue, qui en font, au même titre que les illustrations du *Trésor des Secrets* de Nizami (supplément persan 985), les chefs-d'œuvre de l'art de la Perse dans les formes majestueuses de la technique behzadienne, de la manière délicate et raffinée des écoles timourides du Khorasan, dans une harmonie dont les peintres de la fin du XVI^e siècle et du XVII^e perdirent rapidement le secret, et qu'ils ne surent plus exprimer.

(1) C'est par erreur que, dans les *Monuments Piot*, j'ai imprimé que ce manuscrit avait été terminé en 1528; la plus légère inattention dans la lecture des tables de concordance entre l'ère musulmane et les années chrétiennes entraîne fatalement des erreurs de cet ordre, presque toujours *en plus*.

Ces peintures se divisent et se répartissent en deux groupes dont la technique et la manière sont essentiellement différentes, et qui appartiennent à des genres d'une inspiration divergente et de moyens contraires. Les quatre tableaux de la première série (folios 169 recto, 356 verso, 415 recto, 447 verso) sont conçus et interprétés dans une forme plus archaïque et moins souple que les deux qui constituent la seconde (folios 268 recto, 350 recto); ces divergences se continuent dans la palette, dans la tonalité; elles tiennent moins au fait que ces compositions sont l'œuvre de plusieurs artistes, qu'à cette circonstance qu'ils recopient des illustrations de poèmes de Nizami, de la fin de la première époque timouride, vers 1460, à des degrés d'arrangement divers pour les mettre au goût d'une année du premiers tiers du XVI^e siècle, lesquelles illustrations, elles-mêmes, reproduisaient des enluminures plus anciennes, de styles divergents, d'époques diverses; il est, en effet, évident que l'on retrouve dans ces six tableaux le souvenir d'une même technique, de procédés identiques, les mêmes coups de patte, la recherche et le souci d'un même idéal. C'est ainsi que les étoffes brochées d'or sont exactement dans la même manière, qu'elles figurent un brocard de soie bleue ou du velours noir, sur les épaules de Bahram Gour, de la fille du roi du premier climat du monde, de Shirin, sur le coussin d'Alexandre; de même, la façon dont l'artiste traite la barbe de ses personnages se continue dans la série de ces six tableaux.

Le nom de l'artiste, ou des artistes, qui exécutèrent ces merveilles est inconnu. C'est en vain que l'on chercherait la moindre trace de leur signature; il est bien dangereux, dans notre ignorance de l'histoire de la peinture persane, d'essayer de les reconnaître au milieu des renseignements ternes, confus et imprécis, que les auteurs des chroniques du XV^e et du XVI^e siècle donnent sur les maîtres qui fleurirent dans les écoles de la monarchie timouride, et dans celles qui leur succédèrent, au commencement du règne des princes safavis. J'ai déjà fait remarquer que l'une de ces peintures, celle qui enlumine le feuillet 169 recto (planche XLVIII), présente, en l'une de ses parties essentielles, le vieillard qui interpelle la jeune femme à son balcon, un motif que l'on rencontre, sous une forme rigoureusement identique, dans une très petite illustration, laquelle fut signée authentiquement, en l'année 1523-1524, d'une manière certaine, d'une façon qui ne laisse place à aucun doute, dans des conditions exceptionnelles, par le célèbre Kamal ad-Din Behzad. Behzad fut un artiste incomparable, et ses contemporains le célébrent à l'envi, avec raison, comme le coryphée des peintres qui enluminèrent des splendeurs de leur palette les feuillets des divans et des poèmes lyriques; il mourut postérieurement à 1524, aux environs de 1530, en 1533 ou 1534, si l'on en croit le témoignage d'un historien turc.

du XIX^e siècle, Mohammad Souraya, qui est malheureusement très douteux, comme toutes les affirmations des auteurs osmanlis quand ils parlent de la Perse. Il était extrêmement âgé à l'époque où l'on commença la décoration des œuvres d'Ali Shir, qui avait été son ami, à Hérat, à l'époque de la souveraineté de Sultan Hosain Mirza ; il devait avoir quatre-vingts ans, environ (1), et l'on peut se demander si, à cet âge avancé, Behzad mettait encore la main à d'aussi vastes compositions, s'il ne se contentait point de toutes petites œuvres, dans lesquelles il reprenait des thèmes qu'il avait illustrés aux heures de sa jeunesse, comme celle qu'il exécuta en 1523 ou 1524, et qu'il signa de son nom. La palette de ce tableau, comparée à celles de compositions, qui appartiennent à des collections souveraines de l'Hindoustan, qui sont attribuées à Behzad, ne contiendrait pas les nuances favorites

(1) Si l'on admet, comme le veut l'empereur des Indes, Nour ad-Din Mohammad Djihanguir Padishah, que c'est ce même Behzad, qui, en 1467, enlumina, dans une forme splendide, un exemplaire de l'histoire de Tamerlan écrite en persan par Sharaf ad-Din Ali Yazdi. Si jeune que l'on suppose l'auteur des remarquables peintures qui illustrent cette chronique médiocre, on ne peut guère supposer qu'il soit né postérieurement à 1445 ; il aurait donc, en 1527, été dans sa quatre vingt-deuxième année, et, si l'on en croit l'affirmation de Mohammad Souraya, il serait mort à quatre-vingt-neuf ans. Tous ces nombres, évidemment, sont possibles ; mais il faut peut-être faire entrer en ligne de compte, pour la discussion et l'établissement des dates de la vie de Behzad, ce fait que les jolies peintures qui enluminent le recueil des poésies de Sultan Hosain Mirza, en 1485, ne sont très vraisemblablement pas de Behzad, à moins toutefois, qu'elles ne représentent, ce qui est très peu vraisemblable, une œuvre de jeunesse, essentiellement différente de la manière des illustrations de l'histoire de Tamerlan de 1467, et de la main d'un autre artiste. Le manuscrit fut copié par ordre du prince timouride, par le meilleur calligraphe de son temps, Sultan Ali al-Mashhadi ; il est à supposer, et dans la logique des événements, que le successeur de Mirza Sultan Abou Saïd pria le meilleur peintre de son époque d'illustrer le rythme de ses ghazals. J'ai supposé que le monarque s'était heurté à l'une de ces sautes de mauvaise humeur dont les artistes sont coutumiers, qu'ils prennent pour une marque de caractère, quand elles prouvent seulement leur insociabilité et montrent leur discourtoisie. L'hypothèse peut se défendre ; elle explique une difficulté, que l'on peut interpréter autrement, en pensant qu'à cette date de 1485, Behzad n'était point encore arrivé à l'extraordinaire notoriété, à la célébrité incontestée, qui furent les siennes à Hérat, dans la seconde partie du règne de Sultan Hosain Mirza, à Tauris, chez les rois de Perse, Shah Ismaïl et Shah Tahmasp. Si l'on admet l'année 1533 comme la date à laquelle mourut ce grand artiste, on s'aperçoit immédiatement qu'un demi-siècle, exactement quarante-neuf années, s'était écoulé entre la date à laquelle Sultan Hosain Mirza fit historier le recueil de ses poésies, et le moment où Behzad entra dans le repos éternel. Tout le monde admettra, il semble, que cinquante années avant qu'il ne termine sa carrière, un artiste, même quand il atteint les limites de la vie humaine, n'est point encore qualifié pour les œuvres officielles, qui se confient à des gens arrivés, moins par leur valeur, que par la longueur du temps qu'ils ont passé à intriguer. L'affirmation de Nour ad-Din Mohammad Djihanguir, suivant laquelle les illustrations de l'histoire de Tamerlan de 1467 sont dues à Behzad, n'est point parole d'Évangile, et peut parfaitement reposer sur une erreur archéologique. Les seuls renseignements que l'on possède sur Behzad se lisent dans les chroniques de Khondamir et d'Iskandar Mounshi ; Babour, dans ses *Mémoires*, parle incidemment de cet artiste, en même temps que d'un autre peintre célèbre, Shah Mouzaffar, et il les met tous les

du maître ; elle se rapprocherait plutôt de la tonalité dans laquelle travaillait Mirak, qui fut le disciple de Behzad. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que les peintures dûment signées par Behzad sont une insigne rareté, qu'il n'en existe pour ainsi dire pas d'exemples (1), ou si peu, qu'autant vaut n'en point parler, que les prétendues signatures de Behzad, sans compter, ou en y comptant, celles de Mirak, et des autres artistes, sont presque toujours, pour ne point dire toujours, des attributions, faites par des collectionneurs, qui ont pu se tromper de très bonne foi, ou avoir raison, suivant le cas ; le tout, naturellement, sans tenir compte des attributions fantaisistes, ou des supercheries, qui constituent des fraudes archéologiques évidentes ; la perfection du tableau qui représente la chasse de Bahram Gour, au

deux sur la même ligne que le calligraphe Sultan Ali al-Mashhadi, qui fut un artiste consommé, dont l'œuvre est en grande partie conservée ; tout le reste, dans les historiens persans postérieurs à Iskandar Mounshi, n'est que du pathos, des fleurs de rhétorique, des répétitions de clichés, par des littérateurs à court de copie, qui ne virent jamais une pièce peinte par Behzad, pas plus qu'un tableau de ce Mani, qu'ils lui associent dans leurs élucubrations, pas plus qu'ils ne se sont jamais promenés dans cette fameuse « galerie de tableaux de la Chine », dont ils parlent tous, en termes grandiloquents et vides, comme des perroquets, en répétant comme des mécaniques les hyperboles de leurs antécédents. Encore est-il bien heureux que Babour ait eu l'idée de citer Behzad en même temps que Sultan Ali al-Mashhadi et Shah Mouzaffar, en deux pages de ses *Mémoires*, car l'illustre fondateur de la dynastie des Grands-Moghols ne s'en laissait pas compter ; il connaissait les hommes, qu'il jugeait à leur valeur exacte, et qu'il mettait à leur place précise ; Khondamir était l'ami intime de Behzad, et son témoignage serait assez suspect sans celui de Babour ; quant à Iskandar Mounshi, il ne cita dans son ouvrage que les artistes, calligraphes et peintres, qui furent ses collègues dans l'Office des livres du roi de Perse, que ses camarades fonctionnaires ; il poussa la sottise jusqu'à ne pas citer Imad al-Hasani, le plus grand calligraphe de l'Iran, au nombre des maîtres qui tracèrent les élégances du nastalik sur le papier aux teintes d'ambre de Khanbaligh, parce qu'il ne fut pas appointé par Shah Abbas comme maître à écrire dans quelque collège, comme Fétis oublia Pauline Viardot dans son dictionnaire des musiciens ; ces biographes signèrent eux-mêmes ainsi le témoignage et la reconnaissance de leur bêtise, sans se douter que le bon sens du public ne ratifie jamais les jugements qui dictent les décisions des chapelles et inspirent les ukazes des coteries.

(1) Behzad fut l'un des premiers artistes qui signèrent quelques unes de leurs compositions jusqu'à la fin du XIV^e siècle, la tradition voulait que toute œuvre demeurât anonyme ; elle s'adoucit au XV^e, avec les Timourides ; les peintres prirent la licence de signer leurs dessins, et leurs tableaux, n'étaient point destinés à l'illustration des livres ; les Persans professent le plus grand respect pour qui les grands noms de la littérature iranienne, pour Firdausi, pour Nizami, pour Sadi ; c'est par esprit d'humilité que les peintres du XV^e siècle ne signèrent point les œuvres qui historient leur texte ; ils ne voulaient point que leur nom figurât à côté de celui des artistes qui avaient écrit les chefs-d'œuvre du passé, tandis qu'ils n'éprouvaient aucun scrupule à signer leurs pièces indépendantes ; quelques uns de leurs disciples furent moins discrets, et signèrent de leur nom les compositions qui historient les vers de l'épopée et des poèmes lyriques ; ils comprirent qu'ils se rendaient coupables du péché d'orgueil, et ils craignirent leur témérité ; ils dissimulèrent leur nom en caractères microscopiques, dans les parties les moins visibles de leurs œuvres ; encore ceux qui rompirent ainsi avec une longue tradition furent-ils très rares ; cet usage devint désuet, et se perdit, au milieu du XVII^e siècle.

folio 350 verso (planche L), dans une palette harmonieuse et souple, serait tout à fait digne du pinceau de Behzad, celui qui figure Bahram Gour assis, en la compagnie de la fille du roi du premier climat du monde sous le Dôme noir, au folio 356 verso (planche LI), présente des caractéristiques qui se retrouvent dans les œuvres de Mirak ; la peinture du folio 415 verso, la bataille entre Alexandre et Darius, rappelle la technique des élèves de Mirak ; mais Mirak, ses disciples, et tous ses émules, élèves directs de Behzad, répétaient la technique de leur maître, qu'ils considéraient comme le génie de la peinture, et leur idéal suprême était de confondre leur manière avec celle qu'il avait créée dans la capitale des états de Sultan Hosain Mirza, en appliquant la manière lumineuse et souple des écoles de Shiraz aux magnificences et à la grandeur hiératique des œuvres des premières écoles nées dans l'empire de Témour-le-Boiteux.

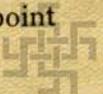
Planche XLVIII. Folio 169 recto. — Un Mystique arabe, le shaïkh de Sanaan, adresse une déclaration d'amour à une jeune dame chrétienne qu'il avait vue en songe, et qu'il était venu chercher jusqu'à Antioche, où elle demeurait ; autour de lui, on voit plusieurs autres religieux, qui l'avaient accompagné dans ce long voyage, après avoir tout fait pour le détourner de ce projet insensé ; cette peinture illustre une scène du *Discours des Oiseaux*, poème mystique que Mir Ali Shir Nawaï écrivit à l'imitation du *Dialogue des Oiseaux* de Farid ad-Din Attar ; la scène se détache sur un ciel d'or, traversé par un arbre aux branches chargées de fleurs, qui rappelle le fond étincelant des Primitifs florentins.

Planche XLIX. Folio 268 recto. — Farhad étendu mort dans les rochers du mont Bisoutoun, devant Shirin, fille de l'empereur grec, épouse du roi de Perse Khosrau Parwiz, pour laquelle il a brûlé des feux de l'amour ; Shirin, montée sur son palefroi, suivie d'une dame richement parée, contemple l'artiste couché à ses pieds ; dans le fond du tableau, on aperçoit les scènes que Farhad avait sculptées dans les solitudes du mont Bisoutoun ; ces sculptures, que la légende iranienne attribue à l'amant de Shirin, sont l'interprétation traditionnelle, d'après les normes étranges de la mythologie optique, des bas-reliefs qui couvrent les roches de la montagne, des sculptures qui représentent Darius, fils d'Hystaspe, et les insurgés contre lesquels il dut défendre la couronne des Achéménides, lesquelles illustrent le texte des trois inscriptions que le Roi des Rois fit graver à Behishtoun, des bas reliefs que Sapor I^{er}, au III^e siècle, Khosrau Parwiz, au VII^e siècle, firent sculpter dans ces montagnes.

Le motif qui est figuré dans la partie gauche de la peinture représente un roi entre deux personnages de la cour; il reproduit, aussi fidèlement qu'on peut le demander à un artiste du XVI^e siècle, recopiant, sans en avoir vu l'original, un motif traditionnel, le bas-relief du Tak-i Boustan, qui représente comme dans une cave obscure et ténébreuse, le roi de Perse, Ardashir conférant la souveraineté à Sapor I^{er}, en la présence d'Ahura Mazda, le plus grand des dieux. Celui qui se trouve à la droite de la composition figure deux hommes nus, luttant à coups de masses d'armes; ce motif n'est nullement une fantaisie de l'artiste qui enlumina le manuscrit des œuvres d'Ali Shir; il interprète d'une façon étrange et bizarre la scène gravée au dessous des inscriptions et des bas-reliefs de Darius I^{er}, où l'on voit le prince arsacide Gotarzès luttant contre l'usurpateur Mithradates, et le perçant de sa lance; le nom même de Farhad, qui connut l'amour douloureux de la princesse byzantine, est la répétition de celui de Phraate, Aphraate, qui, comme Arsace, devint un titre générique de la couronne parthe; il réveille, dans le roman des amours tragiques de Khosrau et de Shirin, qu'illustre cette belle composition, le souvenir du roi Gotarzès qui, vers l'année 43 de l'ère chrétienne, fit graver le tableau qui représente ses prouesses au dessous des bas-reliefs qui célèbrent la vaillance de son lointain prédécesseur.

Planche L. Folio 350 verso. — La chasse du roi de Perse Bahram Gour; sa favorite, Azada, joue de la harpe, montée à cheval, accompagnée d'une suivante qui joue du tambourin, tandis que le roi sassanide montre son habileté prestigieuse en clouant d'un coup de flèche la patte d'un onagre à son oreille; cette peinture illustre une scène des *Sept Astres errants*, qu'Ali Shir écrivit en vers turks, pour imiter les *Sept Portraits* de Nizami, où se trouve contée l'histoire des amours du roi Bahram Gour avec les filles des rois des sept climats; la chasse de Bahram Gour est l'une des légendes favorites de l'Iran; c'est à ce titre qu'on la trouve reproduite, à la fin du XII^e siècle, ou au commencement du XIII^e, sur des plats enluminés à Rayy, avec cette variante que le roi de Perse, monté sur un chameau, porte en croupe Azada, qui pince de la lyre dans cette position désagréable.

Planche LI. Folio 356 verso. — Bahram Gour, en compagnie de la fille du roi du premier climat, dans le Dôme noir; le roi de Perse et son épouse portent des manteaux de brocard noir, comme les dames qui paraissent au premier plan; cette peinture illustre les *Sept Astres errants*; le fond n'en est point



terminé, ce qui provient vraisemblablement de ce fait que, durant que l'on exécutait les enluminures précieuses du recueil des œuvres de Mir Ali Shir Nawaï, à Hérat, le prince uezbek Obaïd Allah Khan, de la dynastie des Shaïbanides, s'en vint mettre le siège devant la ville.

Supplément persan 985. — Le *Trésor des Secrets*, poème en masnawis, par Nizami (+ 1201).

Ce splendide manuscrit contient le texte d'un poème que Nizami composa pour exposer les principes de la morale et du gouvernement de la conscience humaine. Malgré ses grandes qualités, le *Trésor des Secrets* est inférieur aux poèmes lyriques de Nizami, à l'histoire de la passion de Shirin pour Khosrau Parwiz, au roman des amours de Laïla et de Madjnoun, au récit des noces de Bahram Gour avec les princesses des sept royaumes ; malgré la splendeur de sa poésie, il ne saurait se comparer à la magnificence de ces chants d'amour ; son objet, qui est de présenter les dogmes et les vérités de la morale, sous la forme d'anecdotes précieusement ciselées, était contraire au génie du poète, qui fut essentiellement un lyrique ; Nizami fut encore plus mal inspiré lorsqu'il s'imposa la tâche d'écrire une épopée pour rivaliser avec Firdausi, et pour éclipser la gloire du barde de Tous ; le verbe épique n'était point l'apanage de Nizami ; il en fit une expérience cruelle dans son roman d'Alexandre. L'histoire de Khosrau et de Shirin est l'œuvre la plus parfaite qui soit née de la pensée de Nizami ; elle est très supérieure au roman de Laïla et Madjnoun, lequel est par trop didactique ; les noces du roi de Perse avec les filles des rois du monde contient dans ses sept épisodes des finesses et des beautés qui les rendent comparables au Khosrau et Shirin. Malgré ses talents, sa virtuosité, la richesse de son rythme, la souplesse de son vers, Nizami est bien inférieur à Firdausi, qui restera éternellement le poète national de l'Iran, dont l'épopée constitue la forme poétique par excellence, la plus parfaite, la plus puissante, la plus noble, qui ait jamais été créée. Le manuscrit du *Trésor des Secrets* a été copié à Boukhara, par le célèbre calligraphe Mir Ali al-Harawi, ou al-Mashhadi, qui fut le disciple favori et fort irrespectueux de Sultan Ali al-Mashhadi, copiste officiel de Sultan Hosain Mirza, prince du Khorasan, au cours des années 1537 et 1538, pour le sultan shaïbanide Aboul-Ghazi Abd al-Aziz Bahadour. Cet exemplaire du *Trésor des Secrets* fut exécuté sur les ordres de Sultan Mirak, qui était conservateur des collections de livres du prince uezbek, comme le *Parterre de roses* de Sadi, dont les enluminures sont reproduites aux planches suivantes ; contrairement aux habitudes constantes et aux règles traditionnelles de la titulature des

princes de Boukhara, le sultan shaïbanide est nommé Abd al-Aziz Bahadour, et non Abd al-Aziz Bahadour Khan ; il fut décoré de peintures, d'enluminures, et de tapis somptueux, par deux artistes, l'un nommé Mohammad, l'autre Mahmoud, qui ont signé leurs compositions, ce qui est extrêmement rare. Les tableaux et les enluminures qui décorent ce manuscrit, comme les peintures du recueil des œuvres en prose et en vers de Mir Ali Shir Nawaï (Supplément turc 316), sont le chef-d'œuvre de l'art persan, transporté dans les contrées orientales de l'Iran, à partir de la seconde moitié du règne de Shah Rokh Bahadour, dans la Transoxiane, et au-delà du Grand Fleuve, par les artistes de Hérat, après l'anéantissement par les princes de la dynastie des Shaïbanides de l'empire timouride.

Planche LII. Folios 40 verso-41 recto. — Tableau représentant, sur deux pages qui se font face, une vieille femme qui vient implorer la justice de Sultan Sindjar, souverain saldjoukide de l'Iran ; cette très belle peinture, dans laquelle Sindjar est représenté sous les atours du prince uzbek Abd al-Aziz Bahadour Khan, entouré de Mongols et de Sartes de sa garde, se détache sur un fond d'or ; elle est signée, dans l'angle inférieur de gauche du feuillet 41, du nom de Mahmoud, qui l'a datée de l'année 952 de l'hégire (1545), postérieure de sept ans à la date de la copie du *Trésor des Secrets*.

Planche LIII a. Folio 34 recto. — Khosrau Anoushirwan et son ministre, se promenant à cheval dans la campagne, arrivent devant un édifice en ruines, et se prennent à méditer sur l'instabilité des destinées humaines ; cette splendide composition est authentiquement signée, dans l'angle de gauche, en petits caractères d'une graphie personnelle, du nom de « Mohammad, spécialiste dans l'art de faire de beaux portraits » ; on lit, au-dessous de cette signature, en grosses lettres, sans aucun caractère personnel, une attribution au peintre qui est l'auteur du tableau suivant, et qui se nommait Mahmoud ; cette attribution a été faite par un amateur qui posséda ce livre, qui se piquait de connaissances artistiques qu'il a tenu à étaler, alors qu'il n'était point capable de lire la véritable signature de cette composition ; ce fait donne la mesure de la valeur que l'on doit reconnaître à ces attributions gênantes, qui veulent toujours, plus ou moins, se faire passer pour des signatures authentiques, alors qu'elles ne font que prouver l'ignorance de leurs auteurs, en abimant de belles peintures.

Supplément persan 1958. — Le *Parterre des Roses*, de Sadi de Shiraz

(+ 1291).

Ce manuscrit de très grand luxe a été copié et enluminé à Boukhara, pour le prince shaïbanide de la Transoxiane, Mouzaffar ad-Din Sultan Abd al-Aziz Bahadour Khan, sur les ordres de Sultan Mirak, bibliothécaire du souverain uzbek; la copie en a été entièrement exécutée par le célèbre Mir Ali al-Mashhadi, qui nomme le prince de Boukhara Abd al-Aziz Bahadour, exactement comme dans le manuscrit du *Trésor des Secrets* dont les peintures sont reproduites dans les planches précédentes. Mir Ali al-Mashhadi termina sa copie à Boukhara, dans les derniers jours du mois de juin 1543, cinq années après le *Trésor des Secrets*, et l'enluminure du manuscrit se continua longtemps après la mort du calligraphe, jusqu'en l'année 1553. Cet exemplaire du *Parterre des Roses* de Sadi est décoré de tableaux, d'enluminures et de tapis; comme le fait ne se remarque que trop souvent dans l'histoire de l'art en Perse, les enluminures et la partie ornementale du manuscrit sont conçues dans une manière et un style très supérieurs à la manière des peintures qui le décorent; les tapis sont d'une facture excellente, qui se rattache directement aux procédés des ateliers de Hérat, à la fin du xv^e siècle, sous le règne de Sultan Hosain Mirza; ils sont presque entièrement peints, dans un goût parfait, en bleu lapis et en or, dans des baguettes noires qui forment leur encadrement, suivant la technique favorite des officines de la seconde période timouride, tendant vers le commencement du xvi^e siècle. Cinq tableaux historient le texte du livre, qui a appartenu à Djalal ad-Din Mohammad Akbar, Nour ad-Din Mohammad Djihanguir, et Shihab ad-Din Mohammad Shah Djihan, empereurs des Indes; il fut probablement acheté par Akbar, qui recherchait avidement les manuscrits enluminés dans les domaines des princes timourides du Khorasan et dans le royaume des Uzbeks de la Transoxiane; ces tableaux copient assez maladroitement de très belles peintures de style behzadien, dans une évolution fâcheuse, avec des interprétations erronées, le fond d'or du ciel, par exemple, des peintures reproduites dans les planches XLVIII et LII étant répandu sur le sol, en dépit de toute logique, en violation du sens commun le plus élémentaire.

Planche LIII b. Folio 9 verso. — Un souverain assis sur son trône, dans un parc, entouré des dignitaires de sa cour; des soldats enchainent des brigands et s'apprêtent à leur trancher la tête; le roi est à l'ombre d'un dais formé d'un tapis d'une exécution splendide et d'une technique parfaite, dans la manière du milieu du xvi^e siècle, en bleu et en or, dans un cadre rectangulaire noir. Ce tapis, dans cette illustration du *Parterre des Roses* de Sadi, montre que les pages enluminées des manuscrits de luxe copient toujours la technique de

tapisseries un peu plus anciennes que leur exécution, ou leurs contemporaines. On lit, en dehors du cadre de cette peinture, dans sa partie inférieure, le nom Abd Allah, dans lequel il faut voir une attribution faite par un des possesseurs de ce livre, à une époque indéterminée, mais qui n'est point très ancienne, sur la valeur exacte de laquelle on aimerait à être renseigné. Cette attribution, en fait, est, comme je l'ai montré autre part, out à fait gratuite, et elle méconnaît les évidences; un artiste, nommé Abd Allah, fut bien le contemporain de Mir Ali; il enlumina même un splendide exemplaire du *Parterre des Roses*, dont la graphie naquit sous le kalam du disciple de Sultan Ali; mais les compositions qui enluminent ce volume sont de dimensions plus restreintes, et surtout, leur technique est infiniment supérieure, leur auteur n'ayant pas commis l'hérésie de répandre une teinte d'or sur le sol de ses peintures.

Planche LIV. Folio 20 verso. — Un roi assis sur un trône, abrité par un dais, dans un bosquet fleuri, entouré de personnages de sa cour; deux lutteurs sont aux prises devant lui, et cherchent à remporter la palme du triomphe, le maître et l'élève, qui n'avait pas craint de défier son professeur à un combat singulier; on lit sur la porte du jardin, en caractères naskhi, une formule d'eulogie en persan, avec la date de l'année 1553; comme dans beaucoup de tableaux peints au milieu du XVII^e siècle, la porte, sur laquelle se trouve cette épigraphe, se dresse à la bordure d'un jardin, sans se rattacher à un système de clôture qui en fasse autre chose qu'une décoration symbolique, sans aucune utilité; l'une des personnes à qui appartient ce manuscrit du *Parterre des Roses* a cru remédier à cette erreur, en peignant au minium, dans le champ du tableau, une barrière horrible, qui le défigure d'une façon absolue et intégrale.

Supplément turc 996. — Le *Discours des Oiseaux*, poème mystique, par Mir Ali Shir Nawaï (+ 1500).

Le *Discours des Oiseaux* est l'imitation, en turk-oriental, du *Dialogue des Oiseaux*, écrit en persan par Farid ad-Din Attar (voir page 100). Ce manuscrit a été copié et enluminé à Boukhara, en 1553, pour la bibliothèque du sultan uezbek Aboul-Fath Mohammad Yar Bahadour Khan, lequel, dans certains livres enluminés, notamment un exemplaire de l'histoire de Tamerlan, par Hatifi, daté de 1552, est nommé Mohammad Darwish Bahadour Khan. La date à laquelle ce manuscrit du *Discours des Oiseaux* a été illustré à Boukhara est indiquée dans la peinture

qui décore le recto du vingtième feuillet; elle représente le shaïkh de Sanaan apercevant, à la fenêtre de ses appartements, la dame chrétienne qu'il est venu chercher à Antioche, du fond de l'Arabie, et dont il est éperdument amoureux; il tombe anéanti sur le sol, au milieu de ses disciples indignés. On lit, en arabe, au fronton du palais de la Chrétienne: « Pour la bibliothèque du khaghan auguste, très généreux, très juste, le khaghan, fils de khaghan, fils de khaghan, Aboul-Fath Mohammad Yar Bahadour Khan, qu'Allah le Très-Haut éternise son règne et sa souveraineté, qu'il répande sur les mondes les bienfaits de sa générosité et de sa justice, à la date de l'année 960 (1553), dans la ville de Boukhara ».

La technique des procédés de l'école de Behzad se reconnaît encore très nettement dans ces peintures, surtout dans le tableau du feuillet 20 verso, dont la manière, comme celle des tableaux du *Verger fleuri* de 1556 (supplément persan 1187), est plus lâche que le style et l'exécution des enluminures du *Trésor des Secrets*, qui a été illustré à Boukhara, en 1538, pour le sultan shaïbanide Abd al-Aziz Bahadour Khan (supplément persan 985); elle témoigne de la décadence rapide de la science des écoles de la Transoxiane, à partir des environs de 1540.

Planche LV *a*. Folio 25 recto. — Le shaïkh de Sanaan, coiffé d'un bonnet kirghize, après avoir renié l'islamisme et déchiré le Koran, est réduit à garder les cochons, figurés sous les apparences de sangliers, pour complaire à la dame chrétienne qui lui avait laissé espérer ses faveurs s'il s'abaissait à cette infamie.

Planche LV *b*. Folio 26 verso. — La dame chrétienne, revenue de son erreur, tombe aux pieds du shaïkh de Sanaan, et se convertit à l'islam; plusieurs des compagnons du shaïkh se tiennent derrière lui, et contemplent cette scène; comme dans plusieurs tableaux exécutés vers le milieu du xvi^e siècle, dans les écoles de la Transoxiane, l'artiste a transposé le fond d'or du ciel sur le sol.

Planche LVI *a*. Folio 31 verso. — Un souverain, célèbre par son injustice et la façon déplorable dont il gouvernait ses peuples, assis sur le trône, entouré d'officiers de sa cour, s'entretient avec un derviche qui se trouve accroupi devant lui; un échanson, à genoux devant le trône, tend une coupe d'or à son souverain, qui est figuré dans le costume que portait, à la date à laquelle fut enluminé ce manuscrit, le prince shaïbanide Naurouz Ahmad, à Boukhara; comme dans la peinture qui enlumine le verso du feuillet 44, le fond d'or est correctement placé dans le ciel, et non sur le sol.

Planche LVI *b*. Folio 44 verso. — Asmaï, l'auteur de l'histoire des Arabes

d'avant l'islam, faisant le pèlerinage, arrive aux bords d'une source, près de laquelle git un homme blessé à la tête ; un arghawan aux branches fleuries se détache sur le fond d'or du ciel ; un rossignol se balance sur l'une d'elles.

Supplément persan 1187. — Le *Verger fleuri* de Sadi de Shiraz (+ 1291).

Le *Verger fleuri* fut intitulé par le poète *Livre de Sadi* ; c'est postérieurement à sa mort, vers le milieu du xiv^e siècle, que les Persans lui donnèrent le nom de *Verger fleuri*, par analogie avec le titre de *Parterre des Roses*, qui est celui d'un traité célèbre de morale et d'éthique, qu'il composa, en prose et en vers ; le *Verger fleuri* est entièrement écrit en vers ; il est, avec le *Parterre des Roses*, le meilleur ouvrage de Sadi.

Le manuscrit, de grand luxe, a été copié sur des feuillets de papier sablé d'or, dans de grandes marges de couleurs variées, à Boukhara, pour le sultan shaïbanide de la Transoxiane, Naurouz Ahmad Bahadour Khan, par le célèbre calligraphe Mir Hosaïn al-Hosaïni, qui termina son œuvre en 1555 ou 1556 ; il est orné de pages de titre somptueusement enluminées en or et en bleu-lapis, dans des bordures noires, avec l'adjonction de quelques fleurs rouges et de nuances vertes, dans une manière harmonieuse qui continue la splendeur de la technique des écoles de Hérat ; le texte de Sadi est historié par quatre peintures finement exécutées, dans le style des écoles de la Transoxiane, qui perpétue avec des défaillances, à cette date du milieu du xvi^e siècle, les normes codifiées par Behzad dans la capitale de Sultan Hosaïn Mirza.

Planche LVII a. Folio 19 verso. — Dara (Darius), roi de Perse, au cours d'une chasse, se trouve séparé de son escorte ; il marche, et finit par rencontrer un homme qui avait la charge de soigner ses chevaux ; dans la crainte que ce serviteur, qu'il ne connaissait point, ne nourrisse contre lui des projets hostiles, le roi arme son arc, et se tient prêt à décocher sa flèche ; Dara, dans cette peinture, porte le costume du sultan Naurouz Ahmad ; dans le fond de la composition, l'on aperçoit une des tentes rondes en feutre des nomades turks, qu'ils nomment *alatchouk*.

Planche LVII b. Folio 27. — Dans un jardin fleuri, un idiot scie la branche d'un arbre sur laquelle il est grimpé, au risque de se rompre le col ; deux dames, au balcon d'une maison à laquelle appartient le verger, et le jardinier, contemplent la stupidité de cet individu, et attendent qu'il roule sur le sol verdoyant ; on lit, au fronton de la maison, une inscription en arabe dont les caractères

ont été tracés en blanc sur un fond bleu-lapis, dans laquelle il est dit, avec des fautes grammaticales, que la peinture a été exécutée dans les jours du règne du khaghan Aboul-Ghazi Naurouz Ahmad Bahadour Khan, en 963, soit 1555; l'artiste qui a peint cette jolie composition a mal interprété le fond d'or des enluminures conçues dans la technique des écoles behzadiennes, et il l'a transposé en le répandant sur la colline qui forme le fond du tableau.

Planche LVIII *a*. Folio 76 recto. — Un derviche, passant dans une rue, se met à danser en entendant un jeune homme jouer de la flûte; le musicien est assis au balcon d'une maison, au fronton de laquelle se lit la même inscription qu'à la planche LVII; l'artiste, comme dans la peinture reproduite dans cette planche, a répandu l'or du fond behzadien sur une colline dont il n'a même pas pris la peine de dessiner le sol.

Planche LVIII *b*. Folio 90 recto. — Al-Malik al-Salih Nadjm ad-Din Ayyoub, souverain ayyoubite de Damas, fait comparaître devant lui deux derviches qu'il avait rencontrés la veille à la mosquée, et s'entretient avec eux; il est assis sur un trône, à l'ombre d'un kiosque, entouré des grands dignitaires de sa cour, sous les traits du prince shaïbanide Naurouz Ahmad, avec sa suite; on lit, au fronton du dais, la même inscription qui figure dans les planches précédentes, sans la date.

Ancien fonds persan 257. — Anthologie du *Verger fleuri* de Sadi de Shiraz (+ 1291).

Ce manuscrit de grand luxe a été copié sur des feuillets de papier sablé d'or, à grandes marges de couleurs variées, par le célèbre calligraphe Mir Hosain al-Hosaini, à Boukhara, aux environs de l'année 1555; Mir Hosain al-Hosaini n'a pas pris la peine d'indiquer la date à laquelle il exécuta la copie de ces extraits du traité de morale pratique de Sadi, mais l'on sait (voir page 107) qu'il travaillait dans la capitale des princes shaïbanides de la Transoxiane, vers le milieu du XVI^e siècle. Ce livre, dans une reliure de cuir estampé et doré, sur laquelle courent les rinceaux de fleurs et la stylisation du nuage chinois, est orné d'un sarloh dans la technique des écoles de Hérat, à la fin du XV^e siècle, et d'un joli tableau dans la manière brillante des formules behzadiennes, à peine altérées, postérieurement à 1550, au-delà du Grand Fleuve.

Planche LIX. Folios 1 verso - 2 recto. — L'atabek du Fars, Saad ibn Abi Bakr, et son client, le poète Sadi, s'entretiennent dans la cour du palais, qui

s'ouvre sur un jardin planté de fleurs ; l'atabek et le poète sont assis sur un tapis ; des guerriers de la suite du prince paraissent dans la partie gauche de la composition ; l'un d'eux porte l'arc et le carquois du souverain ; deux derviches, amis de Sadi, se tiennent modestement devant le tapis de l'atabek, dans un coin du tableau, suivant la coutume traditionnelle des Soufis. Saad ibn Abi Bakr est figuré sous les traits du prince shaïbanide Naurouz Ahmad Bahadour Khan, et ses officiers sont vêtus de l'uniforme mongol des guerriers uzbeks ; la technique behzadienne est très reconnaissable dans cette composition harmonieuse, dont le ciel d'or est traversé par des arghawan aux branches chargées de fleurs.

ATELIERS SAFAVIS DE L'IRAN OCCIDENTAL

Supplément persan 775. — *Les Séances des Amants*, par Kazirgahi.

Cet ouvrage est formé d'un recueil de biographies de Mystiques célèbres et d'autres personnages qui appartiennent aux fastes de l'histoire musulmane ; ces narrations furent écrites en 1502 et 1503, tout à la fin du règne de Sultan Hosain Mirza, souverain du Khorasan, par un littérateur nommé Kamal ad-Din Hosain Kazirgahi, qui imitait la conduite des Soufis, sans s'inspirer en rien de leurs vertus mystiques. Cet écrivain chercha à imiter, dans une prose pompeuse, mêlée de vers, l'inimitable récit du *Mémorial des Saints* de Farid ad-Din Attar, et il réussit à s'insinuer dans les bonnes grâces du prince de Hérat, si bien que les *Séances des Amants* sont généralement attribuées au kalam de Sultan Hosain Mirza. Zahir ad-Din Mohammad Babour Padishah, dans ses Mémoires, s'est élevé contre cette fantaisie, déclarant que jamais Sultan Hosain n'aurait perdu son temps à de semblables puérités ; à cette date des premières années du XVI^e siècle, le prince timouride du Khorasan entra dans une vieillesse pénible, au milieu de difficultés de tout genre, et de périls qui finirent par amener la ruine de son empire ; il est probable qu'il n'avait guère l'esprit à écrire des anecdotes sur la vie des Soufis des âges révolus, et que les soucis du pouvoir lui imposaient de tout autres obligations.

Ce manuscrit, de grand luxe, est orné de tapis somptueusement enluminés en or de deux tons, et en bleu-lapis de deux nuances, avec l'adjonction de fleurs rouges, et de cinq tableaux. Comme dans la plupart des livres enluminés dans les ateliers safavis, au XVI^e siècle, la technique de la décoration est supérieure à l'exécution des peintures qui illustrent le texte ; ces tableaux sont caractéristiques de la ma-

nière et du style des ateliers des provinces de l'Iran, des officines de Khazwin, au commencement du règne de Shah Tahmasp, fils de Shah Ismaïl I^{er}, aux environs de l'année 1540; la manière des tapis, aux folios 1 verso-2 recto, exclue, d'une façon radicale et absolue, l'emploi et l'usage de la couleur rouge; elle est entièrement celle de Shiraz au xv^e siècle, et, jusque vers 1480, la méthode des ateliers timourides du Khorasan, qui empruntèrent les secrets de la technique de Shiraz. Cet exemplaire des *Séances des Amants* est revêtu d'une reliure splendide; ses plats extérieurs sont de laque verte, avec des réserves en noir, couvertes de fleurs d'or, tandis que des oiseaux volent symétriquement dans son champ vert-d'eau, au milieu de fleurs rouges et jaunes qu'ils essaient de saisir dans leur bec; les plats intérieurs sont encore plus somptueusement décorés; ils se composent, dans un cadre rectangulaire, formé d'une série de cartouches en or et en couleurs, d'un fond d'or, traversé par des rinceaux de fleurs et par l'ondulation du nuage chinois, sur lequel s'enlèvent deux ovales bleu de ciel couverts de rinceaux découpés dans du papier noir; l'un de ces médaillons se trouve au centre du plat de la reliure; le second a été coupé en quatre parties égales qui se trouvent rapportées dans les angles de la reliure, aux quatre coins intérieurs du cadre.

Planche LX a. Folio 152 verso. — Khadja Abd Allah, occupé à lire des livres dans la boutique d'un libraire, devant laquelle passe un condamné qui a le col pris dans une cangue, et qui porte un énorme bonnet vert et rouge; on voit, dans la partie gauche de la composition, des ouvriers qui lissent le papier sur lequel le libraire fera copier ses livres.

Planche LX b. Folio 209 verso. — Le sultan saldjoukide Masoud, fils de Sultan Mohammad, fils de Malik Shah, se promenant dans les environs d'Ardabil, rencontre par hasard ses pages qui s'étaient mis à la poursuite d'un Turkoman, qu'ils voulaient forcer à leur vendre son cheval; le Turkoman, descendu de sa monture, expose son histoire au sultan; le turban du prince saldjoukide est en brocard rouge; ceux des officiers de sa suite, en brocard blanc, avec des ornements de plumes; ces coiffures sont caractéristiques du commencement du règne de Shah Tahmasp; elles sont devenues la mode dans l'empire turc.

Supplément persan 1967. — *Aphorismes en vers persans* sur l'hygiène et la médecine élémentaire.

Cet opuscule est attribué à Aristote, qui l'aurait écrit pour l'usage de son disciple, Alexandre, roi de Perse; sa composition se place au xv^e siècle. Le

manuscrit, de grand luxe, appartient à Fath Ali Shah Kadjar, roi de Perse; il a été copié à Kazwin, en 1542, par le célèbre calligraphe Shah Mahmoud al-Nishapouri, dans un nastalik très fin, qui était sa spécialité, sur des feuillets de papier dont les marges sont décorées de dessins en or et en bleu; ces dessins figurent des animaux divers gisant dans une forêt touffue, suivant une technique qui fut très en vogue dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et au XVII^e; quelques-uns de ces animaux sont des copies stylisées de la faune mystérieuse des bestiaires chinois, du khi-lin, qui présage dans le monde la venue des hommes illustres, du foug-houang, qui plane en un vol hiératique au sommet des arbres. Ce recueil d'aphorismes a été enluminé, par un artiste qui n'a pas signé son œuvre, d'un tableau, à son frontispice, dans une manière et un style qui caractérisent les procédés des écoles du Nord-Ouest de la Perse, en contradiction absolue, en opposition radicale, avec les normes des ateliers de l'Est de l'Iran, à cette même époque, dans le Khorasan, à Hérat, dans la Transoxiane, à Boukhara, Les écoles de l'Iran oriental, à cette date du milieu du XVI^e siècle, terminent l'évolution des officines timourides de la seconde période, et les chefs-d'œuvre de leur manière sont reproduits dans les planches LII et LIII; les ateliers de l'Ouest de la Perse inaugurent la méthode qui va devenir la norme safavie, en continuant la tradition des écoles de Tauris et de Shiraz, à l'époque timouride, depuis le commencement du XV^e siècle, laquelle se rattache directement aux procédés des ateliers persans de l'époque mongole, à la fin du XIII^e siècle, au commencement et jusque vers le milieu du XIV^e siècle (1).

Les peintures qui décorent le recueil des œuvres de Mir Ali Shir Nawaï,

(1) Shiraz et Isfahan adoucirent le rythme heurté et bruyant de la décoration des écoles mongoles; aux lourds tapis chargés de couleurs sombres, qui décorent les pages de titre du manuscrit des œuvres théologiques de Rashid ad-Din, elles substituèrent le gracieux encadrement bleu et or, en or de deux teintes délicates et souples, dans lequel s'inscrivent les premiers vers des poésies lyriques de la Perse; aux frontispices pesants que les peintres de Tauris et de Baghdad avaient empruntés à la technique des écoles mésopotamiennes des rives du Tigre et de l'Euphrate, les artistes du Sud de la Perse substituèrent les décorations légères et idéales, en bleu de ciel et en or de valeurs diverses, qui développent leur harmonie limpide et sereine au seuil des livres de luxe qui furent enluminés dans le Sud de l'Iran pour les princes et les seigneurs de leur cour. Ces décorations somptueuses et éclatantes reproduisent en termes exigus la riche décoration des tapis de soie qui ornaient les palais des rois de l'Iran; les techniciens persans en avaient banni le rouge, qui flamboie dans les décorations de l'époque mongole, et qui, au XVII^e siècle, rutilera dans celles des ateliers safavis; ils en avaient réduit la gamme à la tonalité des bleus célestes et des ors pâles qui sont les couleurs favorites des poètes.

Les artistes qui vécurent dans les écoles du Khorasan, du milieu du XV^e siècle au commencement du XVI^e, s'emparent de l'élégance de ces encadrements, et ils leur ajoutèrent des bandes de

enluminé à Hérat, en 1527 (supplément turc 316), relèvent des deux systèmes, comme celles du *Livre des Rois* de M. de Rothschild, qui ont été exécutées pour Shah Tahmasp, à une date plus récente; elles sont conçues dans la méthode behzadienne, dont l'évolution appartient tout entière à l'Iran oriental, et s'est poursuivie dans cette contrée de Hérat, où l'on chercherait en vain, depuis des siècles, la moindre trace de culture artistique et littéraire, mais elles n'en demeurent pas moins, surtout les tableaux des poèmes de Mir Ali Shir, les premières œuvres dans lesquelles paraît la technique qui va devenir la norme safavie, issue du syncrétisme de la manière du Khorasan et des procédés des ateliers de Shiraz, lesquels avaient donné naissance à la méthode de l'Iran oriental.

Planche LXI. Folios 1 verso - 2 recto. — Tableau représentant Alexandre, roi de Perse, et Aristote, son maître; Alexandre est assis à terre, au pied d'un arbre; un échanton lui présente une coupe d'or, tandis que le philosophe, sous les traits d'un gros mollah, regarde la scène d'un air qui montre qu'il n'est point satisfait de la conduite de son disciple; cette composition, spirituellement traitée, se trouve encadrée dans des baguettes enluminées en or, en

couleur noire sur lesquelles ils firent courir des rinceaux d'or aux inflexions savantes, et aux volutes délicates. Cette manière atteignit son apogée et sa perfection absolue sous le pinceau des enlumineurs qui furent les disciples de Behzad; ils poussèrent cette technique jusqu'à ses dernières limites, et ils créèrent une décoration d'un goût exquis qui n'a jamais été égalée dans aucun art; elle ne connut point la sobriété savante de l'ornementation hellénique, mais elle brilla d'un éclat extraordinaire; elle acquit une richesse de coloris qui crée une impression de calme et de sérénité.

La gamme bleu et or des décorations exécutées dans les écoles du Sud-Ouest de la Perse ne réveille aucun souvenir de la palette des praticiens de l'époque achéménide, qui avaient emprunté leurs procédés aux peintres de la Chaldée; sa manière contraste étrangement avec la lourdeur de l'art sassanide; il y faut voir le développement d'une technique autonome qui naquit, dans ces provinces torrides de l'Iran, d'un affinement des méthodes rudes et frustes des écoles de Mésopotamie. Il est difficile de déterminer sous quelle influence se fit cette évolution; elle est infiniment loin du goût des ateliers sassanides, comme on le voit assez par le style des étoffes de soie qui y furent décorées par les artistes persans; elle est aussi distante de la décoration des étoffes coptes, qui imitent d'une façon grossière les procédés de la technique du bas-Empire. Il y faut voir un triage exécuté dans la palette des peintres de Tauris, qui avaient déjà une tendance marquée à réduire la gamme des décorations mésopotamiennes au bleu et à l'or, comme on le voit par les tapis de plusieurs livres de grand luxe qui furent enluminés à l'époque des Mongols. Cette grâce et cette délicatesse ne durèrent pas longtemps; elles déclinerent en même temps que s'atténuèrent les qualités littéraires des poètes et des prosateurs, pour laisser la place au mauvais goût que l'on remarque chez les auteurs du XV^e et du XVI^e siècle. Les peintres, les enlumineurs surtout, se montrèrent très supérieurs aux écrivains; ils continuèrent l'élégance sobre et placide de leurs décorations à une époque à laquelle la phrase et la période persanes, simples et naturelles avec les prosateurs de la fin du XIII^e siècle et du commencement du XIV^e, tombent dans la recherche stérile de l'effet, dans un pathos inintelligible, sous le kalam de leurs émules de la période timouride.

bleu, et en noir, dans une technique qui est celle des écoles du Khorasan.

Supplément persan 1428. — Les *Manières de se conduire des Amants*, poème en masnavis, par Badr ad-Din Hilali (+ 1532).

Le manuscrit de ce poème d'un goût douteux a été copié et enluminé dans les provinces occidentales de la Perse, vraisemblablement à Kazwin, en l'année 1543, à l'époque de la souveraineté de Shah Tahmasp; ses peintures sont de bons exemples de la manière safavie au milieu du xvi^e siècle; comme celle qui décore le manuscrit des Conseils médicaux attribués à Aristote (supplément persan 1967), leur technique est en contradiction absolue avec les procédés des écoles post-timourides de la Transoxiane, à cette même date.

Planche LXIIa. Folio 30 recto. — Sultan Mahmoud, fils de Séboktéguin, souverain de Ghazna, baise le pied de son mignon, Ayaz, qu'il croit endormi, tandis qu'une princesse considère cette scène scabreuse avec un dépit naturel qu'elle traduit en se mordant le doigt.

Supplément persan 489. — Le *Livre des Rois* de Firdausi (+ 1025).

Ce manuscrit de grand luxe a fait partie de la bibliothèque des rois de Perse, à Isfahan; il a été exécuté dans les provinces occidentales de la Perse, à Kazwin, sous le règne de Shah Tahmasp; sa copie fut terminée le 9 août 1546, après un travail qui demanda trois années entières au calligraphe qui en fut chargé. Il est orné d'enluminures et de tapis d'une belle facture qui se rattache aux procédés des écoles de la seconde époque timouride, vers 1480, dans le Khorasan, à Hérat, à l'époque de la souveraineté de Sultan Hosain Mirza; on y trouve un très grand nombre de peintures et de tableaux qui illustrent le récit de Firdausi; beaucoup de ces peintures sont des copies de compositions qui remontent à la première époque timouride, dans la première moitié du xv^e siècle; certaines se présentent sous les espèces de bandes longitudinales, ce qui montre que ces tableaux, peints sous le règne de Shah Rokh Bahadour, s'inspiraient de la technique d'un *Livre des Rois* qui avait été enluminé dans un atelier de la Perse occidentale, à Tauris, à l'époque de la souveraineté des Mongols, au commencement du xiv^e siècle. Le grand nombre des peintures qui historient la trame de l'épopée iranienne, dans tous ses manuscrits, a imposé aux artistes un travail exagéré qui a nui à leur exécution.

Planche LXIIb. Folio 26 recto. — Le roi Faridoun, assis sur le trône, au bord d'un

ruisseau, dans un jardin fleuri, entre un chêne et un cyprès, entouré de guerriers de sa cour; cette peinture est copiée sur un tableau qui illustrait un *Livre des Rois* enluminé dans un atelier de la première époque timouride, dans la première moitié du xv^e siècle, comme on le voit par la forme du trône du roi de Perse, l'accoutrement des guerriers iraniens, et leurs yeux bridés à la mode chinoise.

Planche LXIII *a*. Folio 59 recto. — Le roi de Perse Naudar, assis sur le trône, dans la grande salle de son palais; cette peinture, comme celle de la planche LXII, est copiée sur un tableau de la première époque timouride; le casque du guerrier avec son couvre-nuque en mailles d'or, au premier plan, à gauche, est l'exemple, pour ainsi dire unique, d'une pièce d'armure qui ne se rencontre presque jamais dans les illustrations des *Livres des Rois*; le personnage qui se trouve à droite de la composition, avec son gros turban, reproduit un type courant dans les peintures du commencement de la période safavie.

Planche LXIII *b*. Folio 72 recto. — Roustam tue à coups de sabre un dragon monstrueux, qui avait attaqué son destrier Rakhsh; le dragon, avec ses yeux de trouve droite de flamme, vomissant de la fumée, les épaules et les hanches cerclées de langues de feu, est la copie du dragon des peintures chinoises.

Planche LXIV *a*. Folio 104 recto. — Syavoush, accusé d'inceste par sa belle-mère Soudaba, traverse à cheval un bûcher ardent, pour établir son innocence aux yeux du roi de Perse Kaï-Kaous, son père, qui est assis dans la partie droite du tableau et contemple cette scène; Soudaba, et une de ses femmes, regardent Syavoush franchissant les flammes; cette peinture est traitée dans un style essentiellement différent de la technique de la plupart des tableaux qui enluminent ce *Livre des Rois*; sa facture et ses procédés sont caractéristiques des méthodes des ateliers safavis, et l'on y trouve toutes les qualités et tous les défauts qui, cinquante années plus tard, à Isfahan, sous le règne de Shah Abbas-le-Grand, paraîtront dans les tableaux peints par Riza-i Abbassi, dans le premier quart du xvii^e siècle.

Supplément persan 489. — Le *Livre des Rois* de Firdausi (+ 1025).

La copie de cet exemplaire de l'épopée n'a pas été terminée, et l'histoire légendaire des rois de l'Iran est restée incomplète; elle ne comprend qu'une faible partie de l'ouvrage; elle occupe les feuillets 552-615 du livre, dont les 551 premiers contiennent le texte du *Livre des Rois* dans son intégralité.

Ce *Livre des Rois* aurait formé l'un des exemplaires les plus précieux du poème de Firdausi, dans une forme supérieure, dans une calligraphie très élégante; son exécution se place également vers 1546; il devait être illustré de nombreux tableaux, dont deux seulement ont été peints; ces tableaux sont conçus dans une technique essentiellement différente de la manière des enluminures du *Livre des Rois* dont le texte occupe les 551 premiers feuillets du manuscrit; leur exécution est beaucoup plus fine, leur style plus délicat, leur manière plus soignée, leur palette plus riche et plus souple; ils constituent un exemple remarquable de la technique des ateliers safavis du Nord-Ouest de la Perse, quelques années avant le milieu du XVI^e siècle; on y retrouve le souvenir des procédés qui firent la gloire de l'école du Khorasan, à la fin du XV^e siècle, et que Behzad apporta à Tauris, après la chute de l'empire timouride.

Planche LXIV *b*. Folio 558 recto. — Le roi de Perse, Djamshid, assis sur le trône, dans un jardin fleuri, entouré des grands dignitaires de sa cour, se distrait aux sons de la musique, tandis qu'un échanson lui tend une coupe sur un plateau en or; deux anges volent dans le ciel, apportant l'ambrosie au monarque iranien.

Planche LXV. Folio 566 verso. — Le tyran Zohak, vaincu et enchaîné, ses serpents aux épaules, est amené devant Faridoun, roi de Perse, qui va le faire mettre à mort; Faridoun est assis sur le trône, dans un jardin au sol diapré de fleurs; un échanson lui tend une coupe d'or.

Supplément persan 1572. — *Recueil de peintures et de dessins persans et indo-persans*, formé en Perse, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Planche LXVI. Page 2. — Le roi de Perse, assis sur le trône, dans la grande salle de son palais, s'entretient avec un de ses ministres; divers personnages de la cour animent cette remarquable composition; quicaractérise la manière soignée des ateliers de Kazwin, dans la première partie du règne de Shah Tahmasp, fils de Shah Ismaïl; elle a été peinte vers 1540. La technique behzadienne, plus exactement, les procédés des écoles de Hérat, à la fin du XV^e siècle, à l'époque de la souveraineté de Sultan Hosain Mirza, se reconnaît nettement dans sa manière et dans son style. Ce tableau illustre le récit d'un poème dans le mètre du *Livre des Rois*, soit le *Livre des Rois* lui-même, soit plutôt, ce qu'il est difficile de déterminer, par suite du très petit nombre de vers qui sont écrits dans le haut de la page, l'un des romans d'Alexandre de Nizami, soit l'histoire de Tamerlan, par Hatifi. L'un des possesseurs

de cet album a écrit dans la fenêtre de gauche, immédiatement au-dessous des vers du poème, une note qui attribue cette peinture à un artiste célèbre, nommé Khadja Abd al- Aziz ; cette note ne saurait, en aucun cas, passer pour une signature authentique, mais l'attribution à ce peintre, qui illustra ses talents au commencement du règne de Shah Tahmasp, est vraisemblable ; il est certain qu'elle a été faite en connaissance de cause, et non pour duper un client éventuel, par un amateur éclairé qui avait vu, à Constantinople, des tableaux authentiquement signés de Khadja Abd al-Aziz ; Shah Tahmasp, qui correspondait avec Shah Sultan Solaïman Khan, et qui lui adressait des tapis brochés pour la Solaïmaniyyè, n'avait certainement pas été sans lui envoyer des tableaux peints par les meilleurs artistes de sa bibliothèque, ou plutôt de l'atelier où il ne dédaignait point de travailler sous la direction de Behzad et de ses émules.

Supplément persan 1313. — *Histoire des prophètes de l'Islamisme*, par Ishak ibn Ibrahim ibn Mansour al-Nishapouri (fin du XI^e siècle).

Cette histoire des Prophètes est composée entièrement d'après le récit du Koran et les traditions musulmanes ; le manuscrit est d'une belle exécution ; il est décoré de tapis et d'enluminures, conçus dans une manière assez négligée, imités de décorations peintes dans les écoles du Khorasan, à la fin du XV^e siècle, et de nombreuses peintures, qui sont caractéristiques des procédés des ateliers safavis dans la seconde moitié du XVI^e siècle. La date à laquelle ce livre a été enluminé a disparu avec sa souscription et ses derniers feuillets, qui ont été arrachés pour faire disparaître des marques de propriété compromettantes. Un fait certain est qu'il appartenait à la bibliothèque des Grands-Moghols en l'année 1556, date à laquelle il fut prêté à une personne qui désirait en lire la prose édifiante. Les peintures sont brossées rapidement, mais par un artiste habile, dans une palette de nuances peu agréables ; l'une d'elles, au verso du feuillet 79, est signée du nom d'Agha Riza, qui est un praticien célèbre, dont l'auteur d'une histoire des premiers souverains persans de la dynastie safavie, en 1616, en plein règne de Shah Abbas, fait le plus grand éloge, parlant de ses talents comme de ceux d'un personnage vivant, ce qui montre que l'enlumineur de l'histoire des Prophètes d'Ishak al-Nishapouri était tout jeune lorsqu'il peignit ces petits tableaux, et qu'il atteignit un âge avancé. Ces peintures ont été copiées par leur auteur sur les illustrations d'une histoire des Prophètes, qui avait été enluminée, suivant la technique des écoles de Tauris, au commencement du XIV^e siècle, à l'époque de la souveraineté des Mongols dans l'Iran, avec les modifications courantes, destinées à les mettre au goût du milieu du XVI^e siècle. Les nua-

ges, dans le ciel bleu, y prennent la forme chinoise, qui est caractéristique des ateliers de l'époque mongole, et qui fut un snobisme exotique. Le manuscrit, en 1580, fut donné en cadeau, par l'empereur Akbar, à Khanan Bégoum, fille du Khankhanan Abd al-Rahim, qui avait alors de cinq à six ans, et qui s'amusa de ce livre comme d'un recueil d'images; il était alors décoré, comme aujourd'hui, de vingt peintures, mais il portait une reliure formée d'entrelacs bleus, croisés et enchevêtrés, vraisemblablement sous un angle de 45°, couvrant un fond noir doré et niellé.

Planche LXVII *a*. Folio 40 recto. — Abraham s'apprête à sacrifier son fils Ismaël; l'archange Gabriel descend du ciel, portant dans ses bras un mouflon.

Planche LXVII *b*. Folio 112 recto. — La bataille entre les troupes du prophète David et les soldats de Goliath, qui tournent bride et prennent la fuite; comme toutes les scènes de combat qui sont peintes dans les manuscrits enluminés dans les écoles timourides de la seconde période, dans les officines de la Transoxiane, dans les ateliers safavis, ce tableau copie une composition, à peine modifiée, qui remontait aux premiers temps de l'époque timouride, au commencement du XIV^e siècle, laquelle dérivait elle-même d'une peinture mongole des environs de 1310. Les Timourides, les Shaïbanides, les Safavis, et leurs sujets, qui enluminaient pour eux les livres de luxe, rendaient ainsi un hommage mérité aux vertus militaires des Mongols, dont le nom symbolisait la guerre et les batailles aux yeux des Persans, qui n'avaient de goût que pour la paix et ses loisirs.

Planche LXVIII *a*. Folio 118 recto. — Les prophètes David et Salomon, à l'intérieur de leur maison, dans laquelle entre un serviteur tenant à la main une coupe; Salomon, âgé de quatre ans, se tient devant son père, dans la partie droite du tableau.

Arabe 6074. — *Album persan du commencement du XVII^e siècle.*

Cet album a été formé en Perse, comme l'indique sa reliure de laque, décorée des animaux fantastiques du bestiaire chinois, par un amateur particulièrement éclairé, qui se donna la tâche de réunir des dessins au trait exécutés par les meilleurs artistes persans, et des modèles de calligraphie d'une facture excellente, en particulier, des découpages de Fakhri al-Brousawi, dont l'un est daté de 1587; il y fit une place restreinte aux peintures *madjlis-i taswir*, pour lesquelles les collectionneurs d'Isfahan et de Shiraz n'ont jamais ressenti qu'une inclination très modérée, tandis qu'ils éprouvent une véritable passion pour trois ou quatre lettres tracées

par le kalam de Mir Imad ; la plupart de ces pièces sont de la fin du xvi^e siècle et du commencement du xvii^e ; elles remontent à l'époque de Shah Abbas-le-Grand ; le choix de quelques-unes des peintures auxquelles ce collectionneur ne connaissait évidemment rien, est loin d'être heureux ; il étonne de la part d'un homme de goût. Ce personnage éprouvait un penchant très vif pour le nastalik persan, qui le mérite ; il a collé, au verso du folio 18, toute une série d'empreintes de cachets osmanlis, pour la plupart, tous en nastalik, dont le plus grand nombre est dû au burin d'un artiste célèbre, Ahmad Beg Makki ; parmi ces empreintes, qui ont été découpées dans des livres, l'on remarque celle du cachet de Fatima Sultane, fille du sultan Mourad Khan III, avec la date de 1590 ; plusieurs peintures qui illustrent un manuscrit enluminé pour cette princesse sont reproduites dans les planches CV et CVI ; d'autres cachets portent les dates de 1580, 1587, 1591, 1599. Plusieurs des cachets d'Ahmad Beg Makki sont signés et datés, l'un « Ahmad, 1007 (1598) », un autre, « Ahmad, 1006 (1597) », un troisième « Ahmad l'a fait, 1006 (1597) ».

Planche LXVIII *b*. Folio 4 recto. — Un derviche hirsute tend une coupe de vin à un prince assis à côté d'un arbre ; dessin au trait, authentiquement signé Malik Hosain Isfahani, de la seconde moitié du xvi^e siècle, à peine relevé de quelques teintes très pâles, dans une technique qui rappelle celle des peintres chinois anciens, un peu de teinte neutre sur la tunique du prince, de rose pâle à ses dessous et à sa ceinture, ainsi qu'à celle du derviche.

Planche LXIX *a*. Folio 5 verso. — Un élégant Uzbek, vêtu d'une ample tunique à brandebourgs, aux revers de fourrure bleue ; le petit-maitre a fiché une rose dans l'étoffe de son turban ; il en tient une autre dans sa main droite ; dessin au trait de la fin du xvi^e siècle, signé Vali Djan.

Planche LXIX *b*. Folio 7 verso. — Un Turk, aux yeux bridés, coiffé d'un énorme turban, nonchalamment étendu à terre, accoudé à un oreiller, se verse une bonne rasade, plutôt que de continuer à lire son livre ; ce dessin au trait, légèrement relevé d'un peu de couleur verte à la ceinture, aux manches et aux parements de la tunique de cet oisif, d'une touche de rose à son écharpe, est né sous le pinceau d'un artiste émérite, vraisemblablement Vali Djan, vers la fin du xvi^e siècle ; on remarquera, dans l'angle supérieur de droite, le nuage chinois qui équilibre l'harmonie de la composition.

Planche LXIX *c*. Folio 9 recto. — Un cavalier passant dans la campagne, dans un paysage dont le fond est composé de roches accumulées ; cette remarquable composition, un dessin au trait, sans couleur, est de la seconde moitié du

xvi^e siècle, ou des premières années du xvii^e ; il est digne du pinceau du célèbre Behzad.

Planche LXX *a*. Folio 7 recto. — Copie persane d'un dragon chinois vomissant la flamme, entouré de langues de feu naissant à ses épaules et à ses hanches ; le dragon s'avance au milieu de volutes de feuillage légèrement teintées de nuances bleue et rose ; dessin au trait de la seconde moitié du xvi^e siècle.

Planche LXX *b*. Folio 10 recto. — Trois dessins au trait de l'extrême fin du xvi^e siècle : un archer turk, à droite, les yeux bridés, tenant son arc et une flèche ; il est vêtu d'un long manteau, sur les épaules duquel il a jeté un camail d'étoffe brodée ; les armes de ce personnage, en or, comme les deux poignards qu'il porte à sa ceinture, sont des armes de parade ; à gauche, un personnage bizarre, portant au bout d'un cordon un récipient dans lequel il a mis le produit de sa pêche ; il tient à la main une sorte de harpon ; il est armé d'un poignard et d'une hachette ; ces dessins, tout au moins celui de droite, sont peut-être l'œuvre d'un artiste, Sultan Ali Shoushtari, qui, à la partie supérieure de ce feuillet, a copié, dans une technique remarquable, dans une manière savante, un dessin chinois représentant un héron capturant un poisson ; cette composition a malheureusement été tachée par la colle qui a servi à la fixer sur le feuillet où elle est montrée.

Planche LXXI *a*. Folio 20 recto. — Un page persan, de la fin du xvi^e siècle ; dessin au trait, relevé d'un peu de couleur très parcimonieusement distribuée ; sa ceinture est de soie rouge et or ; il porte un turban d'étoffe blanche rayée de bleu, autour d'une calotte d'étoffe d'or ; il tient à la main une tige couverte de fleurs ; cette composition est signée d'une manière authentique du nom d'un artiste célèbre, Agha Riza, dans la graphie qui lui est particulière ; elle prouve l'authenticité absolue de cette signature, en laquelle, sous aucun prétexte, il ne faut voir une attribution faite par un amateur ; son style, sa manière, sa technique, sont extrêmement voisins du coup de patte de Riza-i Abbassi.

Planche LXXI *b*. Folio 21 recto. — Une chasse au lion, par Agha Riza, de la seconde moitié du xvi^e siècle ; le chasseur lance son lasso au col du lion, qu'il se prépare à entrainer.

de peintures, dans une splendide reliure de laque, représentant une forêt habitée par des hôtes nombreux et variés.

Ce recueil a été formé dans les provinces occidentales de l'Iran, à Kazwin, ou à Isfahan, vers la fin du xvi^e siècle ; on y trouve des pièces écrites en nastalik par les meilleurs calligraphes persans, Sultan Ali al-Mashhadi, Mir Ali al-Mashhadi, Mahmoud ibn Ishak, Mâlik-i Daïlami ; un grand tableau lui sert de frontispice, dans la manière de la fin du règne de Shah Tahmasp, vers 1560, dans une technique où l'on sent encore très nettement l'influence des procédés que Behzad apporta de Hérat à Tabriz, sous le règne de Shah Ismaïl ; deux peintures, à la fin du volume, sont restées à l'état d'ébauche ; les pièces qui forment cet album sont encartées dans de grandes feuilles de papier de couleurs variées, dans les marges desquelles court, suivant une technique favorite des décorateurs persans, une ornementation peinte en or, représentant des animaux gîtant et se combattant dans une sylve profonde.

Planche LXXII. Folio 1 verso. — La moitié de droite d'un tableau richement enluminé formant le frontispice d'un recueil de poésies ; un souverain, dans son lit, écoute les leçons de morale que lui adresse son directeur de conscience, et les avis qu'il lui donne sur le gouvernement de ses peuples, tandis qu'on lui apporte son déjeuner ; la partie gauche du tableau représente un jeune prince imberbe, vraisemblablement son fils, festoyant la nuit dans une salle du palais ; ce tableau a été peint aux environs de l'année 1560 ; il est encadré dans une bordure somptueuse, enluminée en or et en bleu-lapis, dans une technique qui dérive de la manière des ateliers de la seconde période timouride, à Hérat.

Planche LXXIII *a*. Folio 6 verso. — Un derviche, les membres couverts de stigmates, fait des tours de passe-passe ; dessin au trait relevé de quelques nuances roses et vertes, dans une tonalité très claire, de la fin du xvi^e siècle.

Planche LXXIII *b*. Folio 9 verso. — Un mauvais cavalier, pris de vin, sur une rosse étique ; dessin au trait, dans la même technique, vraisemblablement du même auteur, que celui du folio 6 verso.

Planche LXXIII *c*. Folio 13 verso. — Un derviche bossu, à peine vêtu ; dessin au trait, de la fin du xvi^e siècle.

Planche LXXIII *d*. Folio 20 verso. — Un derviche ; dessin au trait, de la fin du xvi^e siècle, dans une forme particulièrement précieuse et remarquable.

Planche LXXIV *a*. Folio 32 recto. — Un derviche hirsute et dépenaillé poursuit de ses assiduités une élégante de la cour de Shah Abbas, vêtue d'habits somp-

teux ; dessin au trait, à peine relevé de quelques teintes pâles et discrètes, de la fin du *vxi^e* siècle.

Planche LXXIV *b*. Folio 34 recto. — Deux derviches endormis au pied de rochers ; esquisse d'une peinture non terminée, des environs de 1560.

Supplément persan 1955. — *Recueil des cinq poèmes lyriques*, écrits en persan par Nizami (+ 1201).

Manuscrit de luxe, copié par Khaïr Allah ibn Hosain Goulabi Shoushtari, pour le compte d'un général d'origine turke, Kasim Ali Sultan Dorghot Oghlou, qui était au service du roi de Perse, Shah Tahmasp ; l'exécution de la copie de ce livre prit fin en mars 1561 ; les enluminures et les tableaux qui l'illustrent sont un bon exemple de la manière des ateliers de Kazwin et du Sud-Ouest de l'Iran, au cours de la seconde période de la souveraineté du fils de Shah Ismaïl sur les provinces de la Perse ; ses ornements, comme le fait est constant dans l'histoire de l'art iranien, sont très supérieures aux peintures qui illustrent le récit de Nizami ; leur nombre, dans tous les exemplaires qui contiennent les cinq poèmes qu'il écrivit au *xii^e* siècle, est beaucoup trop considérable pour que leurs auteurs aient pu, sauf quelques cas très particuliers, comme le manuscrit de Nizami, qui a été illustré pour Shah Tahmasp, et qui est aujourd'hui conservé au British Museum, s'appliquer suffisamment à leur tâche et donner la mesure de leurs moyens ; l'une de ces enluminures est signée du nom d'un artiste connu, Agha Bahram Afshar, qui signe quelquefois Bahram Kouli Afshar, et qui peignait volontiers des tableaux au frontispice des poèmes lyriques ; j'ai donné, dans un autre mémoire, les raisons pour lesquelles il se peut que toutes les peintures de ce manuscrit soient dues au pinceau rapide de ce peintre, qui était d'origine turke, comme le général persan pour lequel il enlumina ces poèmes délicats et subtils, qui n'étaient guère faits pour son entendement.

Planche LXXV. Folio 1 verso. — La moitié de gauche du tableau qui se trouvait au frontispice du *Trésor des Secrets* de Nizami, encadrée dans une riche bordure, somptueusement enluminée en or, sur fond bleu lapis, avec l'addition de fleurs rouges, dans la manière safavie, issue et dérivée des procédés des écoles timourides de la seconde période, vers 1480, dans les états de Sultan Hosain Mirza ; cette composition représente la reine de Saba, Balkis, maîtresse de Salomon, assise sur le trône de Jérusalem, entourée, comme la tradition koranique représente le roi des Juifs, des animaux créés par Allah,

des esprits divins et des génies infernaux qui obéissaient aux ordres du fils de David. De semblables compositions illustrent d'autres manuscrits enluminés, tel un exemplaire de grand luxe du *Livre des Rois* de Firdausi (supplément persan 490), copié, vraisemblablement à Isfahan, par un habile calligraphe, nommé Mohammad Djan al-Kirmani, qui termina sa tâche au mois d'avril 1604, dans les premiers temps de la souveraineté du roi safavi Shah Abbas-le-Grand, après deux ou trois années de travail ; ce livre est orné de tapis, de deux tableaux, à son commencement et à ses dernières pages, et de très nombreuses peintures répandues dans son texte, dont la manière, la technique un peu plate, les costumes, surtout ceux des femmes, sont caractéristiques des méthodes et du style des ateliers du Sud-Ouest de la Perse, tout au début du XVII^e siècle ; la multiplicité de ces enluminures a forcément nui à leur exécution, en obligeant leur auteur à précipiter le rythme de son travail aux dépens de sa qualité ; la seule partie tant soit peu originale de sa décoration est, à son frontispice (folios 1 verso-2 recto), un tableau sur deux pages qui se font face, représentant le prophète Salomon et sa maîtresse, la reine de Saba, assis sur leurs trônes, entourés des êtres de la création, des esprits divins et des démons qu'Allah condamna à servir le roi des Juifs. Salomon a le visage recouvert d'un voile, selon la tradition musulmane ancienne, dont l'enlumineur sunnite du Miradj (voir planches XXXIV-XXXVII), à Hérat, se libéra au commencement du XV^e siècle ; son vizir, Asaf, se tient accroupi devant lui, et couche ses ordres par écrit ; un personnage tenant la huppe sur son doigt est à côté d'Asaf ; les démons, suivant la tradition, copient des rakshasas de l'art hindou ; ce tableau est encadré dans une bordure richement enluminée, d'après les habitudes constantes des décorateurs persans.

Balkis, comme les anges qui l'entourent, sous la figure de princesses, porte des fils de perles autour du visage, et elle est coiffée du disgracieux diadème à queue, qui fut l'apanage des très grandes dames, à la fin du règne de Shah Tahmasp et dans les jours de Shah Abbas, tout comme l'étrange bokhtakh était l'insigne caractéristique des princesses à l'époque mongole. Dans une autre peinture qui décore ce recueil des cinq masnawis de Nizami, au folio 40 recto, représentant la rencontre de Shirin, fille de l'empereur grec, et de Khosrau Parwiz, au cours d'une partie de chasse, la princesse byzantine est coiffée du même diadème que porte la reine de Saba, et son visage est également entouré d'un cordon de perles. Un ange, agenouillé devant le trône,

présente à Balkis des oranges sur un plat d'or ; un génie malfaisant, aux premiers plans, fouissant la terre de sa bêche, avec ses yeux qui dardent des flammes, et ses défenses de sanglier, copie un rakshasa de l'art hindou. On lit, sur le devant du trône de Salomon, la signature autographe, en caractères grêles et inélégants, de Agha Bahram Afshar. Il est difficile de comprendre comment la moitié de droite de ce tableau a disparu dans cet exemplaire, qui se trouve dans sa reliure originale, en même temps qu'une moitié de son tableau final, qui se trouvait peint après les dernières pages du roman d'Alexandre ; l'autre moitié de ce tableau a été rejetée à la reliure à la fin du volume, au folio 282 verso ; elle représente, suivant la tradition iconographique des écoles safavies, un campement encombré d'animaux, au milieu duquel des femmes s'appliquent à des occupations domestiques d'ordres très divers.

Supplément persan 1559. — *Les Séances des Amants*, par Kazirgahi (voir page 109).

Le manuscrit, de grand luxe, a été copié et enluminé dans les provinces du Nord-Ouest de la Perse, à Kazwin, probablement, vers 1560, dans la seconde moitié du règne de Shah Tahmasp ; son nastalik est dû au kalam d'un écrivain distingué, Abd al-Hafiz ; il a été enluminé de tapis, de sarlohs, et de très nombreuses peintures, par un artiste, nommé Djalal ad-Din Baghnawi, qui était fort habile, mais qui travaillait avec une hâtivité fâcheuse ; ce défaut essentiel se remarque dans tous les manuscrits qui furent enluminés en Perse à cette date ; l'enluminure de cet exemplaire des *Séances des Amants* est caractéristique de la manière safavie au milieu du xvi^e siècle ; l'exécution du tapis initial, aux feuillets 3 verso-4 recto, en or sur fond bleu, avec ses décorations de rinceaux et de nuages chinois, est particulièrement heureuse ; cet ornement reproduit la technique de tapisseries de haute lisse tissées dans le Khorasan, à l'imitation diminuée de celles qui virent le jour dans le royaume timouride, dans la seconde moitié du xv^e siècle, à l'époque de Sultan Hosain Mirza.

Djalal ad-Din Baghnawi, qui exécuta les peintures, tout au moins une partie de celles, les plus belles, qui historient la prose médiocre de Kamal ad-Din Kazirgahi, s'inspira à plusieurs reprises des procédés de l'art hindou ; cette influence de la technique des écoles du Radjasthana, des ateliers de Kangra, des officines de Djamou, soit directe, soit par l'intermédiaire des tableaux indo-persans, date de cette époque ; elle s'explique par la continuité et la fréquence des relations qui

s'établirent entre la cour de Kazwin, puis d'Isfahan, et l'empereur timouride de Dehli; les contrées soumises au sceptre des descendants de Zahir ad-Din Mohammad Babour Padishah étaient, en fait, une colonie iranienne dans les plaines du Djamboudvipa; les Timourides avaient renoncé au tchaghataï que Babour, plus qu'Ali Shir, avait su élever à la dignité d'idiome littéraire, et la langue officielle de leur chancellerie était le persan; l'histoire, la littérature, les sciences, s'écrivaient en persan; personne n'aurait eu l'idée de composer en ourdou, en hindoustani, dans les vernaculaires, et les quelques ouvrages qui virent le jour dans ces dialectes sont des médiocrités, sans valeur aucune.

Les poètes persans qui vécurent dans l'Inde, leurs imitateurs des rives du Gange qui rimèrent dans la forme de Nizami, tiennent une place importante dans l'histoire de la littérature de l'Iran; si leur goût est loin d'être toujours sûr, si leur langue, comme celle des chroniqueurs qui écrivirent à la cour d'Akbar, de Djihanguir, de Shah Djihan, est compliquée, souvent incompréhensible, c'est qu'ils transportèrent dans la forme persane des images et des concepts qui ne sont supportables que sous la forme hindoue, qui, malgré eux, étaient empreints de l'exagération, de la superfétation, qui caractérisent les œuvres artistiques nées au sud des Monts.

C'est sous le règne de Shah Tahmasp que Nasir ad-Din Mohammad Houmayoun Padishah, empereur timouride de l'Hindoustan, se vit forcé de fuir les états que Babour lui avait légués, et de venir chercher un refuge à la cour de Perse (1543), où il reçut du fils de Shah Ismaïl une hospitalité digne de ces deux grands princes. Les Timourides, au milieu des obligations et des difficultés du pouvoir, restèrent toujours des amateurs passionnés, et c'est ainsi que beaucoup des livres qui furent enluminés dans le Khorasan par les élèves et les disciples de Behzad ont fini dans les bibliothèques de l'Occident, après qu'ils eurent été emportés à Tauris, par Badi al-Zaman Mirza, par Babour Mirza, à Kaboul, quand ces deux souverains durent évacuer leurs royaumes, et en abandonner la possession aux Uzbeks shaïbanides. Houmayoun, qui éprouva cette même passion, imita l'exemple de son père et de son cousin; il emporta dans l'Iran des manuscrits historiés et enluminés sous le règne d'Akbar, de merveilleux tableaux, tels que ceux qui sont reproduits dans les trois planches CX-CXII, des peintures hindoues, s'il ne fit pas accompagner à Kazwin par les artistes qu'il entretenait aux frais de sa cassette impériale.

Cette influence de la technique des ateliers du Radjpoutana, des écoles musulmanes de Dehli, se poursuit jusqu'au milieu du xvii^e siècle, à Isfahan; on la retrouve sporadiquement dans les peintures de manuscrits enluminés au

commencement du XIX^e siècle, sous la domination turke des Kadjars ; il n'y faut point voir l'effet d'une continuité historique ; cette influence fut un snobisme isolé, qui ne modifia point les normes artistiques des officines safavies ; la peinture indo-persane, au temps d'Akbar, était, d'une manière générale, très supérieure aux tableaux qui sortirent au XVI^e siècle des écoles de Tauris et de Kazwin ; mais les Persans tenaient à leur genre, ils étaient habitués à leurs formules, et ils ne voulurent point changer leurs normes ; quelques artistes s'amuserent à recopier des motifs nés entre les rives du Gange et les bords de l'Indus, à peindre suivant la technique souple et légère du Pandjab, mais ce furent des distractions rapides ; elles ne pouvaient modifier une technique savante, qui avait conscience de sa force, qui évoluait lentement, depuis des siècles, dont aucune influence, au XVI^e siècle, pas plus celle de l'Inde musulmane que de l'Occident chrétien, ne pouvait modifier la marche d'une façon profonde et d'une manière durable.

On retrouve dans quelques-uns des tableaux de cet exemplaire des *Séances des Amants*, postérieurement à la moitié du XVI^e siècle, le souvenir des fonds d'or des peintures behzadiennes,

Planche LXXVI *a*. Folio 16 verso. — Le prophète Joseph, assis sur un trône, la tête nimbée de la flamme divine ; Zoulaïkha, femme du souverain de l'Égypte, le contemple du haut de sa terrasse et se sent enflammée d'amour pour le merveilleux jeune homme ; l'influence de l'art hindou se reconnaît aisément dans les visages de Joseph et de Zoulaïkha, dont la technique est le souvenir de celle des fresques d'Adjanta.

Planche LXXVI *b*. Folio 90 verso. — Le shaïkh de Sanaan adressant un madrigal à la jeune dame chrétienne d'Antioche dont le visage est traité suivant le mode hindou.

Planche LXXVII *a*. Folio 253 recto. — Sindjar, sultan saldjoukide de la Perse, assis sur un trône dans sa tente ; Mahsati joue de la harpe devant lui, accompagné de son mignon ; un échanton présente au roi de Perse une coupe pleine de fruits.

Supplément turc 762. — *Recueils des poésies écrites en turk-oriental*, par Mir Ali Shir Nawāi (+ 1500).

Ce manuscrit de luxe a été copié dans les provinces occidentales de l'Iran, par un calligraphe nommé Hidayat Allag, de Shiraz, qui termina son œuvre en l'année 1564, dans la dernière période du règne de Shah Tahmasp,

pour un officier de race turke, comme l'exemplaire des cinq poèmes de Nizami, qui est décrit sous le n° 1967. Il est décoré de tapis et de sarlohs richement enluminés en or et en bleu, dans lesquels le rouge commence à tenir une place importante, suivant une tendance qui s'accroîtra à l'époque de Shah Abbas-le-Grand ; ces enluminures, d'une facture un peu rapide, comme tel est le cas de la très grande majorité de celles qui virent le jour durant la souveraineté des Safavis, caractérisent la méthode des ateliers persans au cours du troisième tiers du xvi^e siècle ; on y trouve un tableau initial, au frontispice du divan, sur deux pages, et cinq peintures ; le tableau représente Sultan Hosain Mirza s'entretenant avec l'émir Ali Shir, à qui il donne ses ordres, dans un pavillon d'une architecture fantaisiste et capricieuse ; ces peintures ont beaucoup souffert, et elles ont été l'objet d'additions stupides, de la part d'un maladroit, qui les défigurent.

Planche LXXVII *b*. Folio 38 verso. — Des cavaliers visant une cible au haut d'un mât. Ce jeu fut une distraction nationale chez les Turks ; il était en grand honneur en Égypte, au temps de la souveraineté des sultans mamlouks du Caire, qui étaient de race altaïque, et les émirs se livraient avec passion à ce sport, qui portait le nom de *kabak*. *Kabak*, en turk, signifie un melon, une courge ; c'était le nom d'une sorte de cage en métal doré, dans laquelle on enfermait un pigeon ; les cavaliers la visaient en galopant en rond autour du mât ; le prix récompensait l'habileté de celui qui transperçait le pigeon prisonnier dans le *kabak* ; le mauvais plaisant qui a retouché ces peintures a affublé le timbalier, qui paraît dans la partie supérieure de la composition, d'une paire de moustaches sommaires d'un effet grotesque.

Supplément persan 776. — *Les Séances des Amants*, par Kazirgahi (voir page 109).

Ce manuscrit de luxe est orné de tapis, d'enluminures, de peintures d'un style et d'une exécution un peu rapides, qui sont caractéristiques des procédés et de la technique des ateliers safavis de Kazwin ou d'Isfahan, vers 1570, tout à la fin de la souveraineté de Shah Tahmasp sur l'Iran.

Planche LXXVIII *a*. Folio 243 verso. — Alexandre-le-Grand luttant contre un démon qu'il entraîne au bout de son lasso ; le démon, avec son corps rouge de flammes, est directement inspiré de ceux qui décorent les murs des couvents bouddhiques de l'Asie Centrale ; Alexandre est entouré de cavaliers de son armée, qui contemplant cette scène ; ils sont équipés et vêtus

comme ceux qui paraissent dans les tableaux de bataille de la première époque timouride.

Supplément persan 1150. — *Les Séances des Amants*, par Kazirgahi (voir page 109).

Ce manuscrit de luxe a été copié et enluminé dans les provinces occidentales de la Perse, vraisemblablement à Kazwin; il est daté du 7 janvier 1581; les décorations de cet exemplaire du recueil des biographies des Mystiques caractérisent la manière du règne de Mohammad Khodabanda, dans des formules et une manière identiques à celles des écoles qui fleurirent à la fin de la souveraineté de Shah Tahmasp.

Planche LXXVIII *b*. Folio 138 recto. — Le célèbre philologue Sayyid Sharif Ali ibn Mohammad al-Djourdjani, qui composa un grand nombre d'ouvrages importants, converse avec un jeune homme en la présence de plusieurs personnages.

Planche LXXIX *a*. Folio 143 verso. — Une réunion de derviches dansant aux sons du tambourin, sous couleur de sainteté.

Planche LXXIX *b*. Folio 198 verso. — Aboul-Fath Djalal ad-Din Malik Shah, souverain saldjoukide de la Perse, arrive avec les cavaliers de son escorte, au cours d'une partie de chasse qu'il avait entreprise dans les environs de sa capitale, Isfahan, devant les tentes d'un campement de nomades.

Arabe 6075. — *Recueil de peintures persanes, turques et indiennes* des XVI^e-XVIII^e siècles.

Planche LXXX *a*. Folio 8 verso. — Un officier safavi armé d'un arc, tient une flèche dans sa main droite; il est vêtu d'une robe de brocard vert sombre décorée des lourds rinceaux d'or de la technique mésopotamienne; il porte une riche ceinture de soie rouge brochée d'or; l'exécution de ce portrait se place à la fin du XVI^e siècle, ce qui n'a pas empêché l'un de ses possesseurs de l'attribuer au célèbre Behzad, en prétendant qu'il figure les traits du roi kéanide de Perse, Bahman, fils d'Isfandiar.

Planche LXXX *b*. Folio 9 recto. — Un officier safavi, de la seconde moitié du XVI^e siècle, vêtu d'une tunique blanche et de bottes rouges à empeignes vertes; il porte un petit bouclier de fantaisie décoré de fleurs d'or sur un fond bleu-

lapis, et il a piqué des fleurs dans la soie de son turban ; comme la précédente, cette peinture est attribuée à Behzad, et l'auteur de cette invention fantaisiste ne craint pas d'affirmer que ce portrait reproduit les traits d'Haroun al-Rashid, alors qu'il était l'héritier présomptif du Khalifat abbasside ; cette composition est encadrée d'une jolie bordure bleu et or ; le personnage qui a commis ces attributions fantaisistes et erronées avait certainement vu des signatures autographes de Behzad, telles que celles qui se trouvent reproduites à la planche XLII, et il s'est appliqué à en imiter l'allure.

Supplément persan 1171. — *Recueil de modèle, de calligraphies de dessins et de peintures* (fin du XVI^e siècle).

Ce recueil a été formé en Perse, à Isfahan, vers l'année 1590 ; il est contenu dans une très belle reliure en laque, de fond noir, richement enluminée de scènes qui représentent, peints en or, des animaux féroces luttant dans une forêt obscure, de la fin du XVI^e siècle, des toutes premières années du règne du prince safavi Shah Abbas I^{er}. On y trouve des pièces calligraphiées par les meilleurs artistes de la Perse, qui ont été réunies avant que le célèbre Mir Imad al-Hasani, dont pas une ligne ne figure dans ce livre, ne fût arrivé à la notoriété : de très belles pièces signées de Sultan Ali al-Mashhadi, de son fils, Mahmoud, de Mir Ali al-Mashhadi, de son élève, Malik-i Daïlami, de Sultan Mohammad Nour, de Mouïzz ad-Din Mohammad al-Hosaïni, avec la date de 1579, de Kotb ad-Din Mohammad al-Tabrizi, avec la date de 1580, de Shahanshahi, de Dâvarkia, et d'autres. Les peintures que l'on a ajoutées à ce recueil, suivant la tradition qui préside à la formation de ces albums, sont assez médiocres ; elles ne méritent pas de figurer dans ce volume, au même titre que des modèles de calligraphie signés des noms illustres de Sultan Ali et de Mir Ali, en même temps que les dessins au trait qui s'y trouvent intercalés.

Planche LXXXI *a*. Folio 3 verso. — Un échanson, tenant une coupe d'or à la main ; d'après une attribution qui se lit dans l'angle inférieur de gauche de la peinture, laquelle a été faite à Constantinople, par un Turc qui posséda ce volume, ce dessin est dû au pinceau d'un artiste nommé Sadik, dans d'autres pièces, Sadik Beg ; son exécution se place à la fin du XV^e siècle.

Planche LXXXI *b*. Folio 5 verso. — Un archer, coiffé d'un bonnet de fourrure, à la mode des Mongols ; il tient à la main un arc et une flèche ; dessin au trait,

légèrement lavé, de teinte neutre pour la tunique, de rose très pâle pour la casaque et les braies, de la fin du xvi^e siècle.

Planche LXXXI *c*. Folio 9 verso. — Un derviche accroupi ; la mine du personnage est renfrognée ; il a devant lui une bouteille d'eau ; il est vêtu d'une ample tunique, à manches mongoles, très longues, dont l'étoffe est légèrement peinte en rose pâle ; les revers du col, la chemise et le turban sont teintés en gris-bleu ardoise ; dessin au trait de la fin du xvi^e siècle.

Planche LXXXI *d*. Folio 27 recto. — Portrait d'une dame chinoise tenant d'une main un livre, de l'autre une coupe, copié à Isfahan, à la fin du xvi^e siècle ; il se peut que ce portrait représente une dame de la cour de Shah Abbas, dans un déguisement de bal masqué ; cette élégante a bien les ongles démesurés d'une princesse chinoise, mais elle ne porte point d'épingles dans les tresses de ses cheveux.

Planche LXXXII *a*. Folio 13 verso. — Un personnage luttant avec un dragon ; le dragon est copié de ceux qui figurent dans les peintures chinoises ; ce dessin, de la fin du xvi^e siècle, au trait, est légèrement teinté de rose et de bleu très pâles, dans la technique des tableaux du Céleste Empire, au même titre que les précédents.

Planche LXXXII *b*. Folio 28 verso. — Un échanton tenant une coupe d'or et un flacon de vin, dans un paysage dont le fond est composé de roches ; ce dessin au trait, d'une grande perfection, est dû, au pinceau de Sadik.

Supplément persan 1572. — *Recueil de peintures et de dessins persans et indo-persans*, formé en Perse, dans la seconde moitié du xviii^e siècle.

Cet album contient des pièces uniques, que l'on chercherait en vain dans les collections occidentales ; il a été formé par un amateur éclairé, qui s'imposa le soin de rassembler des dessins de la main de Riza-i Abbassi, des artistes qui passèrent par son atelier, des peintres qui furent ses émules, auxquels, pour augmenter le volume de son livre, ces pièces étant très rares, il a ajouté des tableaux de provenances et de valeurs très diverses qui étaient en sa possession.

Planche LXXXIII *a*. Page 5. — Portrait de la femme d'un ministre du roi de Perse, Shah Abbas-le-Grand ; la dame est vêtue d'une robe d'un brocard somptueux, dont le dessin reproduit un thème favori des artistes persans, un mouflon qui galope sur un tapis de verdure diapré de fleurs ; elle porte un camail vert, et

un manteau violet est jeté sur ses épaules ; le portrait de cette beauté au visage brillant comme la lune, aux formes opulentes, est signé de Riza-i Abbassi. Sa manière est caractéristique du talent de cet artiste, qui, à son époque, jouit, à Isfahan, de la même célébrité qui avait été celle de Behzad, un siècle plus tôt, à Tauris ; Riza-i Abbassi fut le peintre lauréat de la cour de Shah Abbas ; sa manière fit fureur parmi les beautés scintillantes de la cour d'Isfahan. L'artiste, suivant sa coutume traditionnelle, avait indiqué dans une note, à la gauche de sa composition, sur quatre lignes, le nom de l'élégante dont il avait fixé les traits, la date à laquelle il l'avait exécutée, le tout suivi de sa signature. Un individu à qui cet album appartient, un rapin incapable, dépité de la gloire posthume de Riza-i Abbassi, convaincu que ses efforts et son envie ne le feraient jamais sortir des limbes de l'obscurité, a effacé, de son pouce mouillé dans sa bouche, les quatre lignes de la note écrite par le maître ; la signature de Riza-i Abbassi se lit encore très clairement, malgré cet acte de vandalisme ; mais la date a entièrement disparu, si tant est qu'elle ait existé, ce qui n'est point absolument sûr ; l'époque de cette belle composition se place un peu après 1620 ; le portrait d'un bossu vêtu d'une tunique bleue, et tenant un arc à la main, à la page 4, de la main de Riza-i Abbassi, est daté de 1038 de l'hégire, soit 1628 de l'ère chrétienne ; sa signature et les notes qui l'accompagnaient ont également été effacées et oblitérées par le même personnage. Riza-i Abbassi a recopié le portrait de cette dame dans le tableau qu'il peignit pour illustrer le frontispice du *Trésor des Secrets* de Nizami, lequel est reproduit à la planche XCI.

Planche LXXXIII b. Page 6. — Un échanton persan ; dessin au trait relevé d'un peu d'or au col et au bas de la robe, de la fin du XVI^e siècle, ou du commencement du XVII^e ; la coiffure de ce personnage est de feutre rouge avec un fond conique en drap d'or (1).

Planche LXXXIV. Page 8. — Une très belle peinture de la fin du XVI^e siècle, restée à l'état d'ébauche, signée dans sa partie inférieure du nom d'un artiste nommé Mohammadi ; elle représente, dans une technique parfaite, un prince, au milieu

(1) Deux autres portraits d'échantons figurent dans ce recueil : l'un au folio 7 : un échanton vêtu d'une robe de velours violet, serrée à la taille par deux ceintures, l'une de soie bleue, l'autre d'un tissu de soie rouge et d'or ; cette peinture, dans le goût de Riza-i Abbassi, et vraisemblablement de sa main, ne porte aucune signature ; elle est caractéristique de la manière précieuse des ateliers d'Isfahan, dans les premières années du XVII^e siècle ; l'autre, au folio 10, est un dessin au trait légèrement relevé de quelques teintes discrètement appliquées, de la main de Riza-i Abbassi, ou de Mohammadi.

des bois, écoutant les leçons de ses précepteurs ; un berger joue de la flûte dans les rochers des derniers plans, tandis que sa femme procède aux apprêts du diner ; un seigneur persan de la suite du prince conte fleurette à sa fille ; cette splendide composition copie une fresque murale, comme le montre la superposition de ses trois plans ; Mohammadi est peut-être le fils, il est sûrement le disciple de Sultan Mohammad qui fut à Tauris, l'un des lauréats de la cour safavie, au début de la souveraineté de Shah Tahmasp, fils de Shah Ismaïl ; cet artiste fleurit aux environs de 1560-1580.

Planche LXXXV *a*. Page 21. — Un derviche méditant au pied d'un arbre ; dessin au trait, de la fin du XVI^e siècle, ou des premières années du XVII^e, d'une très grande finesse ; le derviche tient à la main une sorte d'écharpe d'étoffe striée de raies rouges ; l'un des possesseurs de cet album a écrit, au dessous de la branche maîtresse de l'arbre, qu'il représente le shaïkh de Sanaan, ce qui est une supposition toute gratuite et invraisemblable ; ce derviche est de la main de Riza-i Abbassi, comme le montre la comparaison de cette pièce avec la suivante.

Planche LXXXV *b*. Page 22. Un derviche méditant, assis dans la campagne ; dessin au trait relevé d'un peu de couleur ; les revers de sa tunique sont peints en bleu ; sa ceinture est d'une étoffe bleu pâle, son turban, de toile rouge ; cette belle composition est authentiquement signée du célèbre Riza-i Abbassi, qui l'a datée du 21 octobre 1622 ; la note qui contient ce précieux renseignement a heureusement échappé à la fureur destructrice qui a fait disparaître le texte des autres.

Supplément persan 1980. — *Les cinq poèmes de Nizami* (+ 1201).

Ce manuscrit, de grand luxe, a été commencé pour la bibliothèque d'un général persan au service du roi Shah Abbas-le-Grand, Hasan Khan Shamlou, d'origine turkomane, comme beaucoup des officiers qui, au XVI^e, au XVII^e, au XVIII^e siècle, commandèrent les armées du « Sophy » d'Isfahan. L'exécution de ce manuscrit ne fut pas terminée ; il est vraisemblable qu'elle fut interrompue par la mort de Hasan Khan Shamlou ; sa copie se prolongea durant le cours de 22 années, de 1605 à 1626, par les soins d'un calligraphe très habile, qui écrivait le nastalik à sa perfection, sur des feuillets de ce papier, dit papier Khanbalegh, qui est un Japon indéchirable, à trois ou quatre couches végétales contrariées et superposées en chicane, qui vient d'Extrême-Orient par des voies secrètes et mystérieuses ; sa décoration ne fut point commencée ; l'enlumineur

comptait s'en acquitter lorsqu'il aurait terminé ses tableaux, qui devaient être très nombreux, comme dans tous les livres qui contiennent les cinq poèmes de Nizami; huit de ces peintures décorent les pages du manuscrit; l'artiste a laissé l'une d'elles inachevée, et n'a point touché aux quinze autres; elles sont un exemple caractéristique des procédés des écoles safavies, à Isfahan, dans les premières années de ce XVII^e siècle, qui vit s'accomplir la déchéance définitive de l'art persan. Comme l'artiste qui peignit les illustrations du recueil des poèmes de Nizami décrit sous le n^o 1029, leur auteur, dont le nom est inconnu, maniait le pinceau avec une grande maëstria, dans une technique plus sévère, dans un style plus mâle, que le procédé de Riza-i Abbassi et de Haïdar Kouli, à la manière desquels il reste d'ailleurs apparenté; il s'inspire dans ses compositions des tableaux d'un magnifique exemplaire de Nizami, qui avait été historié dans un atelier timouride de Hérat, vers 1490, sous le règne de Sultan Hosaïn Mirza. Le manuscrit demeura dans l'état où il l'avait laissé durant près de deux siècles, jusqu'aux environs de l'année 1820; à cette date, il advint en la possession du roi Fath Ali Shah Kadjar, qui entreprit de le faire terminer pour le mettre dans sa bibliothèque; ce fut alors que l'on peignit, à Téhéran, non sans habileté, les tapis initiaux des différents poèmes, dont le premier porte une dédicace à Fath Ali Shah, les bordures et les encadrements des pages, ainsi que sa reliure de carton laqué.

Planche LXXXVI *a*. Folio 9 verso. — Khosrau Anoushirwan, roi de Perse, et son ministre, se promenant dans la campagne, arrivent devant un palais dont les ruines inspirent leurs réflexions; ce tableau enlumine le récit du *Trésor des Secrets*.

Planche LXXXVI *b*. Folio 53 verso. — Shirin, fille de l'empereur de Constantinople, accompagnée de deux dames de sa suite, se rend à cheval dans les solitudes du mont Bisoutoun pour rencontrer Farhad; Farhad s'est avancé à sa rencontre, et lui a donné une tasse qu'elle tient à la main; on voit, dans le fond de la composition, une stèle sur laquelle se trouvent représentés Khosrau Parwiz et Shirin, dans un dessin remarquable.

Planche LXXXVII *a*. Folio 60 recto. — Khosrau Parwiz parvient au pied du château dans lequel habite son amante, Shirin; Shirin, coiffée du diadème, suivie d'une vieille nourrice et de deux jeunes dames, tend les bras au roi de Perse.

Planche LXXXVII *b*. Folio 65 verso. — Khosrau Parwiz endormi sur un tapis de soie, à l'ombre d'une tente d'étoffes de couleurs bleue et rouge; les officiers du roi de Perse protègent son sommeil; l'un d'eux tient un faucon sur un *dastkhiç*

de brocard bleu, tandis qu'un serviteur l'évente; Shirin, prise de remords d'avoir abandonné le roi, arrive dans la partie inférieure du tableau qui copie une fresque; elle vient de descendre de son palefroi, et elle s'apprête à implorer le pardon de Khosrau. Le dôme du pavillon sous lequel il dort est formé d'un brocard de soie, qui figure un faucon apocalyptique poursuivant un renard; cette technique était courante à la seconde époque timouride; elle se retrouve notamment dans l'une des peintures d'un manuscrit de l'histoire de Tamerlan, par Sharaf ad-Din Ali Yazdi, daté de 1467, dans lesquelles l'empereur Djihanguir, au XVII^e siècle, voyait l'œuvre de Behzad; c'est d'après le même principe, qui remonte à l'ornementation des mosaïques romaines, qu'est décorée la splendide reliure timouride, dont les deux plats sont reproduits dans les planches CI-CII; ces trois peintures illustrent les vers du roman de Khosrau et Shirin.

Supplément persan 1029. — *Les cinq poèmes de Nizami* (+ 1201).

Cet exemplaire, de très grand luxe, est orné de tapis richement enluminés en or, en bleu, en noir, avec des applications en rouge et en vert, et de très nombreux tableaux, dus au pinceau d'un artiste très habile, nommé Haïdar Kouli, qui a signé deux de ses compositions, au milieu des décorations murales qui y sont figurées, en très petits caractères. La copie des poèmes de Nizami a été terminée au cours de l'année 1624, dans la dernière période du long règne de Shah Abbas I^{er}; son exécution n'a pas coûté moins de cinq années, de 1620 à la fin de 1624, au calligraphe qui l'entreprit, un certain Abd al-Djabbar. La manière des peintures de Haïdar Kouli est caractéristique du meilleur style qui était alors en vogue dans les ateliers d'Isfahan; sont extrêmement soignées et d'une très grande finesse, contrairement aux elles enluminures des exemplaires courants du *Livre des Rois* et des poésies de Nizami, auxquelles leurs auteurs ne purent consacrer toute leur attention et tout leur soin, par suite de leur multiplicité. Haïdar Kouli fut un disciple de Riza-i Abbassi, qui avait imposé ses modes élégantes et sa facture précieuse à tous les artistes qui voulaient connaître la célébrité et arriver aux honneurs; il imita les peintures d'un manuscrit de Nizami, qui étaient plus anciennes d'environ quatre-vingts ans, notamment, suivant la coutume traditionnelle des décorateurs des livres de luxe, dans les scènes de bataille, comme les peintres qui exécutèrent le tableau reproduit aux planches LXVII *b* et CXVII *b*. Il s'inspira dans certains détails de la manière indo-persane, dérivée elle-même des procédés de la technique des ateliers hindous du Radjasthana, et il revêtit plusieurs de ses personnages de tuniques de soie transparente, comme celles que portent les danseuses dans les peintures radjpoutes, le roi brahma-

niste et ses officiers, dans le dessin du tableau qui est reproduit à la planche CIX. Ce splendide manuscrit porte une reliure en laque jaune décorée et peinte d'animaux courant sur ses plats, et se livrant des batailles cruelles, dans des champs de fleurs ; cette laque a été refaite par un certain Mohammad Sadik, vers la fin du XVIII^e siècle, ou au commencement du XIX^e, autour des ruines d'une reliure timouride formée de nervures entrelacées, sous un angle de 45 degrés, sur un fond bleu-lapis, de la fin du XV^e siècle, exécutée à Hérat, sous le règne de Sultan Hosain Mirza, souverain du Khorasan.

Planche LXXXVIII. Folio 64 verso. — La bataille entre les troupes de Khosrau Parwiz, roi de Perse, et les bandes du prétendant, Bahram Tchoubin, qui est battu et réduit à prendre la fuite ; cette splendide composition copie une fresque murale, comme le montrent suffisamment la superposition et l'étagement de ses plans ; cette peinture illustre le récit du roman des amours tragiques de Khosrau et de Shirin.

Planche LXXXIX. Folio 219 verso. — Bahram Gour est reçu le mardi, dans le bâtiment surmonté d'un dôme de briques vertes, par son épouse, la fille du roi du troisième climat du monde ; ce joli tableau fait partie de l'illustration des *Sept portraits*, dans lequel Nizami chante les amours de Bahram et des filles des rois des sept climats de la terre.

Planche XC. Folio 315 recto. — Alexandre-le-Grand, assis sur un trône d'or, entouré des dignitaires de la cour, donne audience au khaghan de la Chine, qui était venu contempler sa majesté.

Supplément persan 985. — Le tableau initial d'un exemplaire de grand luxe du *Trésor des Secrets*, par Nizami (+ 1201).

Planche XCI. Cette peinture représente traditionnellement, sur deux pages qui se font face, aux folios 1 verso-2 recto, suivant les conventions de l'enluminure des livres de luxe, l'auteur, Nizami, dans la partie droite de la composition, lisant les vers de son poème au prince auquel il le dédia, Fakhr ad-Din Bahram Shah, souverain d'Arzandjan ; Bahram Shah est représenté, assis au pied d'un arbre, dans le parc de sa résidence, entouré de personnages de sa cour, devant une nappe couverte de coupes pleines de fruits et de flacons de vin ; une dame vêtue d'une robe de brocard d'or tient à la main une coupe qu'elle va offrir au prince. Ce tableau est la réplique de celui qui se trouvait en tête de l'exemplaire du *Trésor des Secrets* que Nizami offrit à Bahram Shah,

qui fut recopié par les peintres qui illustrèrent ce poème aux âges postérieurs, en le modernisant. Il tient la place d'une composition qui était due au pinceau d'un artiste nommé Mahmoud, qui était familier avec ce genre, qui l'exécuta, en 1537 ou 1538, pour illustrer ce manuscrit copié par Mir Ali ; il a été peint, vers 1620, quatre-vingts ans plus tard, pour remplacer le tableau de Mahmoud, qui avait été endommagé, dans la manière précieuse, caractéristique des procédés de Riza-i Abbassi, qui fut le peintre des élégances sous le règne de Shah Abbas ; la délicatesse de ses formes, les similitudes que présentent plusieurs de ses acteurs avec des personnages peints par Riza-i Abbassi, incitent à penser qu'il est l'œuvre de cet artiste, ou de l'un des élèves qui fréquentaient son atelier ; la dame vêtue d'une robe de brocard qui se tient devant le prince, reproduit, dans une forme presque identique, le portrait de la femme d'un ministre du roi Shah Abbas, qui fut peint par Riza-i Abbassi, et dont la reproduction figure à la planche LXXXIII a.

Supplément persan 514. — *Recueil des poésies d'Anvari* (+ 1191).

Ce manuscrit de très grand luxe est orné de tapis somptueusement enluminés, et de deux tableaux, l'un à son frontispice, l'autre à ses dernières pages, encadrés de riches bordures peintes en or, en bleu, en rouge et en vert ; ces décorations ont été exécutées en Perse, à Isfahan ; elles sont caractéristiques des procédés des écoles safavies dans les dernières années du règne de Shah Abbas I^{er} ; elles présentent cette particularité que le premier tableau est conçu dans la pure technique des ateliers persans, tandis que l'artiste a introduit dans le second un certain nombre d'éléments, costumes et animaux, qu'il a empruntés aux procédés des officines indo-persanes du commencement du XVII^e siècle. Ce livre a été copié par un kadi, nommé Mohammad Hosain Dar al-Mazari, qui termina son œuvre au mois d'août 1626, pour un dignitaire de la cour de Shah Abbas I^{er}, nommé Anbar ; il fut acheté dès l'année 1627, à Kaboul, de l'intendant d'Imam Kouli Khan, gouverneur de Shiraz, par un officier, Zafar Khan, du service de l'empereur de l'Hindoustan, Shah Djihan ; ce recueil des poésies d'Anvari revint ensuite en Perse, et il entra dans la bibliothèque royale, à Isfahan, où il fut acheté par Otter ; il est contenu dans une belle reliure de cuir noir estampé et doré.

Planche XCII. Folios 2 verso-3 recto. — Shah Abbas I^{er}, assis sur le trône, entre deux cyprès, dans un jardin fleuri, entouré de personnages de sa cour ; des musiciens jouent de la flûte et du tambourin, aux accents desquels des

almées exécutent des danses en s'enveloppant des ondulations de voiles de soie ; des seigneurs persans, richement vêtus, dont l'un porte une robe de brocard d'or, sont assis sur un tapis devant le trône du roi ; des fauconniers, tenant leurs oiseaux sur leur *dastkhiç* de cuir rouge, sont rangés derrière eux, tandis que quatre fusiliers, armés de mousquets européens, occupent le premier plan de la composition. Shah Abbas-le-Grand est reconnaissable à son énorme moustache. Ce tableau reproduit traditionnellement une peinture qui, dans l'exemplaire original du divan d'Anvari, représentait le prince saldjoukide Moïzz ad-Din Sultan Sindjar, écoutant la préciosité des ciselures des odes de son poète favori.

Supplément persan 769. — *La brûlure et la liquéfaction*, poème en vers masnawis, par Riza Nawi de Khaboushan (+ 1610).

L'auteur de ce poème a raconté dans ses vers l'amour d'une princesse hindoue, qui ne voulut pas survivre à la mort de l'homme qu'elle avait élu, et qui se brûla vive sur son bûcher ; cette tragédie arriva sous le règne de Djalal ad-Din Mohammad Akbar Padishah (1556-1605), et le poème qui la raconte est dédié à son fils, le prince Daniyal. Ce manuscrit est décoré de cinq tableaux d'une très belle exécution, et de petits tapis enluminés en or et en couleurs ; il a fait partie de la bibliothèque des rois de Perse, à Isfahan, où il fut acheté par Otter. Le célèbre voyageur a recueilli dans cette capitale une tradition, d'après laquelle ce très bel exemplaire du poème de Riza Nawi fut copié à Isfahan, par un très habile calligraphe, Abou Torab, pour le roi de Perse Shah Abbas II (1642-1667), et orné de tableaux par un artiste, nommé Safi-i Abbassi. Ce peintre, dont la manière est aussi délicate et aussi précieuse que celle de ses plus illustres prédécesseurs, aussi fine que la technique de Behzad, de Riza-i Abbassi, de Haïder Kouli, a recopié, dans une forme splendide, les illustrations du manuscrit original du roman de Riza Nawi de Khaboushan, en leur conservant toutes leurs caractéristiques, en respectant les moindres détails de leur style, qui en font des exemples remarquables des procédés des ateliers indo-persans de l'empire de Dehli dans la seconde moitié du xvi^e siècle ; mais il n'y a point à douter que ces tableaux n'aient vu le jour à Isfahan, sous le pinceau d'un artiste persan, car la dame hindoue se brûle sur le bûcher de son mari dans des atours où l'on sent l'influence des modes européennes et franques, dans une forme qui ne se rencontre pas dans la manière des ateliers de la péninsule ; la technique des *sarlohs* qui décorent ce manuscrit dérive de celle des écoles de Hérat, à la fin du xv^e siècle ;

elle montre d'une façon certaine qu'ils ont été peints dans une école d'Isfahan, et non dans l'Inde.

Planche XCIII *a*. Folio 5 recto. — Le prince Daniyal, assis sur un trône d'or, au pied d'un arbre, entouré des personnages qui composent sa maison ; l'un de ses serviteurs se prosterne devant lui ; le fond de ce tableau est peint en or, suivant la technique des écoles behzadiennes de Hérat, à la fin du xv^e siècle.

Planche XCIII *b*. Folio 10 verso. — La princesse hindoue procède aux artifices de sa toilette en la compagnie de ses suivantes ; elle se contemple dans un miroir relié comme un livre ; l'un des possesseurs du manuscrit a eu l'idée saugrenue d'abimer cette belle composition en suspendant de petites croix aux colliers de la princesse et des dames de sa suite.

Planche XCIV *a*. Folio 12 verso. — Les funérailles de l'amant de la princesse.

Planche XCIV *b*. Folio 15 recto. — La princesse au pied du trône du prince Daniyal qui essaie de calmer sa douleur ; Daniyal, dans le texte du poème, est nommé « roi » ; il est évident que le peintre n'a pas voulu figurer Akbar, père de Daniyal, sous les mêmes traits que Daniyal, au feuillet 5.

Supplément persan 1572. — *Recueil de peintures et de dessins persans et indo-persans*, formé en Perse, dans la seconde moitié du xviii^e siècle (voir page 129).

Planche XCV *a*. Page 14. — Portrait d'un ambassadeur uzbek, qui vint à la cour d'Isfahan, en l'année 1700, envoyé par un prince, nommé Nazar Mahmoud, au roi de Perse, Shah Sultan Hosain ; ce personnage est assis sur une peau d'once ; il tient un chapelet à la main ; on lit, au-dessus de sa tête : « Portrait de l'ambassadeur chef de la mission » ; le portrait d'un autre membre de la mission uzbèke de 1700 figure à la page 12 ; il tient à la main un luth, dont il arrange les cordes ; on lit, au-dessus de sa tête : « Portrait de l'ambassadeur de Nazar Mahmoud ; année 1112 (1700) ».

Planche XCV *b*. Page 13. — Portrait de l'ambassadeur uzbek, spécialement envoyé à Shah Sultan Hosain, par la femme de Nazar Mahmoud, en 1700, comme l'indique l'inscription qui se lit au-dessus de son bonnet.

Arabe 6041. — Planche XCVI. *Tapis enluminé* formé de rosaces ornementales décorant le frontispice d'un Koran du xii^e siècle.

Ce manuscrit contient à peu près la septième partie du texte sacré ; il a été copié à Boust, dans le Saïstan, dans la Perse orientale, en l'année 1111 ; il est décoré d'enluminures en or, qui dérivent des procédés des écoles mésopotamiennes de Baghdad et de Koufa, au x^e et au xi^e siècle. Ces lourdes enluminures, dont dérivent, dans la seconde moitié du xiii^e siècle, à Baghdad, celles du Koran décrit sous le n^o 6716, sont l'origine de la décoration du manuscrit du commentaire du Koran, par Tabari, qui est décrit sous le n^o 1610 ; l'ornement hexagonal inscrit dans un cercle, qui forme l'élément essentiel de l'enluminure des feuillets liminaires (1 verso-2 recto), est la stylisation ultime des rinceaux de vigne circulaires qui décorent les monuments grecs de la Syrie, au vi^e siècle ; cette décoration remonte à une technique classique qui est née dans les écoles helléniques de l'Antiquité, qui est un motif essentiel de l'ornementation en Grèce, en Italie et dans les provinces orientales de l'empire romain.

Supplément persan 1610. — Planche XCVII. *Tapis enluminés* encadrant le premier feuillet d'un manuscrit du commentaire sur le Koran de Tabari.

La traduction persane du commentaire sur le Koran de Mohammad ibn Djarir al-Tabari (+ 922) fut exécutée sur les ordres du prince samanide Sayyid Mouzaffar Abou Salih Mansour ibn Noub ibn Nasr ibn Ahmad ibn Ismaïl, qui régna à Samarkand, de 961 à 976 ; ce souverain fit également traduire en persan, par Abou Ali Mohammad ibn Mohammad ibn Abd Allah al-Balami, son vizir, l'histoire du monde que Tabari avait composée en arabe, parce que ses sujets, dans la Transoxiane, ne pouvaient lire les ouvrages écrits en cette langue. Le présent volume, le premier d'un exemplaire en sept tomes, a été copié dans l'Azarbaïdjan, entre les années 1210 et 1225, pour la bibliothèque d'Aboul-Kasim Haroun ibn Ali ibn Zafar Dindan, ministre d'Uzbek, atabek de cette province du Nord-Ouest de la Perse ; ses premières pages, notamment le folio 1 recto, sont ornées d'enluminures en or, issues de la technique des écoles mésopotamiennes des bords de l'Euphrate, qui sont l'origine des lourdes décorations des Korans copiés en Égypte aux xiv^e-xvi^e siècles, pour les sultans mamlouks du Caire.

Arabe 6088. — Planche XCVIII *a* et *b*. *Ornements enluminés* décorant le texte du Koran.

Ce Koran constitue une amulette formée du texte sacré, écrit en caractères microscopiques, sur un rouleau de papier de 9 mètres de long ; cette amulette a été exécutée en Perse, au commencement du xiv^e siècle ; elle est ornée d'en-

luminures peintes presque exclusivement en or et en bleu, dans une technique parfaite, qui se rattache à la manière des tapis qui décorent le manuscrit des œuvres théologiques de Rashid ad-Din (planche XCIX); l'octogone formé d'entrelacs inscrits dans un cercle se retrouve dans l'ornementation des manuscrits enluminés en Égypte, de la fin du xiv^e siècle au xvi^e, sous le règne des sultans mamlouks du Caire.

Supplément persan 1946. — Planche XCVIII c. *Sarloh enluminant* le titre de l'une des histoires du *Livre des Rois* de Firdausi (+ 1025).

Ce très beau manuscrit du *Livre des Rois* de Firdausi a été copié, enluminé et historié à Tauris, dans l'atelier d'édition de Fadhl Allah Rashid ad-Din, l'auteur de l'histoire des Mongols (page 75), pour le sultan Mahmoud Ghazan (+ 1304), ou pour son frère, Olthaïtou Sultan Mohammad Khorbanda (+ 1316), souverains mongols de la Perse; les peintures qui illustraient ce *Livre des Rois*, suivant l'habitude et la tradition du scriptorium de Rashid ad-Din, fut écrit sur des feuillets de papier de Bagdad, de la plus grande dimension qui se pût trouver (voir page 76); la technique de ces enluminures dérive de la manière de celles qui furent exécutées au xiii^e siècle, dans les ateliers mésopotamiens des rives de l'Euphrate; elles sont l'origine des illustrations des livres qui furent exécutés dans la dernière période de la dynastie fondée dans l'Iran par le prince Houlagou, petit-fils de Tchinkkiz, et sous le règne des Timourides.

Arabe 2324. — Planche XCIX. *Tapis enluminé* au frontispice des œuvres théologiques de Fadhl Allah Rashid ad-Din (+ 1318).

Ce gigantesque volume contient le recueil des œuvres théologiques écrites en arabe par Rashid ad-Din, vizir des sultans mongols de Perse, Mahmoud Ghazan et Olthaïtou Sultan Mohammad Khorbanda, l'auteur de l'histoire des Mongols, précédé d'une série d'attestations de son orthodoxie islamique, laquelle demeurerait vague aux yeux des Persans. Ce manuscrit, de grand luxe, d'un format inusité, a été copié, sur les ordres du vizir, dans l'atelier d'édition qu'il avait fondé à Tabriz, dans le courant des années 1308 - 1310, par un très habile calligraphe, Mohammad ibn Mahmoud ibn Mohammad al-Amin al-Baghdadi, qui portait le surnom persan de Zoudnivis, « qui écrit rapidement »; il a été enluminé par le copiste, Mohammad ibn Mahmoud ibn Mohammad, aidé d'un autre artiste, Mohammad ibn al-Afif al-Kashi, originaire de Kashan, en Perse, de tapis et de sarlohs

d'une exécution parfaite, conçus dans l'esprit et dans la manière des décorations peintes dans les ateliers mésopotamiens de l'Irak arabe, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, avec une idéalisation et une transfiguration des procédés, qui sont caractéristiques du génie iranien, et qui font prévoir la méthode des artistes des siècles postérieurs. Les tapis qui enluminent les feuillets 3 verso - 4 recto sont imités des décorations initiales des Korans copiés à Baghdad, vers 1280, mais dans un style plus libre, avec une palette plus claire et plus transparente, en particulier des ornements lourds et pesants du Koran copié à Baghdad en 1288-1289, par Yakout al-Mostaasimi, (planche XVI); les entrelacs qui en constituent la partie essentielle dérivent des décorations en rinceaux de l'architecture du bas-Empire, au VI^e siècle.

Supplément turc 190. — Planche C a. Le *sarloh* du *Mémorial des Saints* de Farid ad-Din Attar, traduit en turk-oriental par un auteur anonyme.

Le *Mémorial des Saints* fut copié à Hérat, par un calligraphe nommé Malik Bakhshi, qui termina son œuvre dans l'un des mois de l'année 1437; la facture de ce magnifique *sarloh* est essentiellement différente de celle d'un très beau tapis qui couronne l'une des peintures du *Livre des Rois* copié aux environs de 1430, dont plusieurs peintures se trouvent reproduites aux planches XXXI-XXXIII; le style du *sarloh* du *Mémorial des Saints* est la pure manière de Hérat, or sur champ bleu, dans de larges bordures noires, avec des applications discrètes des autres couleurs; la palette du *sarloh* du *Livre des Rois* est essentiellement celle de Shiraz et d'Isfahan, avec l'intrusion de fleurons noirs et d'ornements rouges, qui est caractéristique des procédés des écoles du Khorasan. On lit, dans le cartouche central du *sarloh*, en lettres mongoles très élégamment dessinées: « Ceci est le livre intitulé *Mémorial des Saints* ».

Supplément turc 316, folio 392 verso. — Planche C b. Le *sarloh* au frontispice du *Roman d'Alexandre*, par Nawaï.

L'exécution de ce *sarloh*, au folio 392 verso, se place aux environs immédiats de l'année 1526, le manuscrit des œuvres complètes de Nawaï ayant été terminé entre octobre 1526 et septembre 1527; il est peint tout entier en bleu de deux tons superposés, avec des rinceaux en or courant sur son champ, et un cartouche également en or; il copie, dans une manière unique, et dans une technique merveilleuse, le dessin d'un tapis de soie des dernières heures de l'époque timouride, de la fin extrême du XV^e siècle, ou des premières années du XVI^e; de semblables tapis

décorent les peintures de cette époque ; ils sont essentiellement différents des tapis de l'époque mongole (fin du XIII^e siècle - commencement du XIV^e), qui sont figurés dans les tableaux de l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din, et de ceux que l'on voit étendus sur le sol dans les peintures exécutées au cours de la première époque timouride, sous le règne de Shah Rokh Bahadour, dans la première moitié du XV^e siècle.

La projection d'une coupole sur pendentifs se trouve reproduite dans le dessin d'une splendide rosace, qui orne l'un des feuillets de garde du manuscrit ; elle est entièrement peinte en bleu-lapis, en vert, en or, avec l'adjonction de quelques touches de nuance rouge ; elle dérive d'une forme de décoration plus ancienne, des environs de 1480, dans laquelle, suivant la technique des enluminures du recueil des compositions poétiques de Sultan Hosain Mirza, souverain du Khorasan, l'artiste n'avait employé que l'or sur un fond bleu ; les titres des ouvrages qui forment les œuvres complètes d'Ali Shir Nawai sont inscrits dans deux cercles concentriques, le cercle extérieur comprenant les poèmes et les traités en prose dont le texte paraît dans le premier volume, le cercle intérieur, ceux des livres qui sont copiés dans le second tome ; ces titres sont tracés à l'encre blanche, dans des cartouches peints en noir, semés sur la circonférence des cercles.

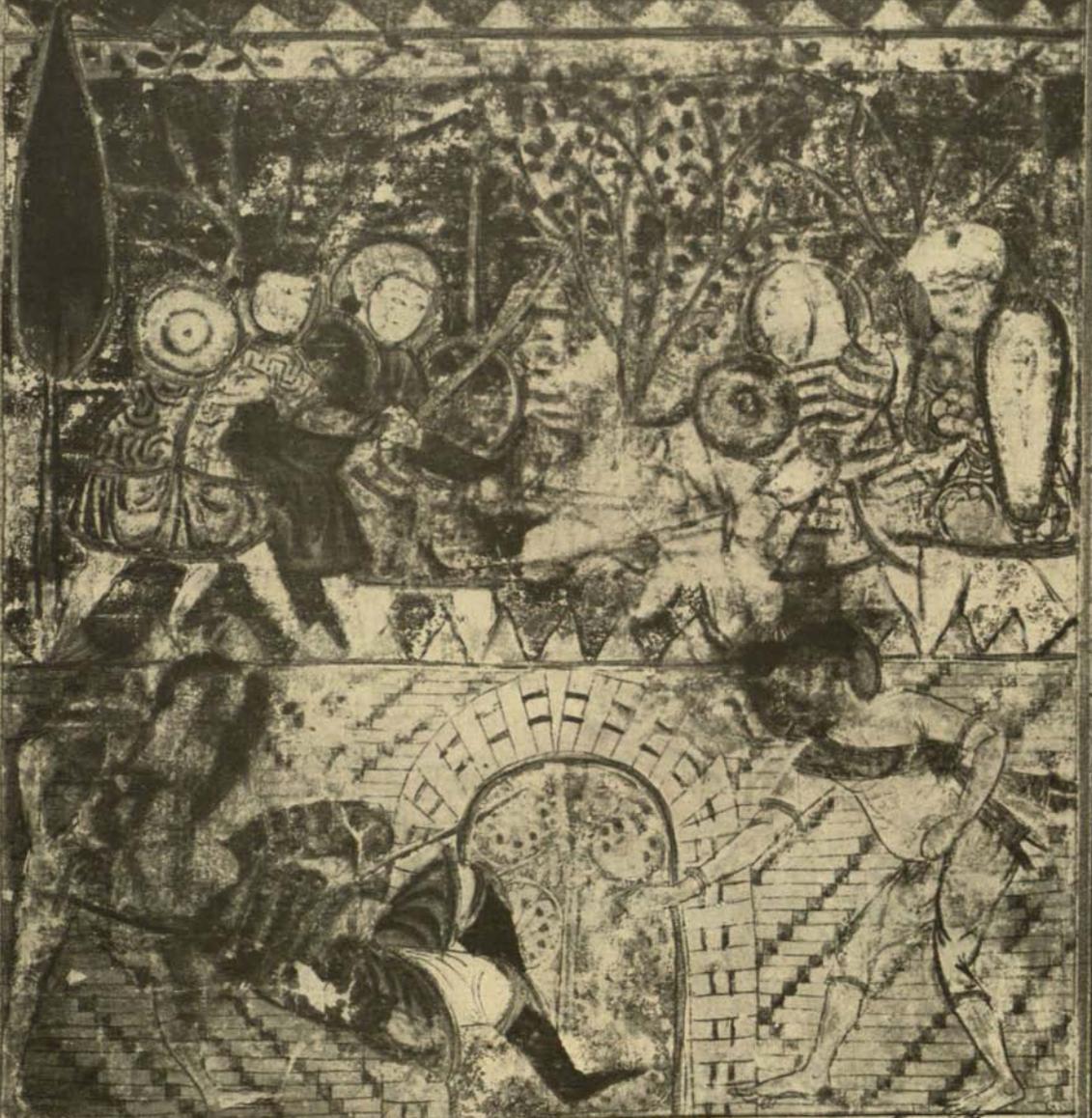
Planche Cc. Supplément turc 316, folio 8 verso. — Le *sarloh* au frontispice de la *Rivière de diamants*, commentaire sur les sentences attribuées au khalife Ali, gendre de Mahomet ; ce tapis, d'une grande perfection, est peint en or de deux nuances délicates sur un fond bleu lapis d'une grande élégance ; on lit, dans le cartouche central, sur fond d'or, la formule habituelle « Au nom d'Allah, clément et miséricordieux ! »

La reliure d'un recueil des ghazals de Nour ad-Din Abd al-Rahman Djami, copié pour Kasim Sultan Djihanguir, vers l'année 1480.

Kasim Sultan était un prince de la maison des Shaibanides, qui régnèrent sur la Transoxiane, et qui vécurent dans un état d'hostilité constante avec la Perse, sous le règne des Timourides et à l'époque de la souveraineté des Safavis ; leurs offensives répétées contre l'empire du Khorasan ruinèrent l'empire des descendants du Sahibkiran, et mirent fin à leur puissance dans l'Iran. Kasim Sultan Djihanguir épousa, vers l'année 1480, à Hérat, la princesse Aïsha Sultan Bégoum, la dernière fille de Sultan Hosain Mirza, souverain du Khorasan ; leur fils, Kasim Hosain Sultan, vécut au service de Zahir ad-Din Mohammad Babour Padishah, qui lui concéda le fief de Badaoun, dans l'Hindoustan.

Il semble que cette reliure n'ait jamais été employée à revêtir l'anthologie des

غلامی بزد وحشی را داز پس قادر از خیز بردست بیامبر سلمان شد بزد و این وحشی ای بزدی که واحد حمزه را بکشت بزد
 آن دوز برد باغ ای تاده بزد و شمیر کی هایل کرده و آن حمزه کی حمزه را بدین کشته بزد بدست اندر گرفته چون سیلمه بگشت
 برد در حصار و باغ مردکی از انصار او را شناخت شمیر کی بزد و بیکندش سیلمه را هیچ آزاری نبرد که دوزره پوشیده بزد



انصار کی بانگ کردی ای وحشی این سیلمه است سیلمه برای حات که بل بزد و وحشی برد باغ او را هر تی بزد بر شام
 یک از هر دوزره بگشت جانک بشت بیرون آمد و بر زمین بدوخت و سلمان باغ اندر هر که را دیدند می کشند و برد باغ
 خالد با سباه ای تاده بزد و کافران را می کشند و در حصار یامه بستند و سایر آن تا بد و حصار یامه بستند و شب

poésies de Djami, et qu'elle soit demeurée intacte ; son exécution en fait une pièce unique dans les collections européennes.

Planche Cl. — Les deux plats extérieurs et le rabat. La décoration de la partie extérieure de la reliure est exécutée entièrement à la main ; elle n'est pas estampée à chaud, à l'aide d'une plaque de métal gravée, comme pour les reliures dites *soukhtha* « brûlées », dont la technique, infiniment moins rare que cette manière, se rencontre assez couramment sur les plats des manuscrits précieux. Son ornementation se compose de motifs ciselés, avec un fort relief dans l'épaisseur du cuir de couleur brun clair, et dorés ; ils consistent, dans un cadre délimité par des baguettes, au milieu de rinceaux fleuris, en quatre têtes d'animaux, deux têtes d'once, et deux têtes de mouton, au-dessus desquelles se trouvent, en pointe, deux têtes de femme aux longs cheveux bouclés. Cette décoration est caractéristique des procédés des écoles de la seconde époque timouride, dans le Khorasan ; le dôme de la tente de Témour, dans une peinture qui décore un manuscrit de l'histoire du Conquérant, enluminé en 1467, est formé d'une étoffe de soie brochée couverte de têtes d'animaux ; cette technique se retrouve dans une peinture safavie du commencement du xvii^e siècle (planche LXXXVII *b*), qui imite la manière de Hérat. Autour de ces têtes, vole une faune composée de têtes de dragons chinois et de biches, qui terminent les rinceaux, dans un style qui n'est autre que la dernière évolution, aux frontières de l'Iran, de la manière classique de la mosaïque romaine ; cette technique se retrouve cent ans plus tard, environ, dans un dessin de la fin du xvi^e siècle, qui figure des touffes de plantes dont les fleurs sont constituées par des têtes de femmes ; ce dessin est attribué à un artiste nommé Shah Kouli ; il se trouve dans un recueil de pièces de la fin du xvi^e siècle et du commencement du xvii^e (Arabe 6074), au folio 18 verso.

Deux vers, en naskhi d'or, courent autour du cadre :

« Ceci est un livre de Djami, rempli de paroles d'amour ; je m'apporte en offrande au roi qui sait goûter la délicatesse du Verbe » ;

« Aux fêtes qui se déroulent dans les guirlandes de roses, quand l'on récite les vers de Djami, le chant de tous les rossignols monte vers le ciel, comme une bénédiction d'amour ».

Un vers, en nastalik, décore la charnière du rabat :

« Ce divan de Djami a été orné de cent beautés, de bien plus encore, du moment où il a reçu l'agrément de Kasim Sultan Djihanguir ».

Planche CII. — L'intérieur de la reliure. La décoration en est encore plus riche et plus somptueuse que l'ornementation des plats extérieurs ; cette virtuosité témoigne de la puissance des artistes de Hérat, qui se savaient assez riches pour pouvoir se dispenser de faire parade de leurs bijoux ; elle est formée de motifs de couleur noire et or, rapportés sur un fond bleu lapis ; cette manière est le transfert, sur les plats intérieurs de la reliure, d'une technique précieuse, formée de nervures entrelacées et entrecroisées sur un fond bleu, avec le scintillement de rubis, de diamants, d'émeraudes, à leurs croisements et à leurs intersections. Ces merveilles revêtirent les manuscrits de luxe, dans une forme idéale, dans l'harmonie parfaite de l'or et du bleu de ciel, que lisaient au xv^e siècle, les artistes de la maison de Témour-le-Boiteux, sur les trônes de l'Iran ; l'extrême fragilité de cette technique contraignit les décorateurs persans à revenir à une manière moins précieuse ; ils ne voulurent point abandonner sa grâce, sans transmettre son souvenir à leurs successeurs, et ils la reportèrent dans l'intérieur de leurs livres, où sa délicatesse se trouvait protégée. Les reliures formées d'entrelacs de nervures sur champ bleu sont la rareté même ; les ruines de l'une d'elles furent utilisées, vers la fin du xviii^e siècle, peut-être au commencement du xix^e, par un artiste très habile, Mohammad Sadik, pour relier un très bel exemplaire des cinq poèmes de Nizami, qui est décrit sous le n^o 1029.

On lit, sur l'or de la charnière, dans un beau caractère nastalik, ce jeu de mots en vers, dans lequel l'illustre poète adresse à l'émir uzbek une adroite flatterie, qui n'étonne point de la souplesse de son verbe : « La parole de Djami a conquis le monde (*djihanguir*), par cela que le nom de Sultan Kasim (*Djihanguir*), a été écrit en tête du Divan ».

ATELIERS OSMANLIS

Supplément turc 693. — *Traité de Chirurgie*, en langue turque, par Sharaf ad-Din ibn Ali ibn al-Hadjdj Ilias.

L'auteur était médecin à Amasia, dans le pays de Roum, dans la province de Sivas ; il composa cet ouvrage au cours des années 1465 et 1466, et le dédia au sultan Mohammad Khan II, fils de Mourad II. Le manuscrit est autographe ; il constitue l'exemplaire qui fut offert par Sharaf ad-Din au Padishah de Stamboul ; il porte à son premier et à son dernier feuillet l'empreinte du cachet de la

bibliothèque du Sérail. Cet ouvrage est visiblement traduit d'un original écrit en persan, la « Chirurgie ilkhanienne », sous le règne des Mongols, à la fin du XIII^e siècle, ou au commencement du XIV^e, comme le montre son titre; il est divisé en trois livres; son texte est illustré de nombreuses peintures, d'une exécution très médiocre, qui représentent l'appareil opératoire, le praticien dans l'exercice de ses fonctions, l'instrument avec lequel il travaille, et le patient, spécifie Sharaf ad-Din, à la fin de sa préface, qui les a copiées aussi fidèlement qu'il lui fut possible dans le manuel dont il traduisit la doctrine dans la langue des Osmanlis. Les caractéristiques de ces reproductions faites à Amasia, en 1465-1466, montrent que cet ouvrage de chirurgie, écrit en persan avait été copié dans les provinces du Nord-Ouest de l'Iran, à Tauris, très vraisemblablement, et que, suivant la tradition constante des ateliers de l'époque mongole, il avait été illustré d'après une méthode et dans un style qui répétaient fidèlement les normes et les procédés des écoles mésopotamiennes des rives du Tigre et de l'Euphrate, vers le milieu du XIII^e siècle. On y retrouve, dans une manière sèche et inélégante, qui n'a rien d'artistique, le souvenir de la manière des enluminures des *Séances* de Hariri et des *Kalila et Dimna*, qui sont reproduites dans les premières planches de ce recueil; leur exemple, celui des copies de peintures d'enluminures persanes qui illustrent le roman d'Alexandre (planche CIV), les traités de divination d'al-Sooudi (Planches CV et CVI), celui des imitations, par Moïn et Launi des portraits de Riza-i Abbassi (planches CVII et CVIII), montrent jusqu'à l'évidence que les Turcs osmanlis, aux rives de la mer Egée, comme dans les provinces de l'Asie Mineure, ne connurent jamais de formules artistiques qui leur fussent personnelles et particulières; qu'ils n'avaient apporté d'Asie Centrale aucune tradition iconographique, pas le moindre souvenir des splendides compositions que les décorateurs chinois peignirent, dans les formules et les normes d'un art sino-hindou, sur les murs des viharas des cités bouddhiques du Turkestan. Leurs praticiens se bornèrent à recopier, dans une forme inférieure, les décorations des manuscrits qu'ils trouvèrent autour d'eux; ils imitèrent des copies de peintures mésopotamiennes en Asie Mineure, des tableaux des écoles timourides et des officines safavies à Constantinople, où les Persans les apportaient avec les étoffes de Shoushtar et les faïences de Kashan. Les décorateurs osmanlis s'inquiétaient peu, ils n'en avaient même aucun souci, d'établir une certaine chronologie dans leurs choix; ils n'en n'étaient pas capables; ils prirent ce qui leur tombait sous la main, ce qui était à leur portée immédiate, sans se donner la peine de faire la moindre recherche; ils eussent recopié des tableaux mésopotamiens du XII^e siècle, s'ils en avaient trouvé,

et surtout, s'ils avaient été capables de lire les livres écrits en langue arabe. Les Timourides étaient arrivés du Tchaghataï aussi pauvres d'esprit, à tous les points de vue, que les Osmanlis, de l'Occident, lorsqu'ils sortirent du Tarim, mais ils se montrèrent plus éclectiques; les artistes qui travaillèrent pour eux établirent une méthode à laquelle ils ne faillirent jamais; ils continuèrent la tradition des écoles qui avaient succédé aux ateliers mongols, dans une évolution savante; elle amena l'art iranien à son apogée et à sa perfection, dans une forme splendide, digne de la valeur des descendants du Sahibkiran, qui fondèrent dans l'Hindoustan la plus brillante dynastie qui ait jamais régné sous le ciel de l'Orient, et peut-être sur le monde; mais les artistes des Timourides étaient des Persans qui exerçaient leurs talents dans l'Iran, tandis que ceux qui enluminaient les livres des descendants d'Orkhan étaient des Turks qui travaillaient dans les provinces sauvages de l'Asie Mineure, ou dans les cités grecques qu'ils avaient réduites à la barbarie, en les ravissant à l'autorité du basileus.

Planche CIII *a*. Folio 112 recto. — Une femme médecin opérant une fillette.

Planche CIII *b*. Folio 193 recto. — Réduction d'une luxation de l'épaule.

Planche CIII *c*. Folio 197 recto. — Réduction d'une luxation de la colonne vertébrale.

Supplément turc 635. — *Le Roman d'Alexandre*, par Ahmadi (+1412).

Cette histoire légendaire d'Alexandre-le-Grand, dans laquelle l'auteur a trouvé le moyen d'introduire tout le récit de l'épopée persane, a été écrite en vers masnavis, par Tadj ad-Din Ahmad ibn Ibrahim al-Ahmadi; il la termina en l'année 1390; puis il la continua jusqu'à une date postérieure à la mort du sultan Bayazid Yildirim (1402), qui fut battu par Tamerlan à Ancyre. Le manuscrit, de grand luxe, a été copié sur des feuillets de papier sablé d'or, dans des encadrements en couleurs, par un calligraphe persan, originaire de la ville de Shiraz, Hasan ibn Mohammad ibn Hasan al-Shirazi, qui termina son œuvre, à Constantinople, pour la bibliothèque d'un grand personnage, au mois d'avril de l'année 1561; il est décoré de tapis à son frontispice, richement enluminés en or de deux tons sur un fond bleu-lapis, avec quelques touches de couleur rouge, de sarlohs et de peintures. Toute cette ornementation a été exécutée, à Constantinople, par un peintre d'origine persane, comme le calligraphe, qui répétait à Stamboul, aux rives du Bosphore, les formules qu'il eut employées à cette date, dans sa patrie, à Kazwin, à l'ombre de l'étendard du roi de Perse, Shah Tahmasp, identiquement dans les

mêmes valeurs, en termes identiques. Comme le plus grand nombre des peintures qui furent exécutées dans la seconde partie du règne du fils de Shah Ismail, les tableaux du roman d'Alexandre sont d'une facture assez négligée qui trahit la hâte avec laquelle travaillait leur auteur ; leur manière est inférieure au style du tapis initial du livre, et d'un *sarloh* qui se trouve au frontispice de l'histoire des Osmanlis ; mais l'on y remarque encore, sous une forme très nette, l'influence de la technique et de la méthode de l'école behzadienne de Hérat ; le fond du tableau qui enlumine le recto du feuillet 70 est d'or, suivant la technique favorite des ateliers behzadiens, dans la Transoxiane, et à la cour de Tauris, sous le règne de Shah Tahmasp, jusque vers 1560 ; cette composition figure, dans le style des écoles safavies de la seconde moitié du XVI^e siècle, Alexandre-le-Grand, assis sur un trône sous un kiosque, dans un jardin semé de fleurs, tenant un enfant dans ses bras, et se distrayant des soucis du pouvoir au son des instruments de musique ; on retrouve dans la peinture du folio 130 recto, dans laquelle Alexandre est figuré à cheval, entouré des seigneurs de sa cour, recevant la soumission du roi de la Chine qui se prosterne devant lui, la facture et plusieurs des caractéristiques du tableau du *Trésor des Secrets* qui a été peint à Boukhara, en 1545 (planche LII) ; la peinture qui orne le verso du folio 185 est conçue dans cette manière, elle représente le premier roi du monde, suivant l'épopée mazdéenne, Gayomart, assis sur un trône formé de quartiers de roche, entouré de sa famille et des premiers nés de la création d'Ormazd ; la femme de Gayomart, la couronne sur la tête, se tient devant le Pishdadien, dans une attitude respectueuse ; cette belle composition, dont le ciel est d'or, est traitée presque sans couleurs, dans des teintes très claires, exactement comme le tableau qui représente cette même scène dans le *Livre des Rois* enluminé à Kazwin, en 1546 (supplément persan 489).

Planche CIV. Folios 273 verso-274 recto. — Le prince Solaïman, qui prétendit au pouvoir souverain, en même temps que son frère Mousa, à la mort de leur père, le sultan Bayazid Yildirim ; Solaïman, la couronne en tête, est assis sur le trône, dans la grande salle de son palais ; il est entouré des grands dignitaires de son empire ; des serviteurs, commandés par un grand-maitre de sa maison, vêtu d'un manteau de velours bleu moucheté d'or, lui apportent des fruits et du vin dans des vases d'or. La bordure enluminée en or sur fond bleu, avec quelques teintes rouges, qui entoure cette composition, dans laquelle on chercherait vainement un motif ou un détail qui soient nés aux rives du Bosphore, répète



une technique favorite de l'école persane de Hérat, à la fin du xv^e siècle ; on en retrouve l'origine dans les baguettes qui encadrent les premières pages du recueil des poésies qui furent écrites par Sultan Hosain Mirza, souverain du Khorasan (supplément turc 985).

Supplément turc 242. — *Traité d'astrologie et de divination.*

Ce manuscrit, de très grand luxe, exécuté dans la manière la plus somptueuse qu'aient jamais connue les Osmanlis, contient deux traités de magie et de cabale, qui ont été écrits en l'année 1582, pour Mourad Khan III, sultan de Roum, par Sidi Mohammad ibn Amir Hasan al-Sooudi ; le premier est intitulé « les Levers des astres de la félicité et les sources de la souveraineté », ce qui indique assez son objet ; le second ne porte point de titre ; il consiste en la traduction d'un livre arabe célèbre dans la littérature musulmane, le *Djafir*, qui indique les moyens de deviner les secrets de l'avenir par les combinaisons des lettres de l'alphabet ; ce traité est attribué à l'imam alide Djafar al-Sadik, descendant du prophète Mohammad, par Fatima-la-Pure. Ce splendide manuscrit fut copié et enluminé pour la princesse osmanlie Fatima Sultane, fille du Padishah de Stamboul, Ombre d'Allah sur le monde, au cours de cette même année 1582, qui vit la composition des traités qu'il contient ; il ne fit point partie de la bibliothèque du Sérail ; il passa vraisemblablement en la possession des descendants de la princesse impériale, dont l'un l'emporta en Égypte, si tant est que son mari n'ait reçu la faveur du gouvernement du Grand Caire, où les armées de la République le trouvèrent à la fin du xviii^e siècle. Bonaparte le prit, et l'envoya à la Bibliothèque nationale par les soins du « citoyen Monge », comme le mentionne une note que Langlès écrivit sur l'une des pages de garde, le 8 brumaire de l'An VIII. Le livre est orné, dans sa reliure originale en cuir rouge estampé et doré, dans le style persan, d'un tapis somptueusement enluminé dans la technique des ateliers timourides de la seconde époque, en or sur fond bleu, avec des additions de fleurs rouges, et de très belles peintures, en grand nombre, très soignées, qui copient les illustrations d'un manuscrit exécuté et enluminé dans les provinces orientales de la terre d'Iran, vers la fin du xv^e siècle, vers 1500, à Hérat, au Khorasan, à l'époque de la souveraineté de Sultan Hosain Mirza, comme le montrent les costumes des guerriers qui paraissent dans les tableaux où sont figurées les planètes, et leurs encadrements richement enluminés. Leur auteur, qui était très habile, et qui a dédaigné, suivant la doctrine des véritables artistes, de dévoiler au public sa personnalité, est le plus illustre des peintres turcs qui travaillèrent sur les rives du Bosphore ; il se nommait Osman, et l'on ne sait rien de lui, sauf qu'il a illustré, dans une forme remarquable,

un exemplaire de l'histoire ottomane intitulée *Couronne des Chroniques*. Osman, qui se montra un disciple respectueux des traditions de l'école de Behzad, a introduit dans ses tableaux quelques éléments qu'il emprunta à la civilisation turque de la fin du xvi^e siècle, le costume d'un soldat de la célèbre milice des Janissaires, les portraits d'un mollah et de gens de métier de l'empire. Il connut les peintures et les dessins exécutés en Europe, comme on le voit par le tableau qu'il peignit au folio 7 verso, qui représente Sultan Mourad, fils de Sultan Salim, dans une salle de son palais; cette composition reproduit essentiellement une peinture de la seconde époque timouride, dont Osman a mis les divers éléments dans une perspective qui n'est pas toujours adroite, en s'inspirant des procédés et des règles de la perspective. Ce praticien a ajouté à la fin des « Levers des astres de la félicité » une série de peintures qui n'ont aucun rapport avec son objet, ni avec le sujet qui se trouve traité dans le *Djafir* de l'imam Djafar al-Sadik, uniquement dans le but d'amuser l'Altesse, et de réjouir sa vue par des compositions étranges qu'il emprunta à un splendide exemplaire d'un livre célèbre dans la littérature persane, les « Merveilles de la Création » par Kazwini, qui avait été enluminé à la cour de Shah Tahmasp, fils de Shah Ismail, vers 1540, et dont les peintures, avec leurs fonds d'or étincelants, reproduisaient des originaux peints dans un atelier timouride de la seconde période, vers 1480; un traité analogue existe dans les collections de la Bibliothèque nationale sous le n^o 332 du supplément du fonds persan, et deux des peintures qui l'illustrent se trouvent reproduites à la planche XXX.

Planche CV a. Folio 18 verso. — Le Signe de l'Épi ou de la Vierge, et son ascendant Mercure; Mercure est figuré dans cette belle peinture, qui copie, sous une forme excellente, un tableau exécuté à Hérat vers 1480, dans les atours d'un personnage mongol vêtu d'un manteau de soie brochée par dessus une tunique de soie rouge; les trois petites figures qui paraissent dans la partie inférieure de la composition représentent les trois parties entre lesquelles les astrologues divisent les trente degrés de chacun des signes du Zodiaque, avec, pour chacune d'elles, la planète qui la régit, Mercure, Vénus, le Soleil. De *sounboul* « épi vert », qui est le nom de l'astérisme, dérive le mot sinople, qui, dans le blason, signifie la couleur verte.

Planche CV b. Folio 75 verso. — La marche d'Alexandre dans les Ténèbres; Alexandre, roi de Perse, accompagné du prophète Khidr-Élias, s'avance à cheval dans la forêt du pays des Ténèbres; Khidr éclaire la route qui serpente à travers les montagnes de la flamme d'une torche qu'il tient à la main;

Alexandre est représenté dans les atours du sultan Mourad III ; il porte une lourde couronne, qui est le développement de celles qui sont figurées dans les peintures timourides.

Planche CVI *a*. Folio 77 recto. — La grande mosquée des Omayyades à Damas ; les trois nefs de la basilique sont nettement indiquées par trois petites coupoles, dont chacune surmonte l'une d'elles ; le dôme central de la mosquée est couvert de feuilles de plomb, suivant le style des architectes du bas-Empire ; il couronne les contreforts extérieurs, sur un tambour très élevé, percé de fenêtres, selon la technique byzantine, qui est devenue le type classique de l'église grecque, roumaine, arménienne ; des arcs brisés, suivant la pratique musulmane, ont remplacé les arcs en plein cintre de l'architecture du bas-Empire aux fenêtres du tambour ; les contreforts extérieurs sont l'exagération de la méthode inaugurée à Saint-Serge de Constantinople ; ces caractéristiques reproduisent assez fidèlement celles de la mosquée avant l'incendie qui la détruisit.

Planche CVI *b*. Folio 87 recto. — L'Ange noir et les talismans qui servent à l'invoquer ; l'Ange noir est figuré sous les traits d'un rakshasa emprunté à l'art hindou ; il vomit des flammes de sa bouche aux défenses de sanglier ; ses yeux sont des bijoux enflammés ; il porte des bracelets d'or aux poignets et au coude ; les deux esprits malfaisants qui se trouvent dans la partie gauche du tableau copient également des rakshasas hindous.

Les peintures reproduites dans les planches CV *b* et CVI *a*, se détachent sur des fonds d'or.

Arabe 6075-6077. — *Recueil de peintures persanes, hindoues et turques des XVII^e-XVIII^e siècles.*

Cet album en trois volumes a été formé à Constantinople, à une date que l'on peut fixer approximativement au milieu du XVIII^e siècle, par un amateur éclairé, qui se donna la tâche de réunir des pièces authentiquement signées de deux peintres turcs de la fin du XVII^e siècle et du commencement du XVIII^e, Moïn et Launi, des tableaux qui sont leur œuvre certaine, sans être signés de leur nom, des peintures dans leur manière, exécutées à Constantinople. Suivant l'habitude des collectionneurs, ce personnage y joignit d'autres tableaux, principalement des peintures indo-persanes qui se trouvaient alors en sa possession ; c'est

vraisemblablement cet amateur qui a attribué à Launi plusieurs des peintures qui figurent dans ces trois volumes, et qui sont manifestement l'œuvre de ce peintre.

Planche CVII *a*. Arabe 6075, folio 8 recto. — Portrait de Moïn par lui-même.

Moïn fut un peintre qui exerça ses talents dans la capitale de l'empire ottoman, dans la seconde moitié du xvii^e siècle, et au commencement du xviii^e ; il se déclare disciple de Riza-i Abbassi, qui fut, à Isfahan, le Behzad du règne de Shah Abbas I^{er}. Moïn n'alla jamais en Perse ; il étudia la technique de Riza-i Abbassi dans ses œuvres, qui étaient nombreuses à Constantinople ; c'est en ce sens qu'il se réclame de sa méthode ; de même, les docteurs mystiques se disent les disciples de Soufis morts bien avant qu'ils n'aient pu recueillir leur enseignement, et Djami, à la fin du xv^e siècle, se proclame l'élève d'Ibn al-Arabi, lequel quitta ce monde en 1240. Moïn poussa l'imitation des procédés de son maître spirituel jusqu'à l'outrance et la manie ; comme Riza-i Abbassi, il ne fit guère que des portraits et des pièces isolées ; il copia sa graphie ; il recopia sa signature, comme s'il en voulait faire des faux ; il reproduisit ses formules dans les notices qu'il écrivit, comme son maître, dans le champ de ses tableaux ; il travailla dans la capitale de l'empire osmanli entre les années 1647 et 1707, d'où il faut inférer qu'il mourut à un âge très avancé ; il est l'un des très rares enlumineurs musulmans qui aient éprouvé dans leur vieillesse le besoin morbide de peindre des obscénités. Moïn, dans ce portrait, s'est représenté sous les traits d'un berger qui joue de la cornemuse ; on lit, dans la partie gauche de la composition, en une écriture très inélégante, une note autographe du peintre, datée du mois de février 1672, d'après laquelle le personnage représenté est « le pauvre berger, Moïn le peintre » ; un fantaisiste, à qui ce recueil de peintures a appartenu, n'a pas craint d'écrire dans sa partie inférieure, qu'elle figure le roi des Tatars, c'est-à-dire Tchinkkiz Khaghan.

Planche CVII *b*. Arabe 6077, folio 10 verso. — La copie, par Moïn, d'un portrait du roi de Perse, Shah Abbas I^{er}, par Riza-i Abbassi.

Le roi de Perse est suivi de l'un de ses échantons ; on lit, au-dessus de sa tête, une note de la main de Moïn, laquelle spécifie que ce portrait est celui du feu roi Shah Abbas, et, à sa gauche, quatre lignes superposées : « En l'année 1022 (1613), mon maître, Riza-i Abbassi, a fait ce portrait ; le moindre (des serviteurs d'Allah), Moïn, le peintre, en l'année 1113 (1701-1702), l'a terminé ». Shah Abbas porte un justaucorps de velours rouge,

une culotte d'étoffe de soie brochée de roses, des bottes noires. L'un des possesseurs de cet album, sans tenir compte des indications qui accompagnent ce portrait, en a fait celui d'un roi, nommé Bahram.

Planche CVII *c*. Folio 11 recto. — La copie, par Moïn, du portrait par Riza-i Abbassi, de Khan-i Alam, ambassadeur de Nour ad-Din Mohammad Djihanguir Padishah, empereur timouride de l'Hindoustan, à la cour de Shah Abbas, roi de Perse. On lit, dans la partie droite de la composition, une note ainsi conçue : « Ce portrait de l'ambassadeur de l'Hindoustan, Khan-i Alam, envoyé par Shah Salim à la Cour qui est l'asile du monde (la cour d'Isfahan), en l'année 1024 (1615), mon maitre, Riza-i Abbassi, l'avait fait », et, sous les pieds de l'ambassadeur hindou : « Et le moindre esclave, Moïn le peintre, l'a terminé en l'année 1113 (1701-1702) ».

Planche CVII *d*. Arabe 6077, folio 5 recto. — La copie, par Moïn, d'une dame qui figure dans une peinture de Riza-i Abbassi, du commencement du xvii^e siècle.

Planche CVIII *a*. Arabe 6076, folio 3 recto. — La copie, par Moïn, vers 1690, d'un tableau de Riza-i Abbassi, représentant une dame persane du commencement du xvii^e siècle, et un jeune homme qui lui fait la cour ; la dame serait Razika Shah, et son amoureux, Firouz Shah, si l'on ajoutait foi à des attributions fantaisistes dont il ne faut tenir aucun compte. Des attributions aussi déraisonnables se trouvent à tous les feuillets de cet album : la copie, par Moïn (6075, folio 6 recto), vers 1680, d'un portrait peint par Riza-i Abbassi, aux environs de 1620, d'une élégante de la cour d'Isfahan, qui aguiche un chaton, de sa main couverte d'un gant orné de pierreries, est donnée comme étant la fille de l'empereur de Constantinople, Kitaboun, dont il est parlé dans le *Livre des Rois* de Firdausi, qui épousa Goushtasp, alors qu'il avait fui l'Iran, sous le nom de Farroukhzad.

Arabe 6075-6077. — *Recueil de peintures persanes, hindoues et turques des xvii^e-xviii^e siècles* (voir page 149).

Planche CVIII *b*. Folio 6 recto. — La copie, par Launi, du portrait, par Riza-i Abbassi, vers 1620, d'une grande dame de la cour d'Isfahan. Cette peinture n'est point signée ; elle est de la même main que celle qui lui fait pendant, au folio 5 verso, laquelle est indubitablement revêtue de la signature authentique

de Launi, dans un petit fleuron ; l'un des possesseurs de l'album l'a attribuée à un artiste imaginaire, nommé Bakhtiyar, qui aurait reproduit les traits d'une princesse nommée Goulbanou. Launi, dans la seconde moitié du xvii^e siècle, et au commencement du xviii^e, à Constantinople, comme Moïn, fut un élève indirect de Riza-i Abbassi, dont il étudia la méthode, en copiant ses œuvres ; mais il montra plus d'indépendance que Moïn ; il ne se borna pas uniquement, comme lui, à recopier, dans des formules identiques, la manière du maître ; il s'enhardit jusqu'à peindre, dans une technique qui lui fut personnelle, des types osmanlis, pour lesquels l'imitation des procédés persans ne lui fut d'aucune utilité. Une autre copie, par Launi, vers 1710, du portrait, par Riza-i Abbassi, vers 1610, d'un seigneur de la cour de Shah Abbas, se trouve au folio 15 verso ; ce personnage est représenté vêtu d'un somptueux manteau de velours broché qui recouvre une tunique verte ; il tient un arc à la main ; il représenterait, d'après une attribution fantaisiste, le prince Salim, vraisemblablement Salim, fils de Solaïman I^{er}, vers 1550.

Planche CVIII *c*. Arabe 6077, folio 12 recto. — Portrait, par Launi, du commencement du xviii^e siècle, d'un mollah turc, qui fume une longue pipe ; il est vêtu d'une tunique verte par dessus une robe rouge ; cette peinture porte, comme d'autres qui figurent dans ce volume, dans l'angle inférieur de gauche, une attribution à Launi ; il n'y faut point voir une signature autographe, mais bien une attribution très vraisemblable, faite par un amateur très au courant de l'histoire de l'art turc ; l'un des possesseurs de l'album a effacé la seconde lettre de ce nom, pour faire croire que l'auteur de ce petit tableau avait écrit Mani, dont il resterait [M]ani.

Planche CVIII *d*. Arabe 6075, folio 12 verso. — Une jeune fille turque, vêtue d'une tunique de soie imprimée, bordée d'un galon d'or, et d'une ample culotte rouge ; cette peinture est très naturaliste ; elle reproduit très fidèlement, dans une forme remarquable, un type du commencement du xviii^e siècle ; son exécution est très soignée ; sa méthode représente la meilleure manière de Launi, la plus châtiée, laquelle est beaucoup plus indépendante de l'influence persane que la technique de Moïn ; une autre peinture de cette même main reproduit les traits d'un derviche qui joue de la flûte, vêtu d'un long manteau vert sur une tunique rouge (folio 13 recto).



PEINTURES INDO-PERSANES

Supplément persan 1572. — *Recueil de peintures et de dessins indo-persans* formé en Perse (voir page 129).

Planche CIX. Page 26. — Un prince hindou, assis sur le trône, s'adresse à l'un de ses officiers, qui se tient devant lui, dans la position traditionnelle du respect ; un autre l'évente, tandis qu'un enfant lui présente une dragée ; la rotondité et l'abondance des formes de ces personnages sont exceptionnelles ; elles ne se retrouvent dans aucune peinture radjpoute, où les femmes sont beaucoup moins avantagées ; cette manière se remarque cependant dans une composition de style purement indo-persan, qui représente l'empereur Aurangzib, dans un recueil de portraits des Grands-Moghols, copié en Perse en 1690, et recopié à Amsterdam en 1714 (Smith-Lesouëf 233), et dans d'autres peintures des ateliers musulmans de Delhi. La facture de ce tableau, dans son fond d'or rutilant, est nettement radjpoute, avec des additions des formules timourides, au contraire des peintures indo-persanes, dont la manière est musulmane, avec des adjonctions et des modifications radjpoutes. Le radja porte, à la mode hindoue, une tunique et une robe de soie blanche transparente, par dessus une chemise de soie rose, et un pantalon de soie verte ; ses officiers portent des dessous de soie rouge ; le trône du radja est timouride ; le fond d'or est également un emprunt à la technique persane des xv^e-xvi^e siècles ; les personnages qui sont figurés dans cette peinture boutonnent leur vêtement à droite, ce qui montre qu'ils sont hindous ; dans l'Inde, en effet, c'est une tradition constante que les Musulmans ferment leur vêtement à gauche, à la mode mongole, les Hindous, à droite ; en Perse, les Musulmans boutonnent simplement leur tunique en son milieu. Les habitants des plaines situées entre le Gange et l'Indus font, de l'avis

des auteurs persans, tout au rebours des autres peuples, et leurs animaux eux-mêmes les imitent, puisque l'éléphant s'imagine de porter une queue au bout de son nez. Ce tableau, de la seconde moitié du XVI^e siècle, est contemporain du règne de Djalal ad-Din Mohammad Akbar Padishah ; il constitue une pièce unique dans les collections européennes.

Smith-Lesouëf 249. — Les *Mémoires* de Zahir ad-Din Mohammad Babour Padishah, le fondateur de la dynastie des Grands-Moghols, empereurs timourides de l'Hindoustan.

Babour écrivit ses *Mémoires* en turk-oriental ; ils sont le plus remarquable des livres qui ont été rédigés dans cet idiome rude et inélégant ; ils doivent leurs qualités au génie de son auteur, qui savait que l'on peut tout dire en un quart d'heure, et tout écrire en une page ; il ne s'attarde pas à des gerbes inutiles et fallacieuses de fleurs de rhétorique ; il entre dans son sujet, sans prétendre, comme les littérateurs musulmans, que, poussé par la curiosité indiscrete de ses amis, il a dû se résoudre à livrer son œuvre au public. L'autobiographie du Conquérant devint rapidement incompréhensible pour ses successeurs, qui régnaient dans l'Inde, et qui avaient abandonné l'usage du turk-oriental pour le persan ; l'empereur Akbar donna à l'un de ses plus célèbres officiers, le khankhanan Mirza Abd al-Rahim, l'ordre de le traduire de l'original tchaghataï dans cette langue ; la version persane des *Mémoires* de son aïeul fut terminée en l'année 1590, et elle fit disparaître le texte écrit en turk-oriental, lequel n'est connu que par quelques manuscrits ; l'analyse de la traduction de Mirza Abd al-Rahim montre qu'à la fin du XVI^e siècle, à la cour du Grand-Moghol, soixante-dix ans environ après la mort de Babour, la langue dans laquelle il avait composé son autobiographie présentait de profondes obscurités à ses lecteurs.

Planche CX. — Babour s'apprête à sortir de sa tente pour monter à cheval, dans la neige, au cours de sa campagne contre Kandahar.

Planche CXI. — Babour commandant son armée qu'il conduit contre le Mazandaran.

Ces deux splendides compositions sont caractéristiques de la méthode la plus précieuse qui fut en vogue dans les ateliers indo-persans, à l'extrême fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e ; leur exécution se place entre 1590 et 1600 ; elles devaient illustrer un exemplaire destiné à la bibliothèque d'Akbar ; leur technique est celle de la fresque.



Smith-Lesouëf 249. — Planche CXII. *Le prophète Joseph entrant chez Zoulaïkha*, épouse du souverain de l'Égypte.

Cette splendide peinture illustre une scène célèbre dans la légende musulmane ; Zoulaïkha se trouvait dans une pièce de son palais, entourée de dames qu'elle recevait ; plusieurs pelaient des oranges, lorsque Joseph, qui était esclave du mari de la princesse, entra pour son service ; la beauté du jeune homme, dont Zoulaïkha devint follement éprise, sidéra ses compagnes, qui, perdant la tête, se pelèrent consciencieusement les doigts avec leurs couteaux au lieu de dépouiller les fruits de leur écorce ; cette composition est comparable aux illustrations des *Mémoires* de Babour (planches CX et CXI) ; son exécution se place également à la fin du XVI^e siècle ; elle est traitée d'une façon contraire à la tradition iconographique musulmane, et l'artiste a représenté la princesse égyptienne introduisant son amant dans le salon où les dames se trouvent réunies.

Smith-Lesouëf 249. — Planche CXIII. *Une princesse de la dynastie des Grands-Moghols*. La princesse est assise sur un trône, entourée de dames de sa suite, près d'un arbre ; cette splendide peinture date de la fin du XVI^e siècle, ou du commencement du XVII^e ; l'un de ses possesseurs hindous a écrit, dans sa partie inférieure qu'elle représente l'impératrice Mohsin Bibi et les dames de sa maison.

Smith-Lesouëf 247. — *Recueil de pièces calligraphiées et de peintures* formé aux Indes, en 1768 (voir page 156).

Planche CXIV a. — Un éléphant, au pas, monté par son mahout, traverse un paysage dont le fond est formé de roches amoncelées ; un rakhshasa monstrueux marche devant lui, en soufflant dans une trompette qui vomit des flammes ; les corps de l'éléphant et du mahout sont formés par l'enchevêtrement et l'accumulation dans leur silhouette de corps d'hommes et de toutes sortes d'animaux, dans une forme splendide ; cette technique est spéciale à l'Hindoustan ; elle ne se rencontre jamais en Perse ; on ne sait à quoi correspond cette manière étrange, qui est celle de nombreux dessins exécutés par les artistes de l'école musulmane de Dehli ; le présent dessin, tout entier au trait, d'une rare perfection, a été exécuté dans les états d'Akbar, vers 1570.

Planche CXIV b. — Le combat de deux éléphants montés par leurs mahouts ; le corps des éléphants est composé de l'assemblage de corps d'hommes et d'animaux

divers, comme dans la figure précédente ; la trompe de l'éléphant de gauche est formée du corps du dragon de l'art classique du Céleste Empire ; les mahouts, armés de leurs crocs de fer, sont des rakhsasas aux formes atténuées ; ce beau dessin a été exécuté à Dehli, vers 1580.

Estampes OD 44. — *Recueil de peintures hindoues*. Cet album, qui contient des pièces d'une splendide exécution, a été rapporté des Indes, à la fin du XVIII^e siècle, par le colonel Gentil.

Planche CXV. N^o 25 — Raz Bahadour et Roupmati. Raz Bahadour et Roupmati à cheval, s'avancent, au sein d'une nuit obscure, dans un paysage faiblement éclairé par la lune, à demi cachée dans les nuages ; ce tableau constitue un spécimen remarquable de la technique du Radjasthana, vers la fin du XVI^e siècle, ou au commencement du XVII^e, sans aucune influence des procédés des écoles indo-persanes islamiques. On lit, au centre de la composition, en un caractère nastalik très fin et très élégant, le nom musulman Faïz Allah. Bien qu'ils n'aient pas l'allure ordinaire des signatures, qui sont très généralement conçues sous les espèces d'une graphie négligée et personnelle, ces deux mots ne sont vraisemblablement pas une attribution faite par un amateur qui posséda ce tableau, car ce genre d'épigraphe est toujours écrite en caractères plus gros que ceux qui se lisent dans cette pièce, devant les naseaux des chevaux ; il en faut conclure qu'il est l'œuvre d'un artiste musulman qui recopia, sous une forme excellente, la composition d'un peintre du Radjasthana, ou qui travaillait suivant la méthode et la pratique radjpoutes, les considérant avec raison comme supérieures à la technique des ateliers indo-persans.

Smith-Lesouëf 247. — *Recueil de pièces calligraphiées et de peintures*, formé aux Indes.

Ce précieux recueil a été formé en 1768 ; on lit sur l'un de ses feuillets une note, d'après laquelle les soixante peintures qu'il contient ont été « ramassées et mises en livre par Chirdjangue, gouverneur du Cachemir sous le règne de l'Empereur Mahmetcha, maintenant 1768 ». Il contient des pièces de premier ordre, signées des meilleurs et des plus célèbres calligraphes persans : Abd Allah, Abd al-Rahim, qui s'intitule modestement « l'artiste à la plume d'ambre », Ahmad Hosâini, Mir Ali Mashhadi, Hasan Shamlou, Hidayat Allah, avec la date de 1689, Mahmoud ibn Ishak al-Sahani, Mohammad Bakir al-Hosâini, Mohammad Hashim,

Mohammad Hosain, Mohammad Mohsin, Mohammad Moumin al-Hosaini, Shah Mahmoud al-Nishapouri, Sharif. Ces pages calligraphiées encadrent les soixante peintures qui furent réunies par Shirdjang en 1768, dont quelques-unes sont d'une splendide exécution ; on y remarque, entre autres, deux portraits d'un cheval arabe, nommé Zafar-i Moubarak, que l'empereur Djalal ad-Din Mohammad Shah Alam II (1759-1806) fit acheter à la Mecque.

Planche CXVI a. — Abd al-Moumin Khan, sultan uzbek, se rendant à la chasse au faucon, son oiseau sur un *dastkhiz* de cuir fauve ; ce prince est vraisemblablement le souverain de la lignée shaïbanide, qui régna sur la Transoxiane, de 1598 à 1599, et qui laissa la couronne à Pir Mohammad, avec lequel s'éteignit la dynastie fondée cent années plus tôt par Mohammad Shaïbani ; un prince, également nommé Abd al-Moumin, de la dynastie djanide d'Astrakhan, exerça le pouvoir souverain, un siècle et demi plus tard (1747-1751), sur ces contrées. L'une des peintures comprises dans ce recueil représente un prince de la famille des Grands-Moghols, Sultan Shahriyar, lançant son faucon ; il porte un *dastkhiz* de brocard d'or.

Ancien fonds persan 97 et 98. — *Histoire des khalifes orthodoxes et des conquêtes des Musulmans*, traduite de l'arabe de Abou Mohammad Ahmad ibn Asam al-Koufi. Cet exemplaire de ce roman historique a été copié aux Indes en 1617, et l'un de ses possesseurs a intercalé dans les deux tomes qui le composent plusieurs peintures indo-persanes qui n'ont rien à voir avec leur texte ; ces petits tableaux, d'une bonne exécution, sont caractéristiques de la manière des ateliers de Dehli, dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

Planche CXVI b. Persan 97, folio 164 verso. — Portrait d'un dignitaire de la cour des empereurs timourides de Dehli ; ce personnage est vêtu d'une robe de gaze transparente, au travers de laquelle on aperçoit son pantalon de soie rouge ; il porte un vêtement de soie rose sur lequel brille une rivière de diamants, de rubis et d'émeraudes.

Planche CXVI c. Persan 98, folio 355 recto. — Un jeune prince de la dynastie des Grands-Moghols de Dehli recevant les leçons de son précepteur ; il est vêtu d'une tunique de brocard vert, bordée au col d'une fourrure précieuse, par dessus une robe de soie rose.

Le *Livre des Rois* de Firdausi (+ 1025) [Smith-Lesouëf 244].

Les deux peintures reproduites dans cette planche ont illustré le texte d'un

exemplaire de grand luxe de l'épopée iranienne, enluminé, dans une technique merveilleuse, de tableaux d'une exécution splendide, qui sont un exemple unique de la manière et des procédés des ateliers radjpoutes du Radjastana, à une date voisine du commencement du XVII^e siècle ; ces peintures ont été imitées par un artiste émérite de modèles remontant à l'époque timouride.

Planche CXVII *a*. — Le héros Roustam combat dans sa caverne le Démon blanc, général des armées du roi du Mazandaran, qui retenait captif le roi de Perse, Kaï Kaous.

Planche CXVII *b*. — Roustam, général de Yezdegerd, le dernier prince sassanide de la Perse, livre bataille aux armées arabes, qui envahissent l'Iran sous le commandement de Saad-i Wakkas.

Français 24219. — « *Abrégé historique des souverains de l'Indoustan, ou Empire Mongol* », par Gentil.

Ce précis fut composé, en 1772, par le colonel Gentil (1726 - 1799) ; le chevalier Jean-Baptiste Joseph Gentil, qui fut officier dans la marine royale, passa aux Indes en 1753 ; il combattit Ghazi ad-Din, gouverneur du Bengale, et les Maharattes, sous les ordres de Bussy Castelnau, et, après les revers de Lally - Tollendal, qui ruinèrent la puissance française dans l'Hindoustan, il entra au service du nabab du Bengale, Mir Kasim, pour continuer la lutte contre les Anglais. Après des aventures épiques et des faits d'armes incroyables, Gentil dut, avec son maître, Mir Kasim, s'en aller chercher un refuge chez le roi d'Aoudhe, Shodja ad-Daula, puis, quand ce dernier eut été vaincu (1764), chez le Grand-Moghol Shah Alam II ; en 1765, Gentil s'en revint dans le royaume d'Aoudhe en qualité de résident de France, et, par son habileté politique, par ses talents militaires, il parvint à prolonger l'existence de cet état ; la Révolution le priva du bénéfice de ses pensions, et il mourut dans un état de gêne voisin de la misère.

L'*Abrégé historique des souverains de l'Indoustan* est une compilation assez bien faite, d'après les chroniques écrites en persan dans l'empire des Timourides ; Gentil la fit rédiger par son *mounski*, qui résuma un ouvrage célèbre, écrit, au commencement du XVII^e siècle, par Mohammad Kasim, surnommé Firishta, en continuant son récit, après la date à laquelle il s'arrête, à l'aide d'autres chroniques, en particulier une histoire écrite en 1693-1695, par Sandjan Mounshi Raï, surnommé Hazari ; Gentil dédia ce livre à Louis XV ; il resta dans les collections du Cabinet du roi de France, car on lit, sur l'une de ses pages de garde, cette note de la main de

Langlès : « Ce manuscrit est l'un de ceux que j'ai choisis dans la bibliothèque particulière de Louis XVI, d'après l'autorisation du Comité d'Instruction publique, 3 février 1793 ». Les peintures qui le décorent sont des spécimens et des exemples remarquables de l'art indo-persan, à la cour de Dehli, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Planche CXVIII a. Page 410. — Ahmad Shah, souverain timouride de l'Hindoustan (1748-1754). « Mohammadcha, dit Gentil, fut si mal par son manque de régime qu'il n'y put résister. Il mourut le 22 Rabiouçany 1161 (22 mars 1748) âgé de 48 ans après en avoir régné 30. Malek zamany son épouse cacha sa mort à tout le monde crainte de tumulte et écrivit à Saftardjangue pour lui en faire part et l'engager à vite ramener le jeune Prince à Delli. Cette lettre le trouva à Karnal à la nuit tombante en marche pour Delli. Saftardjangue fit préparer aussitôt un parasol et le lendemain à la tête de l'armée, le fit mettre sur la tête du jeune Prince qui fut reconnu Empereur ».

L'artiste qui a exécuté les très nombreuses peintures qui enluminent ce livre a copié avec le plus grand soin des portraits officiels qui étaient conservés dans le palais des Timourides de Dehli, non seulement pour ceux qui représentent les souverains de la dynastie fondée dans l'Inde par Babour, mais également pour toutes les illustrations qui représentent les rois des diverses dynasties depuis la conquête.

Smith-Lesouëf 246. — *Recueil de portraits des Grands-Moghols de l'Hindoustan.*

Ce très beau recueil contient vingt portraits des souverains timourides, depuis Tamerlan, ancêtre de la dynastie, jusqu'à l'empereur Shah Alam II (1759-1806); cette collection a été formée en 1774, à Dehli, par le colonel Gentil, qui a écrit les noms des princes timourides sur l'un des feuillets de garde. Comme les portraits qui se trouvent figurés, dans l'album de l'histoire de l'empire moghol par Manucci, comme ceux qui illustrent l'histoire de l'Inde que Gentil fit rédiger pour l'offrir à Louis XV (page 158), les tableaux qui forment ce recueil ont été copiés sur des peintures conservées dans le palais de Dehli; ils constituent d'excellents exemples de la technique indo-persane, à la fin du XVIII^e siècle. On y remarque, comme dans l'album de Manucci, pour les mêmes raisons, l'absence de portraits des impératrices timourides; les tableaux qui fixaient leurs traits étaient conservés dans la partie la plus secrète du trésor, et ne se

montraient qu'aux princes, dans des cas exceptionnels ; jamais l'empereur n'aurait permis qu'un Chrétien les contemplât, encore bien moins qu'il en fasse tirer des copies ; les prétendus portraits d'impératrices et de princesses que l'on vendait dans l'Inde, au XVII^e et au XVIII^e siècle, aux voyageurs en quête de curiosités, étaient simplement des portraits d'almées, de chanteuses, de bayadères, de danseuses, d'une exécution plus ou moins médiocre ; c'est tout à fait par exception, par suite de circonstances imprévues, d'un accident, qu'une peinture représentant une princesse pouvait sortir des collections royales, tel le tableau reproduit à la planche CXIII, dans lequel une majesté hindoue est figurée au milieu de ses dames d'honneur ; sa forme parfaite, digne de la couronne qu'elle ceignit, contraste étrangement avec la manière des peintures que l'on vendait aux amateurs, dans les cités de la péninsule, en leur faisant croire qu'elles étaient les portraits des femmes d'Akbar ou de Djihanguir. On lit, sur les feuillets de garde, l'empreinte du cachet persan du colonel Gentil : Moudabbir al-Moulk Rafi al-Daula Djentil Nazim Djang Bahadour, avec la date de l'année 1768.

Planche CXVIII *b*. — Le portrait de Tamerlan ; le Conquérant est représenté assis sur un trône de facture hindoue, tenant sa lance à la main ; l'auréole étincelante d'un nimbe s'irradie autour de sa tête ; l'artiste l'a paré du turban des Grands-Moghols, enrichi de perles et de diamants ; ce portrait copie, avec certaines modifications et quelques arrangements, l'un de ceux qui ont été faits à Samarkand, dans la jeunesse de Témour, son armure est bien celle des cavaliers mongols de la fin du XIV^e siècle ; il présente des similitudes évidentes avec le portrait du Conquérant qui a été peint pour Manucci, au XVII^e siècle.



PEINTURES CHINOISES

Planche CXIX. La partie extrême, à droite, d'un tableau chinois, peint sur soie, vers 1284, par Tchao Mong-fou (1254-1322). Cette remarquable composition revêt, sous le pinceau de cet artiste, la forme d'un long panorama, lequel ne mesure pas moins de 2 m. 70 sur une hauteur de 30 centimètres; elle représente, dans un paysage grandiose et impressionnant, formé de quartiers de roches couvertes d'arbres aux riches frondaisons, un Chinois traversant le Yang-tzeu-kiang, alors que les Kin envahirent la Chine du Nord, pour se réfugier dans les provinces du Sud, à l'époque à laquelle les empereurs de la dynastie des Soung se virent obligés de transférer leur capitale de Nan-king (Khaï-fong-fou) à Hang-tchéou. Cette planche ne reproduit qu'une très faible partie du tableau de Tchao Mong-fou, dont l'authenticité est certaine, car il porte la signature de l'artiste, et, ce qui est une raison plus importante, les copistes ne se gênant point pour reproduire les signatures des originaux, par ce qu'elle sort des collections du Fils du Ciel, dont il a été distrait par l'impératrice Tseu-hi, qui l'a donné à M. Guimet. L'épisode tragique de l'histoire chinoise qui se trouve représenté dans ce chef-d'œuvre est traité par Tchao Mong-fou, à la fin du XIII^e siècle, dans la manière exacte de Tchao Po-kiu (XI^e siècle), dans une technique archaïque, avec une recherche et une finesse que l'on chercherait en vain dans l'œuvre de Tchao Po-kiu; la palette de ce tableau est extrêmement sombre, et se rapproche du monochromisme; le dessin est d'une perfection absolue; il est digne du crayon de Raphaël et d'Ingres. Les caractéristiques de la peinture persane, du XII^e siècle aux environs de 1450, sont exactement inverses; le dessin

n'existe pas dans les tableaux persans de cette époque (planches XVIII-XXXIII), qui sont des pochades plus que des tableaux, pas plus que dans les illustrations grossières des livres mésopotamiens (planches II-XII) dont ils dérivent ; il y est sommaire, enfantin, quelquefois puéril ; les mains sont traitées d'une manière malhabile qui est aux antipodes de la technique du Céleste Empire. La palette des peintures mésopotamiennes et des tableaux iraniens qui remontent à ces époques est autrement riche que celle de Tchao Mong-fou ; mais la distribution des couleurs est essentiellement différente dans les tableaux musulmans et dans le paysage chinois ; les artistes mésopotamiens et persans des XII^e-XV^e siècles procèdent par larges touches ; leur manière est large, et trahit l'emploi des procédés de la fresque, tandis que la couleur est appliquée par les artistes du Céleste Empire d'une façon beaucoup plus fine, infiniment plus soignée et délicate. La comparaison de la présente planche avec celle qui porte le n^o XXVIII dans cet album, où se trouve reproduit, avec ses couleurs, un tableau persan du commencement du XIV^e siècle, de l'époque mongole, éclairera ces divergences essentielles mieux qu'une longue dissertation.

Planche CXX. Un tableau de Wang Tcheng-pheng, des environs de 1315, à la fin de la souveraineté de la dynastie mongole sur le Céleste Empire. Ce tableau appartient à une série de peintures destinées à l'illustration d'un roman ; son auteur florissait sous l'empereur Jen Tsoung, de son nom mongol Ayourparibhadra Bouyantou Khaghan, qui régna de 1311 à 1320 ; cette composition n'est pas signée, mais son attribution est aussi vraisemblable que possible ; elle faisait partie d'un album au dos duquel il était notifié qu'il contenait des œuvres de Wang Tcheng-pheng. La comparaison de cette planche avec la planche CXIX montre que, si le dessin en est toujours très supérieur à celui de la peinture persane des environs de 1310, reproduite à la planche XXVIII, sa palette est essentiellement différente de celle de Tchao Mong-fou, et beaucoup plus riche ; la manière de Tchao Mong-fou, de l'aveu des critiques et des archéologues du Céleste Empire, reproduisait les caractéristiques de la technique chinoise des anciens âges ; le procédé de Wang Tcheng-pheng fait une place beaucoup plus grande à la couleur et à ses nuances, dans le rendu des vêtements des personnages, tandis que le fond est toujours traité suivant la manière antique, et reste monochrome. Ces caractéristiques se conservent bien après

la chute des Yuan, sous le règne des Ming, au xv^e et au xvi^e siècle, et même à l'époque de la souveraineté des empereurs mandchous sur la Chine, alors que le nombre des couleurs et la variété des nuances augmentent, la tonalité restant toujours beaucoup plus sombre que celle des peintures occidentales. Il semble bien que la coloration de la technique chinoise, entre les environs de 1285 et le commencement du xiv^e siècle, où travaillait Wang Tcheng-pheng, se soit produite sous l'influence de la gamme des peintures de Tauris, vers 1310, telle que celle qui est reproduite à la planche XXVIII. La technique de Pé-king n'atteignit jamais l'éclat de la peinture timouride, dont un exemple excellent est donné dans la planche XXXVII, qui reproduit un tableau peint à Hérat en 1436; cette luminosité et ce brillant extraordinaires étaient trop différents de l'esprit de la tradition chinoise, sans compter que, vers le milieu du xv^e siècle, bien que les empereurs de la dynastie des Ming se prétendissent toujours les suzerains des princes turks qui régnaient sur la Perse, les relations entre l'Iran et la Chine devenaient des cérémonies de pure forme, à une époque à laquelle Pé-king, Tauris, Hérat, n'étaient plus les métropoles d'un même empire, obéissant aux lois du khaghan de Khanbaligh.



APPENDICE

Pages 33, 34. Panini, qui créa la grammaire sanskrite, au second siècle avant notre ère, vécut dans le Gandhara, où brillait d'un vif éclat la culture hellénique, et il connut l'écriture grecque, dont il parle. L'architecture romaine, l'architecture gréco-bactrienne, puis indo-hellénique, sont des formes coloniales de la manière hellénique, et c'est ce qui explique comment les monuments de l'art gréco-bouddhique, en Bactriane, dans le Gandhara, dans le Sapta Sindhavas, ressemblent à des monuments de la technique romaine, ce qui, au premier abord, dérouté l'imagination. L'origine hellénique de l'astronomie hindoue est une certitude scientifique ; on attribue l'invention du zéro aux mathématiciens de l'Inde, mais c'est là, comme je le montrerai autre part, une fantaisie des Orientalistes, comme celle qui leur fait honneur de l'invention des chiffres.

C'est sous l'influence d'une doctrine analogue à la théorie de l'esprit doux, et infiniment voisine, qu'au VI^e siècle, au même moment où la graphie du perse cunéiforme trahit des préoccupations linguistiques qui rappellent celles du grec, le babylonien éprouve le besoin de marquer ce phonème consonnantique, à l'intérieur des mots, qu'il écrivait dans l'Antiquité sans songer à en tenir le moindre compte. Les inscriptions anciennes écrivent le hiatus vocalique *a-a, i-i, ou-ou*, sans qu'aucun signe ne marque l'existence entre les voyelles du phonème consonnantique *hamsa* — esprit doux ; c'est à une époque très moderne, alors que les Ioniens jouaient un rôle important dans l'Asie antérieure, beaucoup plus important que celui des Achéens de la côte, aux siècles révolus, que les scribes de Babel notent par un signe particulier l'existence entre deux voyelles consécutives, ou qui paraissent l'être, de cette articulation, qui représente et traduit la position de l'appareil vocal à l'instant qui précède immédiatement l'émission de la voyelle *a*, écrivant *a-'a, i-'i, ou-'ou*, ce qu'Hammourabi écrivait *a a, i i, ou-ou* ; et ce signe représente certainement un élément consonnantique, équivalent ou égal à l'esprit doux et au *hamsa*, puisqu'il se lit indifféremment *'a, 'i, 'ou*, suivant la voyelle qui le suit, tout comme l'esprit doux du grec, auquel il semble bien emprunté.

ERRATUM

Page 89. Avant la ligne : Arabe 6074. — *Album persan...*, ajouter le titre :
Ateliers timourides de la seconde période.



ACHEVÉ D'IMPRIMER LE QUINZE DÉCEMBRE 1925
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MODERNE DES BEAUX-ARTS
A BOIS-COLOMBES

PLANCHES EN PHOTOTYPIE
DES ATELIERS D. JACOMET ET C^{ie}, A PARIS

PLANCHES EN COULEURS
DES ATELIERS MARCEL BRY, A SCEAUX







IBN AL-MOKAFFA, les *Fables de Bidpai*, vers 1220 (Arabe 3465).





IBN AL-MOKAFFA, les *Fables de Bidpai*, vers 1220 (Arabe 3465).





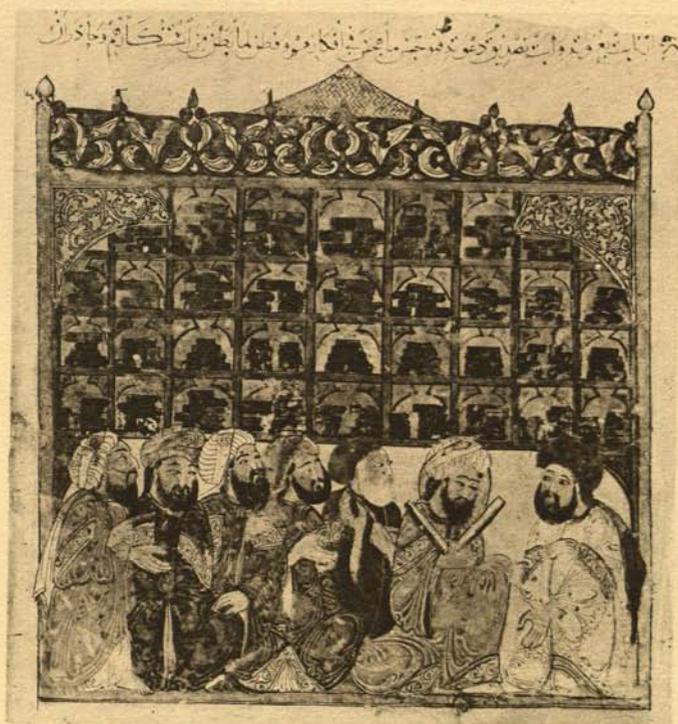
IBN AL-MOKAFFA, les *Fables de Bidpai*, vers 1230 (Arabe 3467).





IBN AL-MOKAFFA, les *Fables de Bidpai*, vers 1230 (Arabe 3467).





HARIRI, *Séances*, 1237 (Arabe 5847).



وَبِالْمِيَاوِي بِدَا النِّيَاوِي فَلَا أَمِيرَ وَلَا مَمِينٍ



HARIRI, *Séances*, 1237 (Arabe 5847).

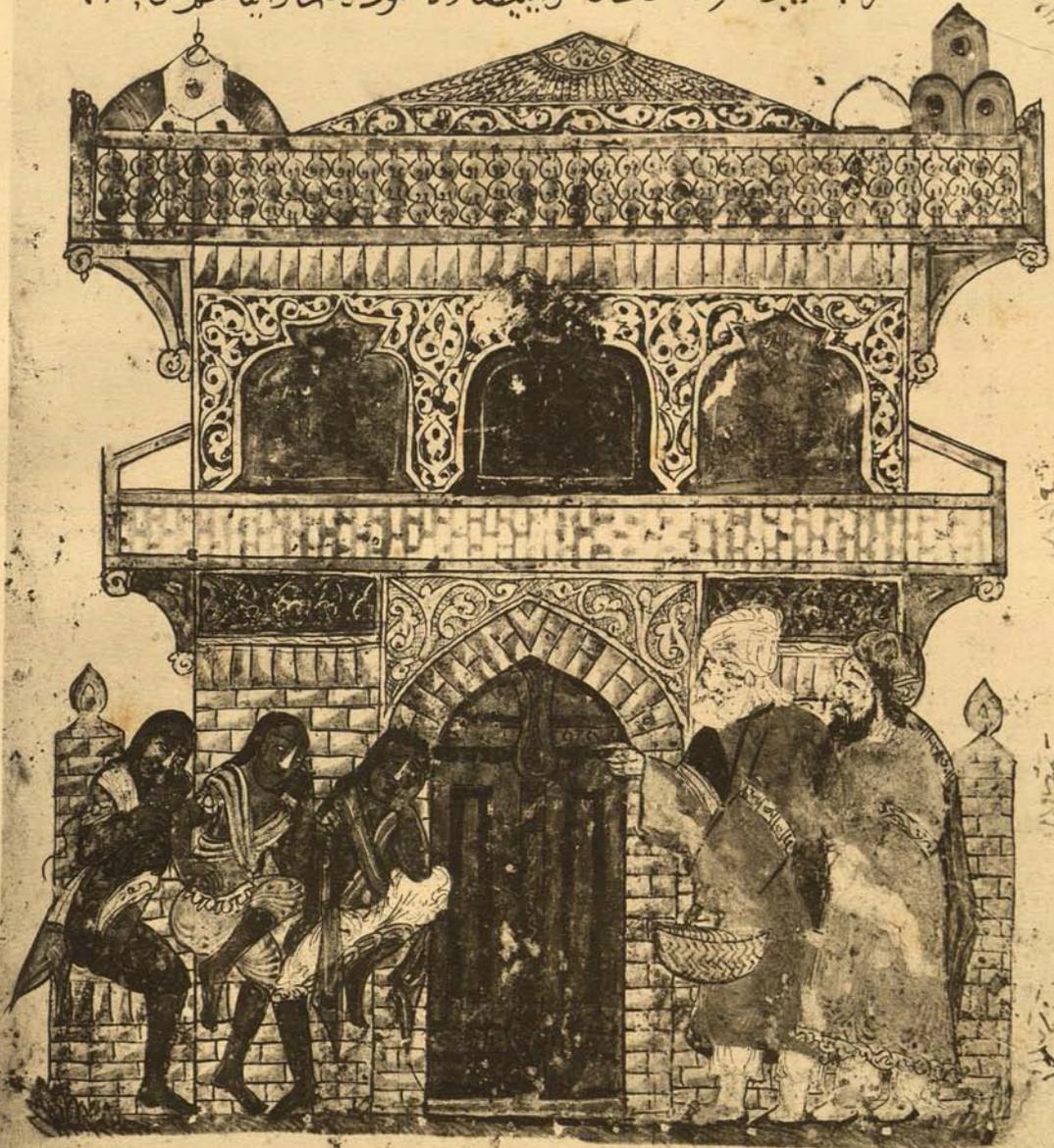




HARIRI, *Séances*, 1237 (Arabe 5847).



الغمة فلم يجيبوا البند ولا فاهوا بيضا ولا سودا فلما رأينا همزنا الجباب



وحيرهم كخبر السبائب فلما شاهت الوجوه وقبح اللعج ومن به جوه فابند رانا

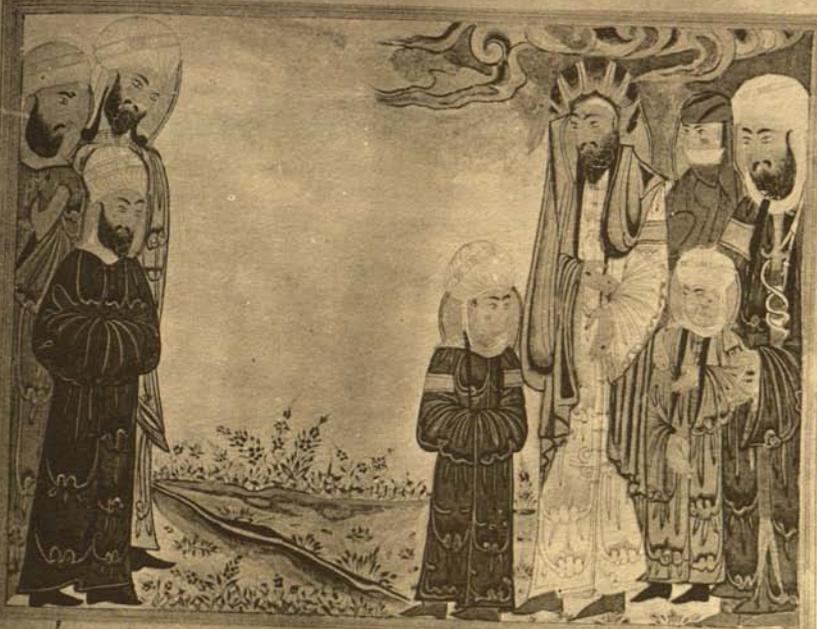


السُّنَّةُ وَالْفَرَايِدَةُ وَسَلَّمَ عَلَيَّهِ كَمَا يُسَلَّمُ عَلَى الْمَلُوكِ فَقَالَ لَقَدْ مَنَّا غَلَطًا فَوَيْلٌ لِمَنْ



وَأَجْفَاكُمْ وَأَيْتَهُمْ كَمَا لَمْ تُسَلِّمُوا عَلَيَّ فِي ذَلِكَ الرَّقْبَتِ فَقَالُوا لَأَنْتَ كُنَّا وَتُوفَعْنَا عَلَى رَأْسِ مَلِكٍ أَجَلٍ

وَفَاطِمَةُ سَمَاءٌ وَسَائِرُ وَعَلِيٌّ بْنُ أَبِي طَالِبٍ قَرِيبٌ لِي نَفْسِي أَيْمَانًا بِمَا سَمِعْتُ اللَّهَ تَعَالَى يَرِي آيَةَ الْبَاسِلَةِ

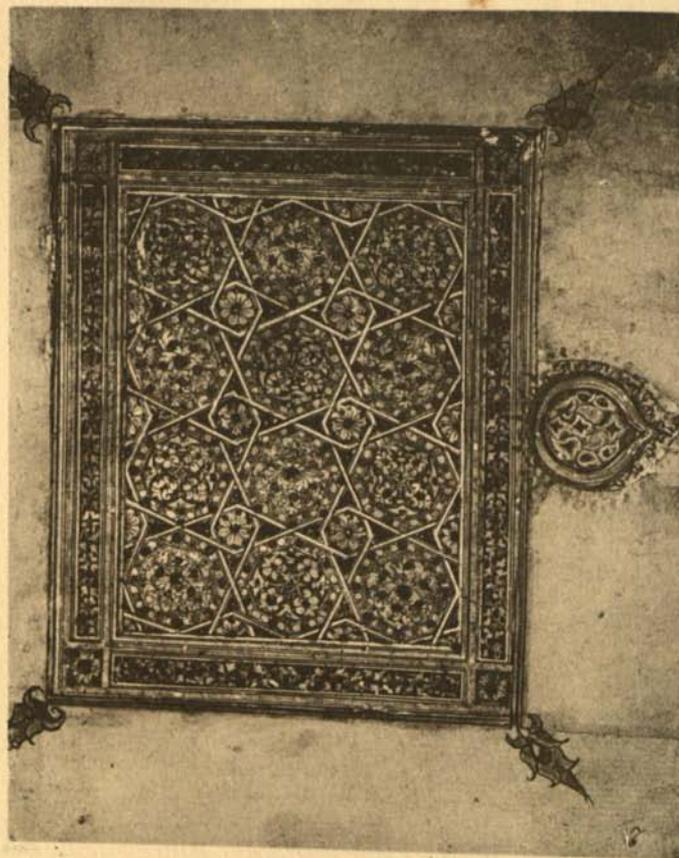
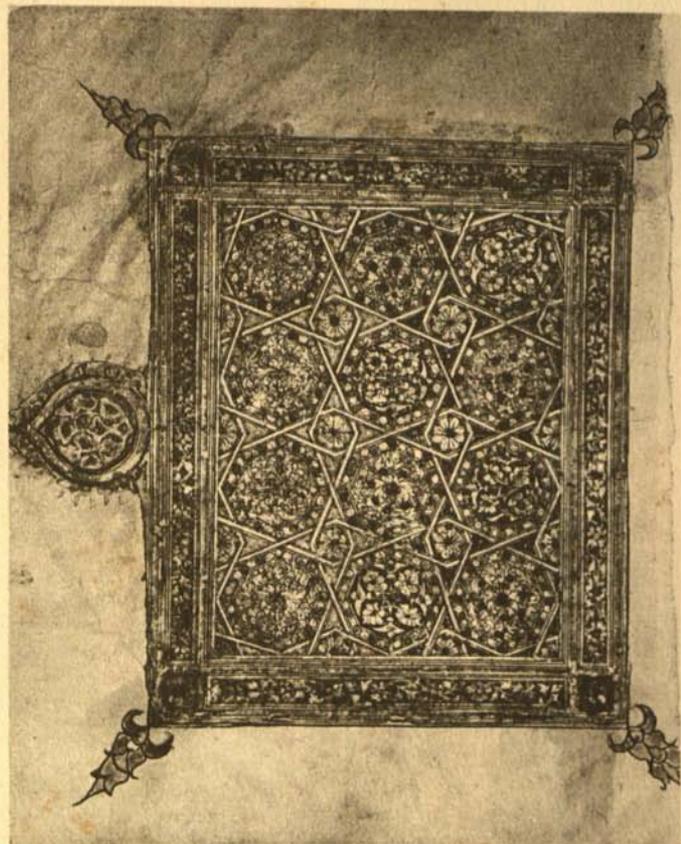


وَلِي السَّابِعُ عَشْرَةَ وَ لِحْدٍ وَيَقَالَ أَنْتَ كَأَيْتِ اللَّيْثِ مِنْهُ وَفِيهَا قِتْلَ حَسَنٍ وَتَوْحِيحٍ

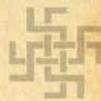


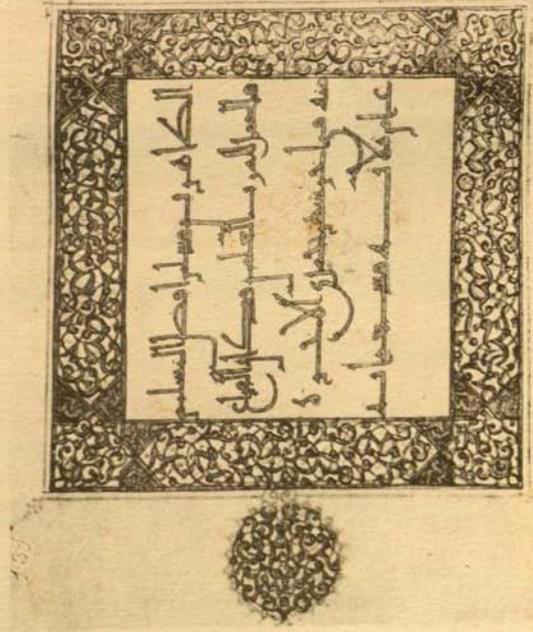
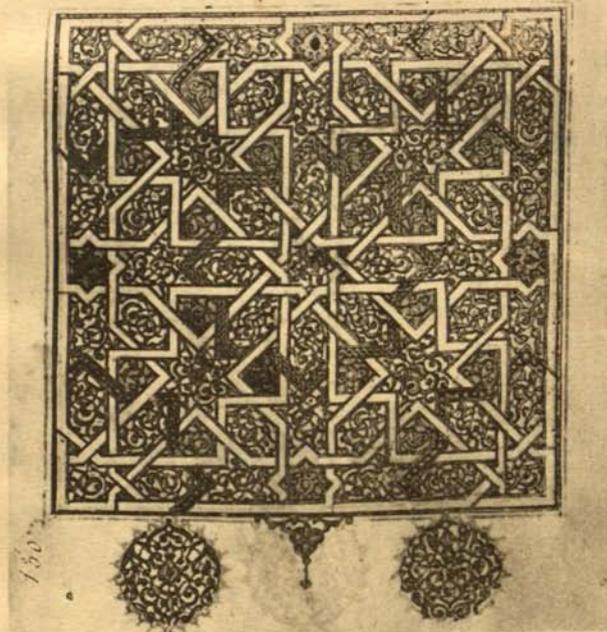
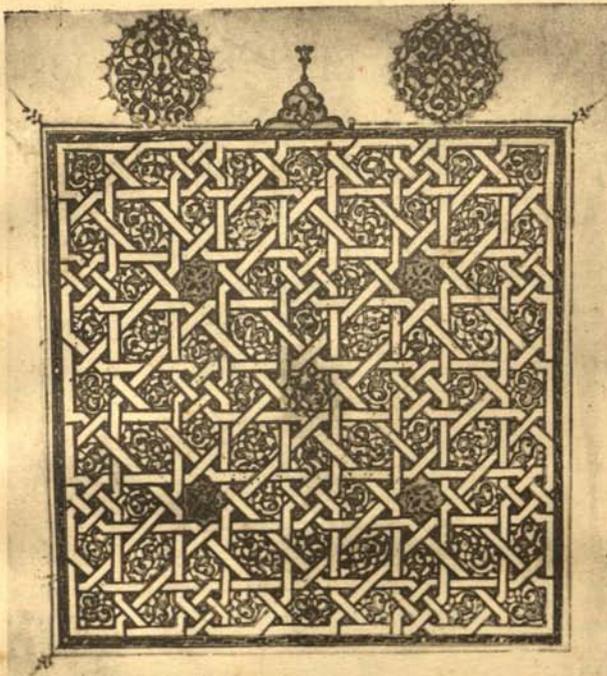


AL-BIROUNI, les Souvenirs des temps révolus, XVII^e siècle (Arabe 1489).

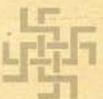


Le tapis au frontispice d'un Koran, par Yakout al-Mostaasimi, 1289 (Arabe 6716).





Tapis décoratifs d'un Koran espagnol, 1304 (Arabe 385).



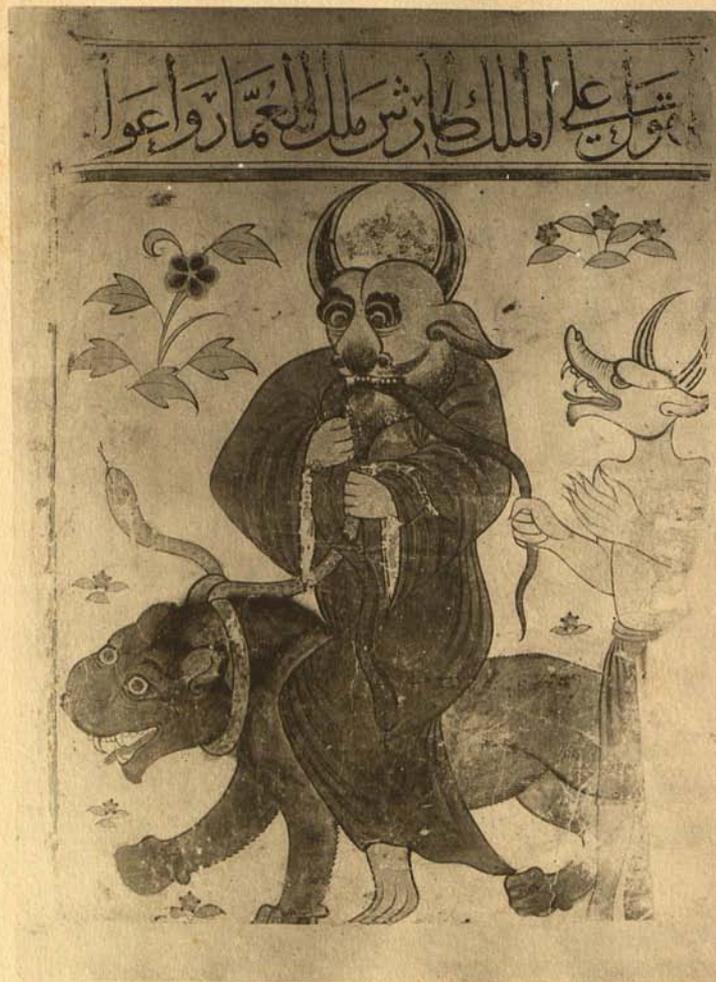


NASR ALLAH ABOUL-MAALI, les *Fables de Bidpai*, 1150 (Supplément persan 1965). — NASIR AD-DIN AL-SIWASI, les *Subtilités des Vérités*, 1272 (Ancien fonds persan 174).

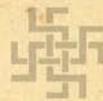


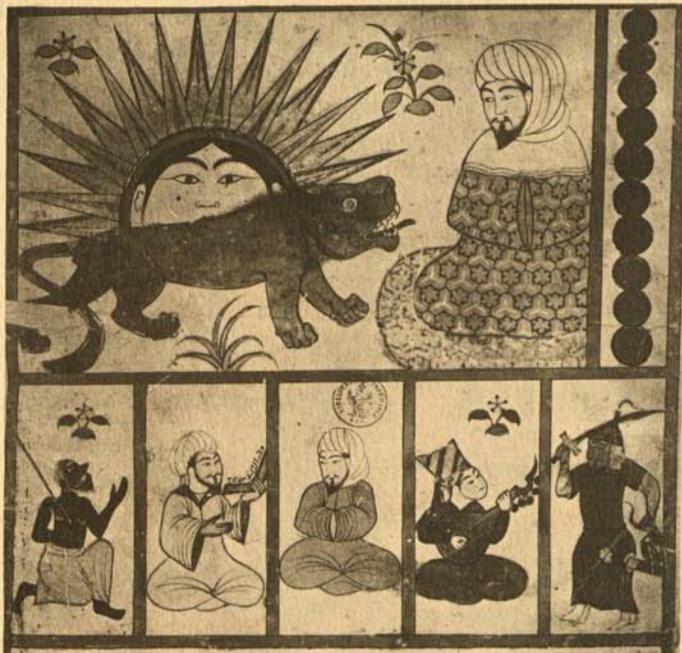


NASIR AD-DIN AL-SIWASI, les *Subtilités des Vérites*, 1272 (Ancien fonds persan 174).

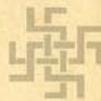


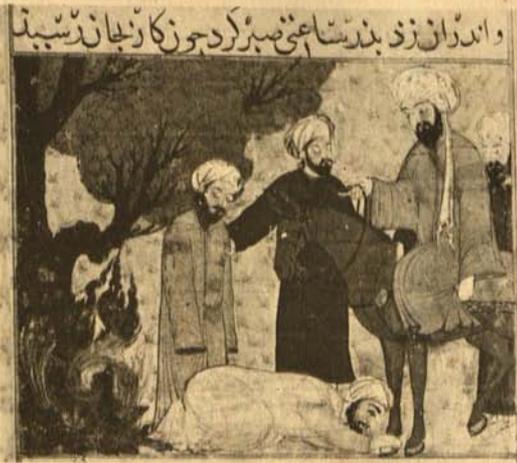
ABOU MAASHAR AL-BALKHI, *Traité d'Astrologie*, vers 1240 (Arabe 2583).



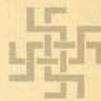


ABOU MAASHAR AL-BALKHI, *Traité d'Astrologie*, vers 1240 (Arabe 2583).

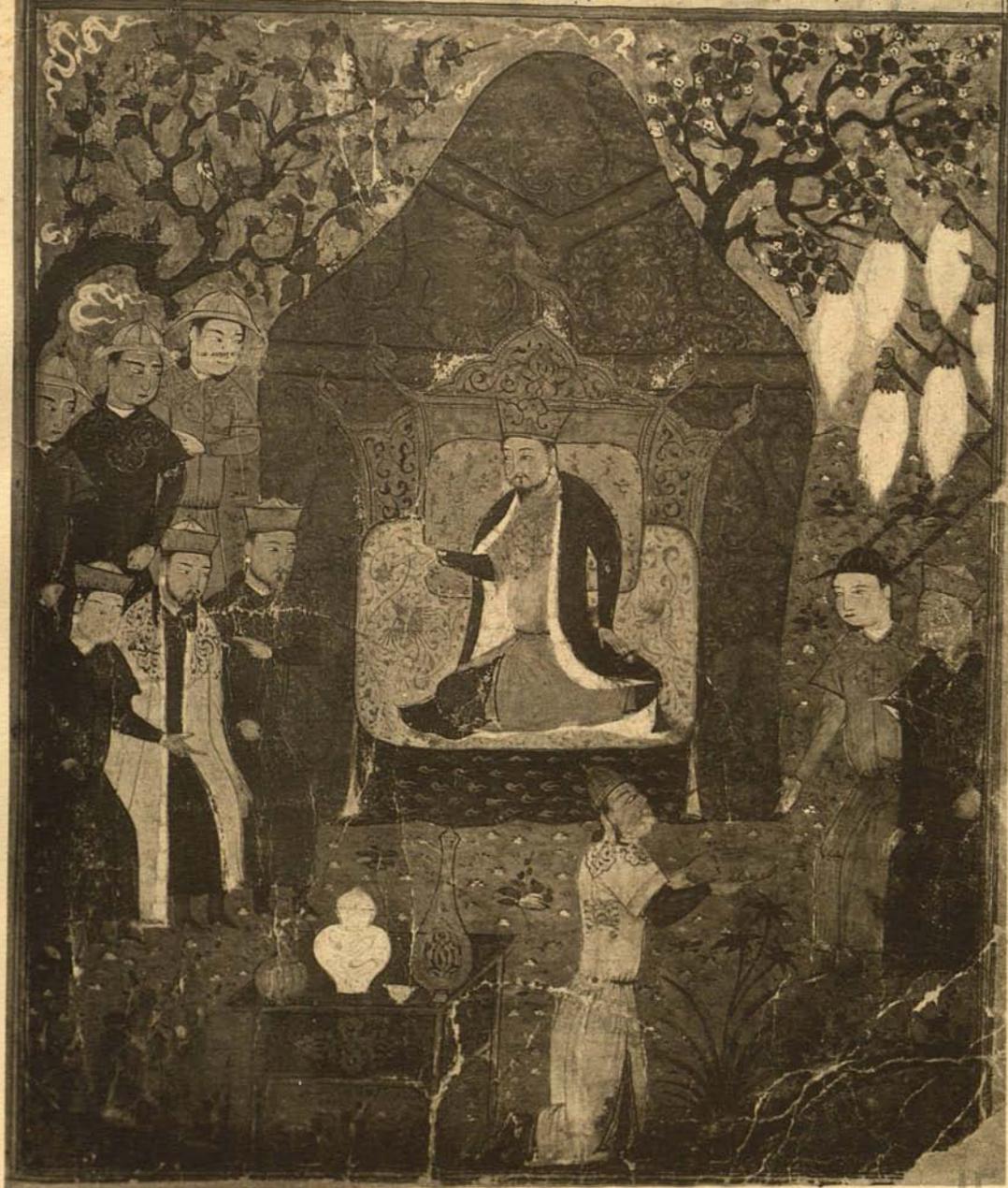




NASR ALLAH ABOUL-MAALI, les *Fables de Bidpai*, 1280 (Ancien fonds persan 376).



کفت و عزیمت او بچنگ بیرون از شاه یکده امان و لرزیدن بر زوق خان مذکور را چون مبارکی و فریخی بار سبل که سال نوزماند روان
 سار جبه سنده امین و ستاره هجری در آیدیم در او اید ضلعها رچنگیکر خان فریور مانونی نه بانه سید برای کردند و کعبی با اعلت
 نورینای نزدیک سلطنت و دران نورینای لقب بزرگ چینگیکر خان بروی معز کردند و سارگی بر تخت نشست

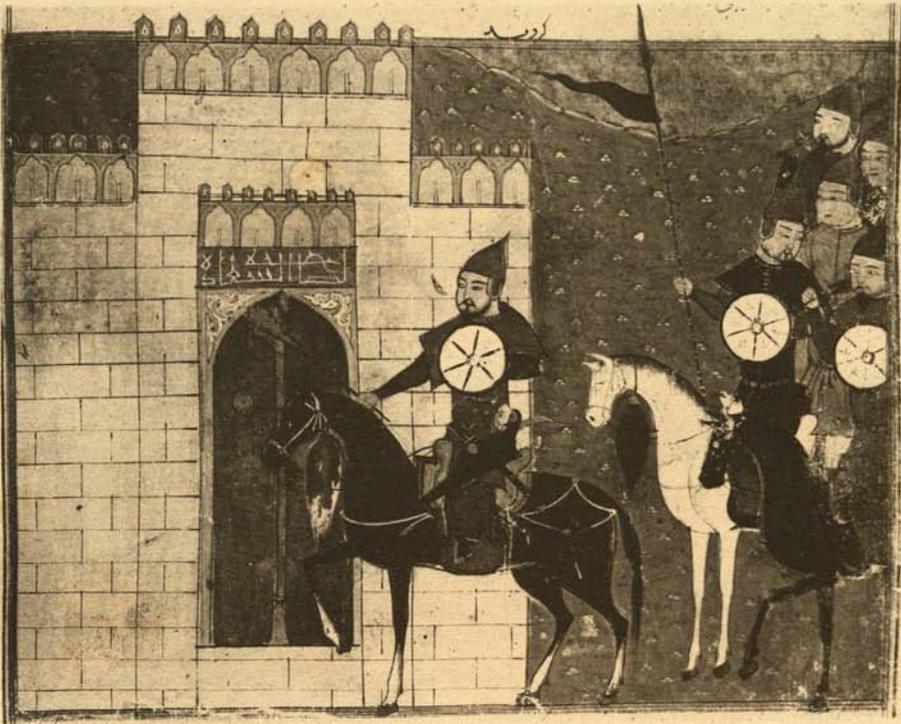


RASHID AD-DIN, *Histoire des Mongols*, vers 1310 (Supplément persan 1113).



RASHID AD-DIN, *Histoire des Mongols*, vers 1310 (Supplément persan 1113).





RASHID AD-DIN, *Histoire des Mongols*, vers 1310 (Supplément persan 1113).





چونکه
 آمدن جلال‌الدین بهمازدر به یزدان شیره از قوم سلدور

RASHID AD-DIN, *Histoire des Mongols*, vers 1310 (Supplément persan 1113).





RASHID AD-DIN, *Histoire des Mongols*, vers 1310 (Supplément persan 1113).

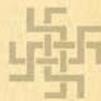


جنگاب
 گریختن لویای کج بولغاف کرده بودند و باز غوغا داشتن ایشان
 بعد از آنک از طوی و مشیت مانع نماندند و در او المیشیان نامتسلوا را بگرفتند و آغاز با رتو کردند که این او سیوان که از بندگان برادرش از غمخیزان
 و قمارا و وزرا تشیت نماندند و در ابتدا خود نماندند و از سیکو و رومیان که تقدم امر او بر رسید که صورت حال جلون است بحواب گشتار ما طریقه با کتله ادریا

Gueikhatou, souverain mongol de la Perse, instruisant le procès de généraux rebelles. Tauris, 1315.

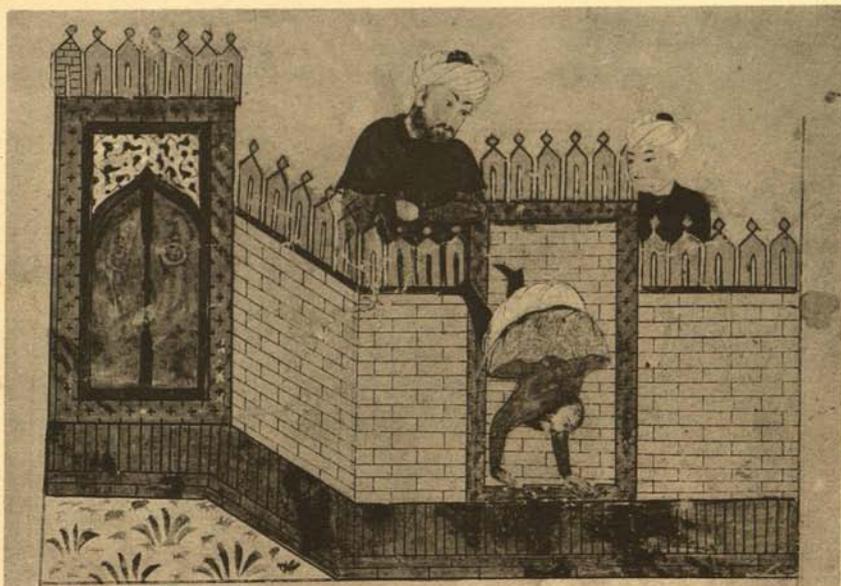


NASR ALLAH ABOUL-MAALI, les *Fables de Bidpai*, vers 1330 (Ancien fonds persan 377).



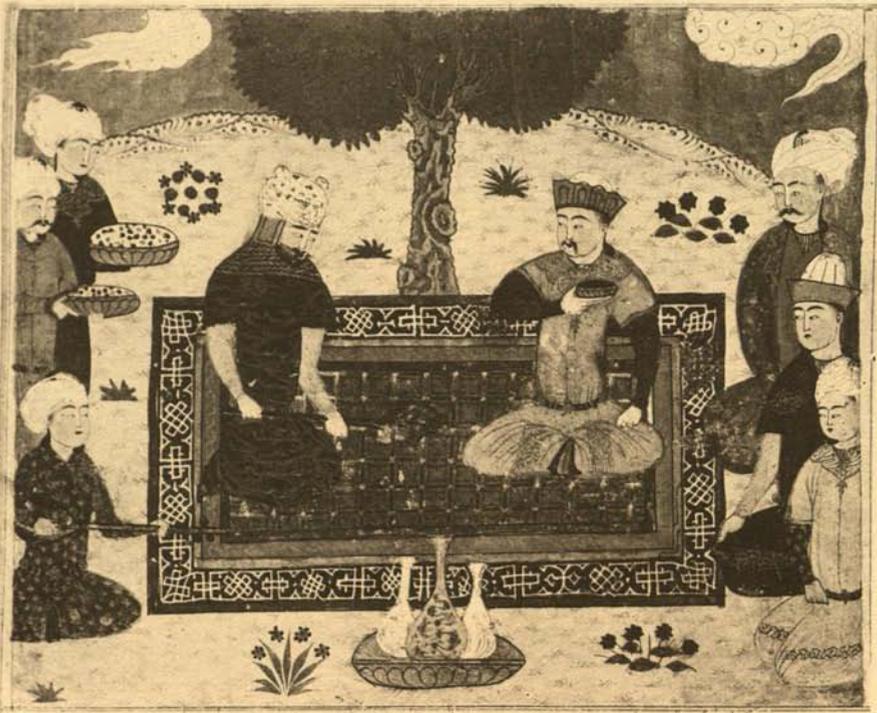
Les souscripteurs au présent ouvrage pourront retirer contre le présent bon, à partir du 1^{er} mars prochain, aux bureaux des **Éditions de la Gazette des Beaux-Arts**, les planches XXVIII, XXXVII, CXIX et CXX, qui seront imprimées en couleurs ; elles seront remises gracieusement.





Traité sur les merveilles du monde, 1388 (Supplément persan 332),





FIRDAUSI, le *Livre des Rois*, vers 1430 (Supplément persan 1280).





FIRDAUSI, le *Livre des Rois*, vers 1430 (Supplément persan 1280).



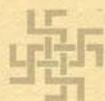


L'Ascension du prophète Mahomet, 1436 (Supplément turc 190).

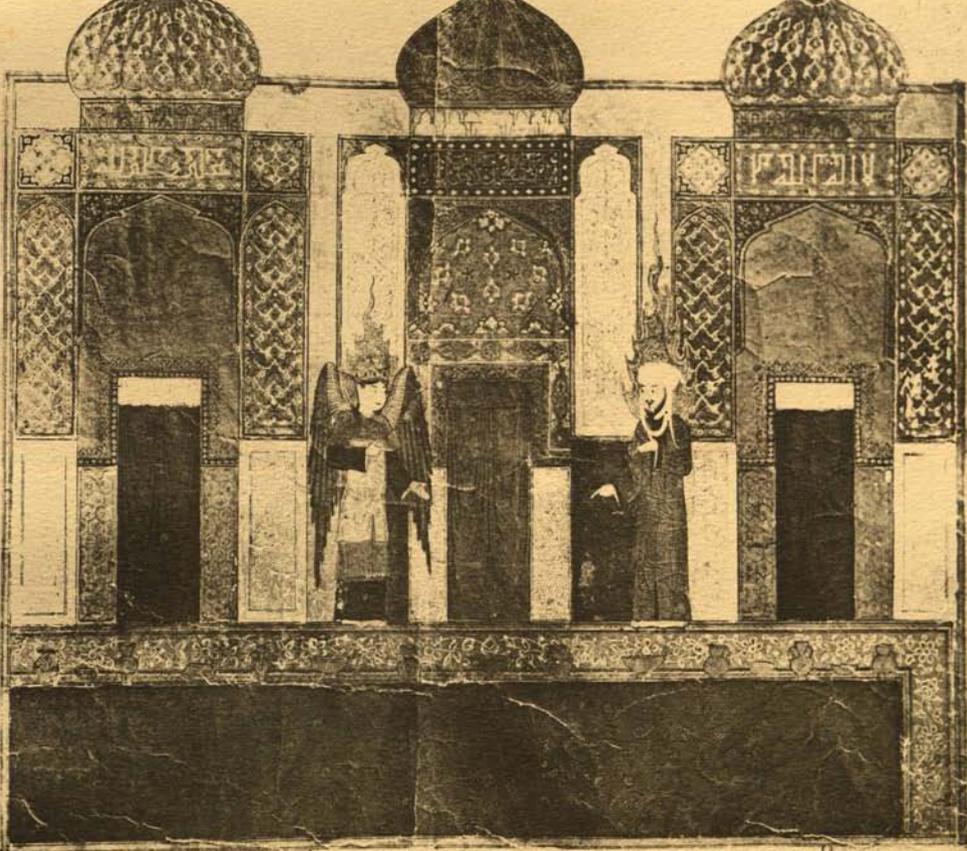




L'Ascension du prophète Mahomet, 1436 (Supplément turc 190).



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَشْكُرَهُ لَوْلَا دَعْوَةُ خَالَتِنَا مَا كُنَّا لِمَا نَحْمَدُكَ بِهِ
 أَنْ صَدَفَ دَنْ خَلْقِ أَيْدِي

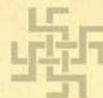


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَشْكُرَهُ لَوْلَا دَعْوَةُ خَالَتِنَا مَا كُنَّا لِمَا نَحْمَدُكَ بِهِ
 أَنْ صَدَفَ دَنْ خَلْقِ أَيْدِي

L'Ascension du prophète Mahomet, 1436 (Supplément turc 190).



ABD AL-RAHMAN AL-SOUFI, *Tables des étoiles fixes*, vers 1437 (Arabe 5036).



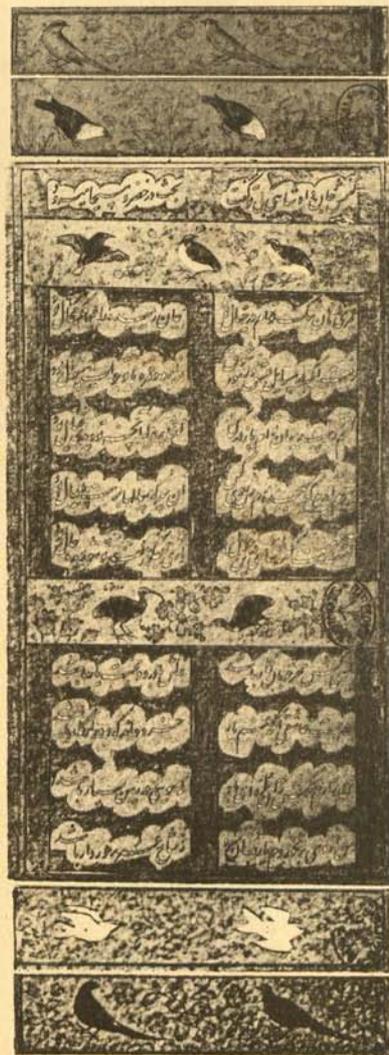
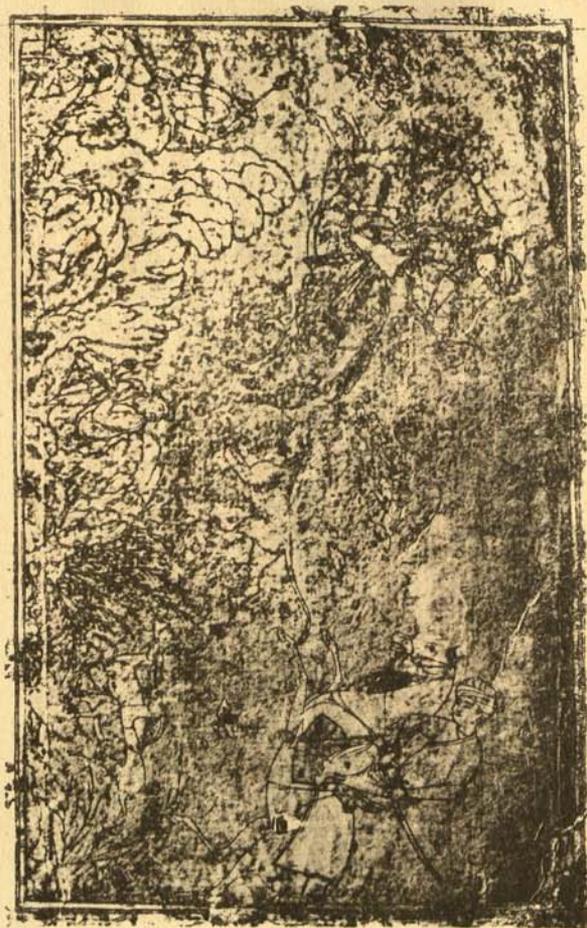


خزاین چهار و پنجاه و پنج گشتاوندان کلاه و تاج و کلاه و خنجر و کلاه
 کزین کتله بکشیدند. و حلاله و خزان و میران ایدان چنانچه هر یک حصه
 بفرستادند و زمین از حلالان کزان بارید و جوین از آن سگسار و مار و قوچان کز

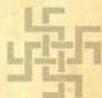


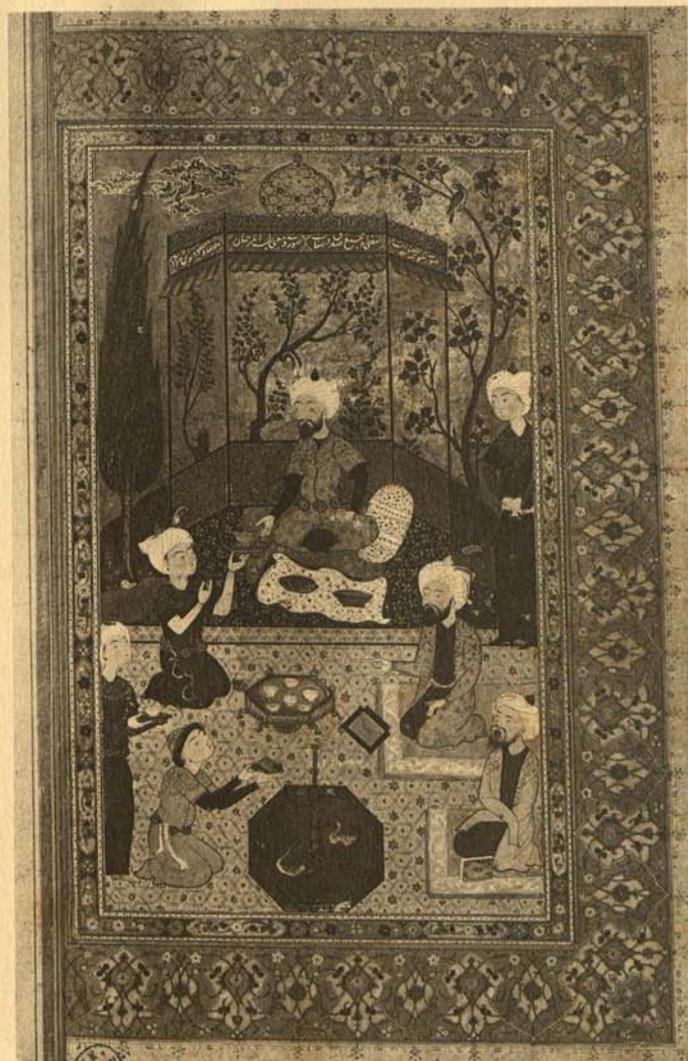
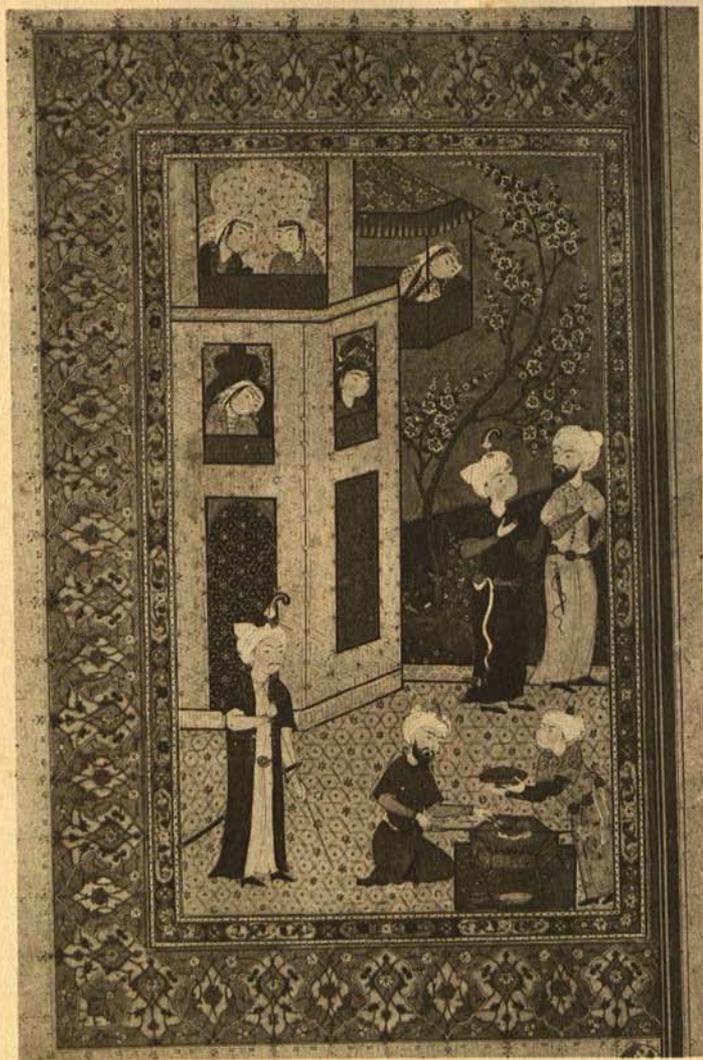
DJOUWAINI, *Histoire du Conquérant du Monde*, 1438 (Supplément persan 206).



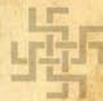


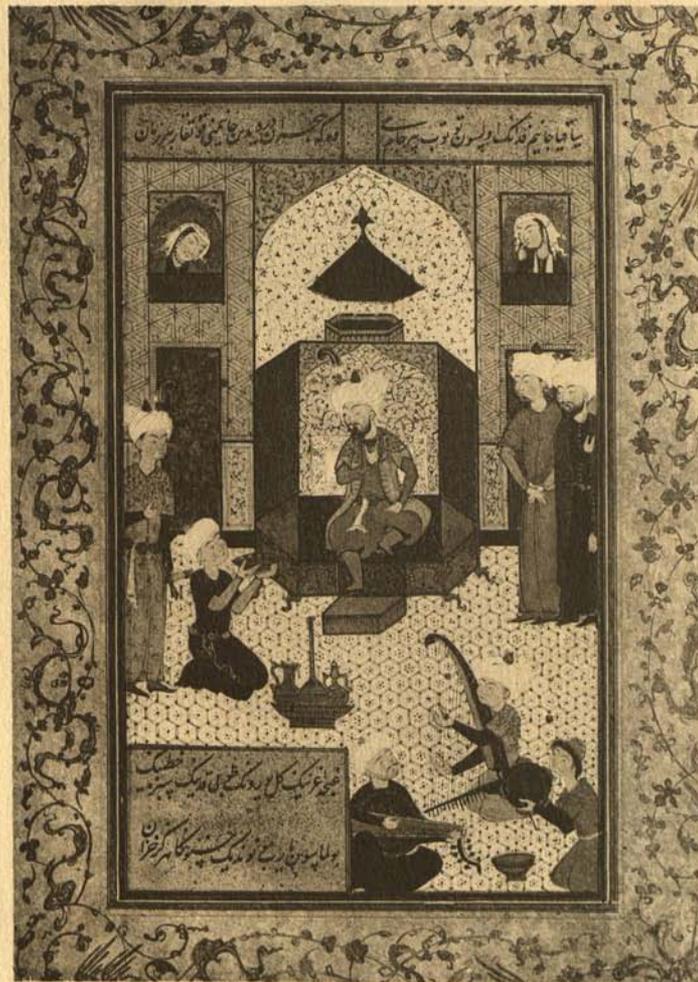
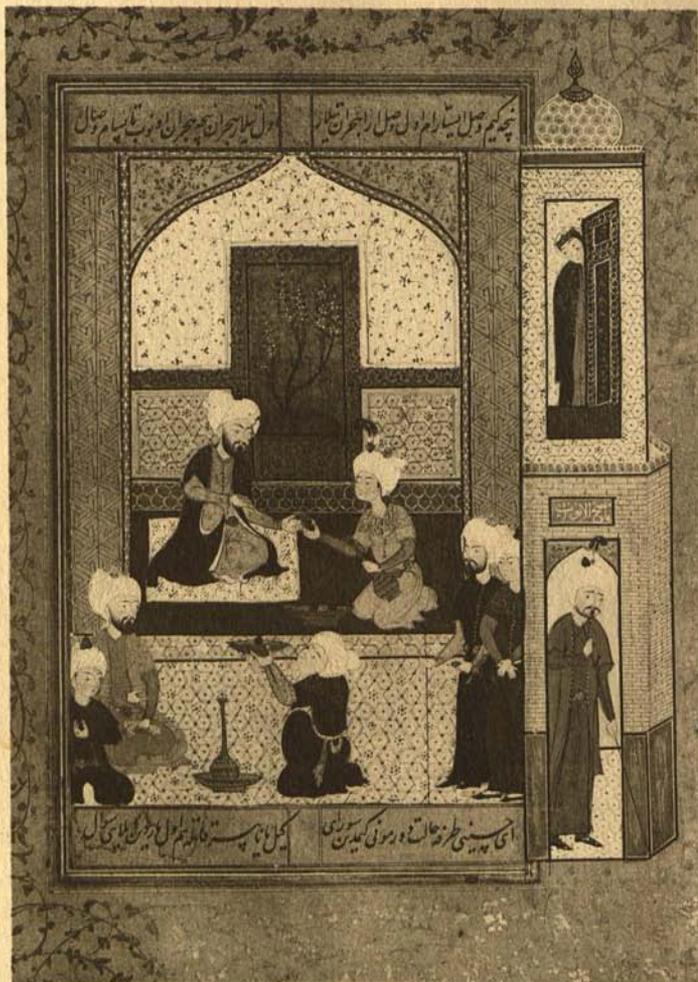
Dessins persans, par Behzad, vers 1480 (Arabe 6074 et Supplément persan 1955).





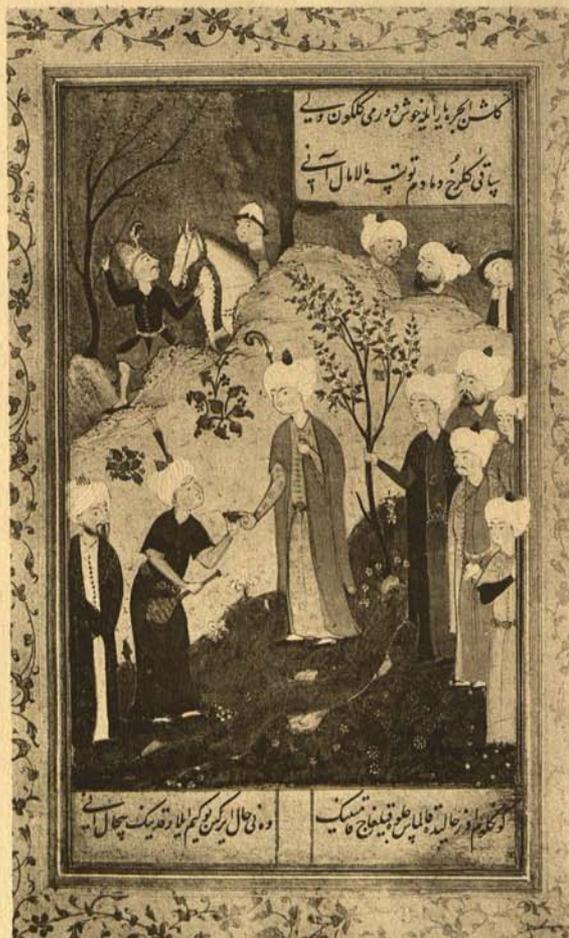
SULTAN HOSAIN MIRZA, *Poésies*, en turk-oriental, 1485 (Supplément turc 993).





SULTAN HOSAIN MIRZA, *Poesies*, en turk-oriental, 1485 (Supplément turc 993).

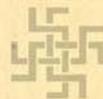




SULTAN HOSAIN MIRZA, *Poésies, en turk-oriental*, 1485 (Supplément turc 993). —
 SHAHI DE FIROUZKOUH, *Recueil de ghazals*, vers 1490 (Supplément persan 1962).

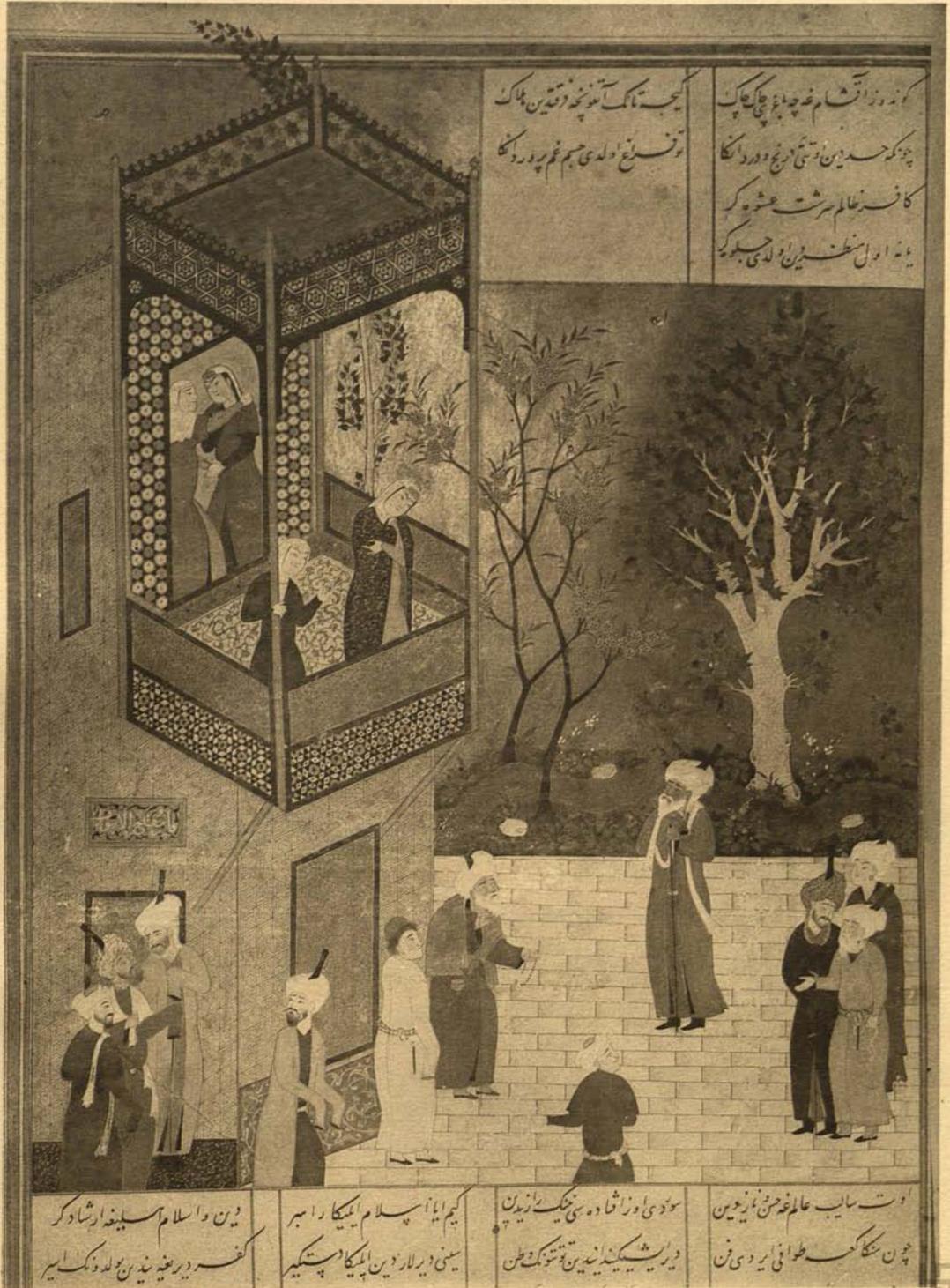


SHAHI DE FIROUZKOUH, *Recueil de ghazals*, 1514 (Supplément persan 1960).





Portrait de Tchini Bahadour, vers 1515 (Smith-Lesouëf 247)



کوه و زانقشام خدیجه باغی چاک چاک
 چونکه حسین دشتی مرغ و در دامن
 کافه عالم سرشت عشوه کر
 یانه اول سخن سیرین ولدی بگو کر

اوست سایب عالم غمخیز زمین
 چون سگ کنگ طوفانی بر دی فن
 سودی او زانقاده بی تنگی زمین
 دیریش کیندینین تو تنگ وطن
 کیم ایام اسلام ایلیکار امیر
 سین دیرلار دین ایلیکا دستگیر
 دین و اسلام سینه ارشاد کر
 کفر در غیبه نین بولد ونگ امیر

MIR ALI SHIR NAWAI, le *Discours des Oiseaux*, 1526 (Supplément turc 316).



چو فرهاد اول پری ایرکانی پلیدی
 چکیب اولوق نغان انی سقندی

نی تانک ایچکاند ابولسا یراوز پست

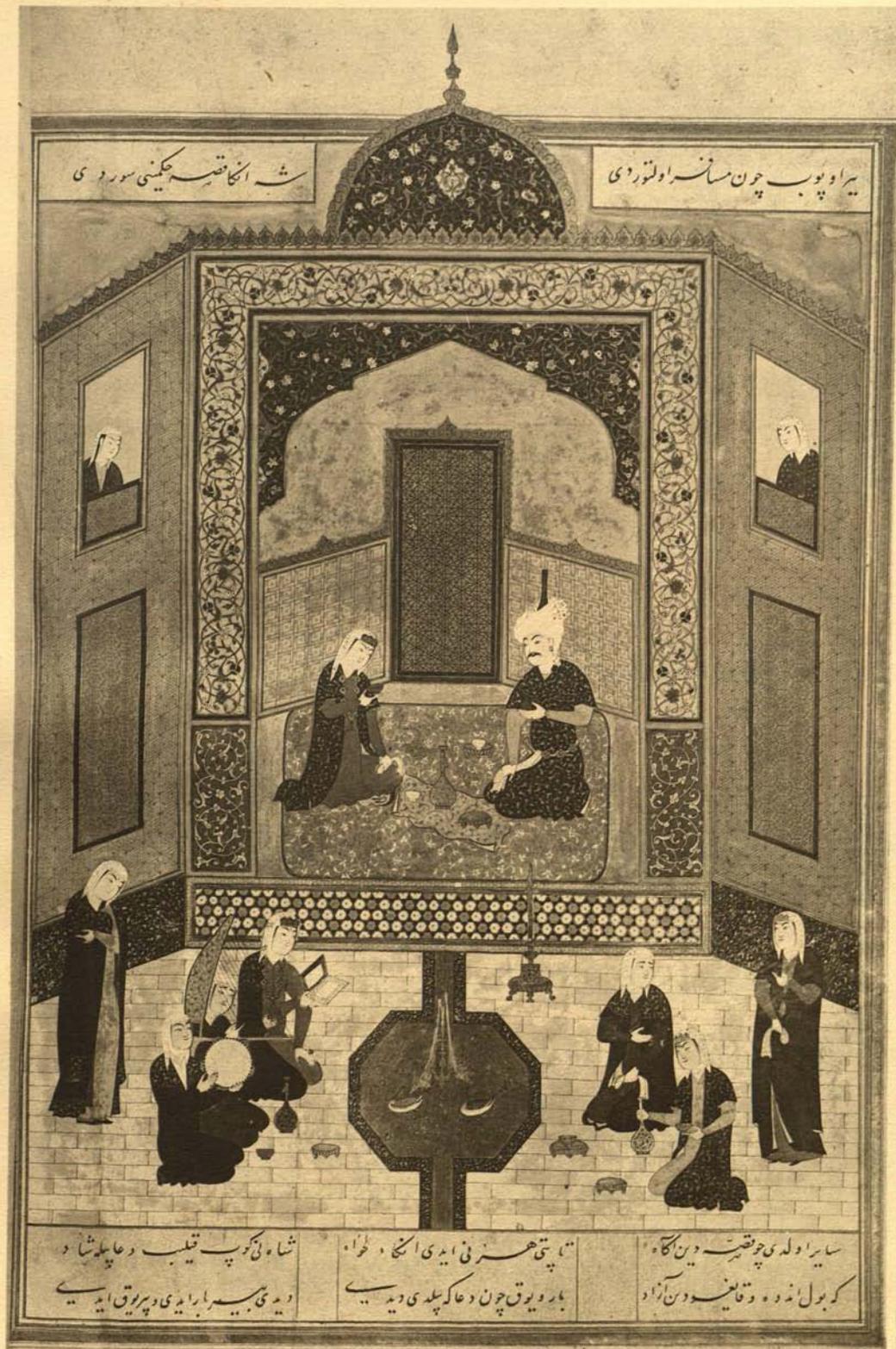
پراو کیم بولسا می نینک نکریدست

MIR ALI SHIR NAWAI, le *Roman des amours de Farhad et de Shirin*, 1526 (Supplément turc 316).



MIR ALI SHIR NAWAI, les Sept Astres errants, 1526 (Supplément turc 316).





شاه انکا قصه حکیم سوردی

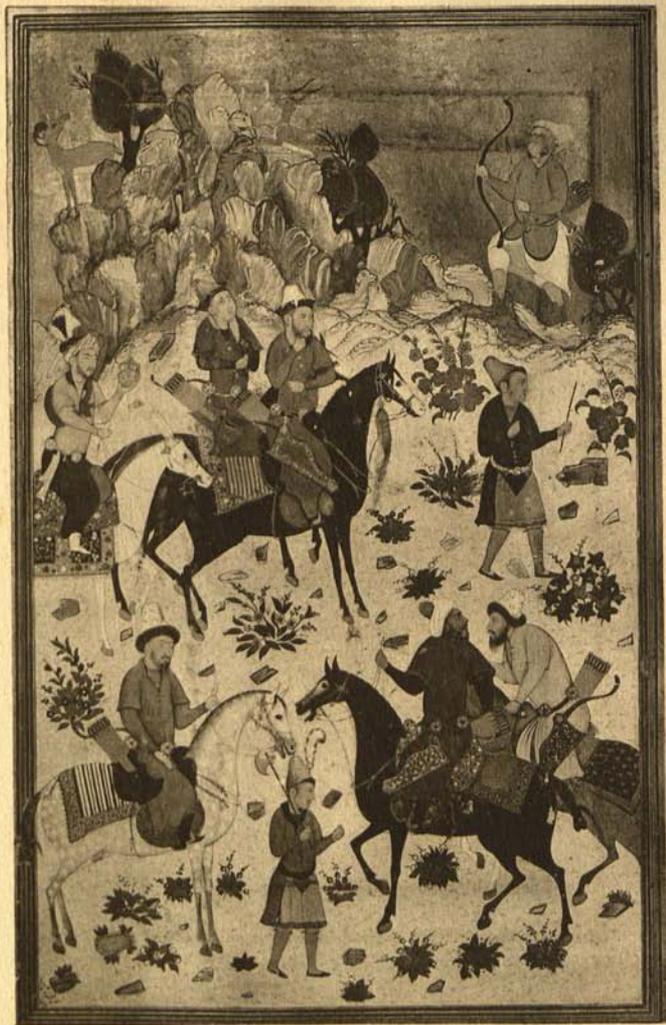
سیر اولدی چون مسافر اولتوردی

شاه کی کوپ قلیب د عالی شاد
دید بیسرا ایدی د پریق اید

سپتی هم زنی ایدی انجا، طوا،
بار و پریق چون دعا کپلدی دید

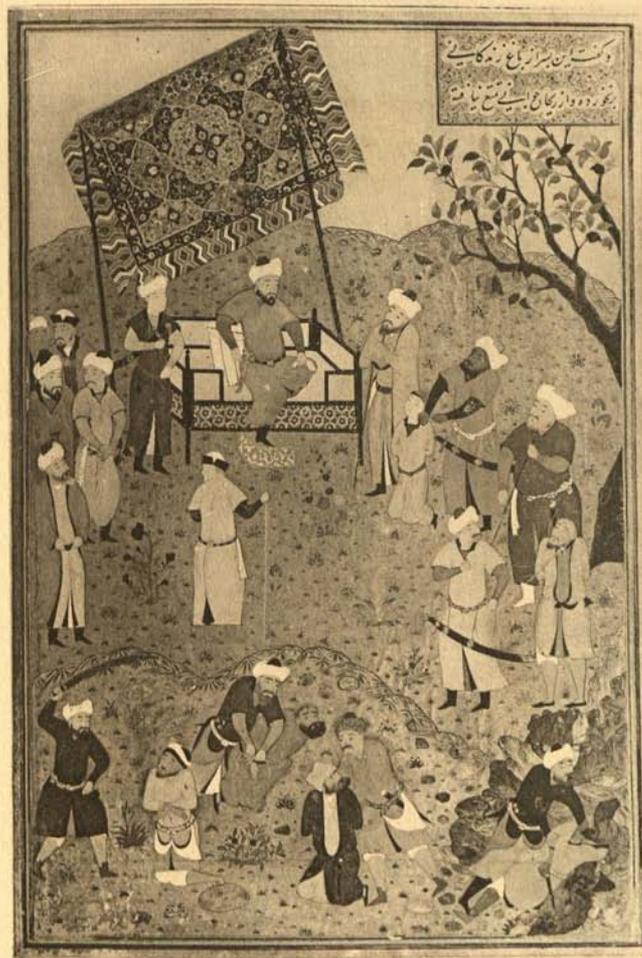
سیر اولدی چوقته دین گاه
که بول انده دقا اینسودن آزاد

MIR ALI SHIR NAWAI, les Sept Astres errants, 1526 (Supplément turc 316).

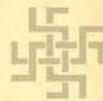


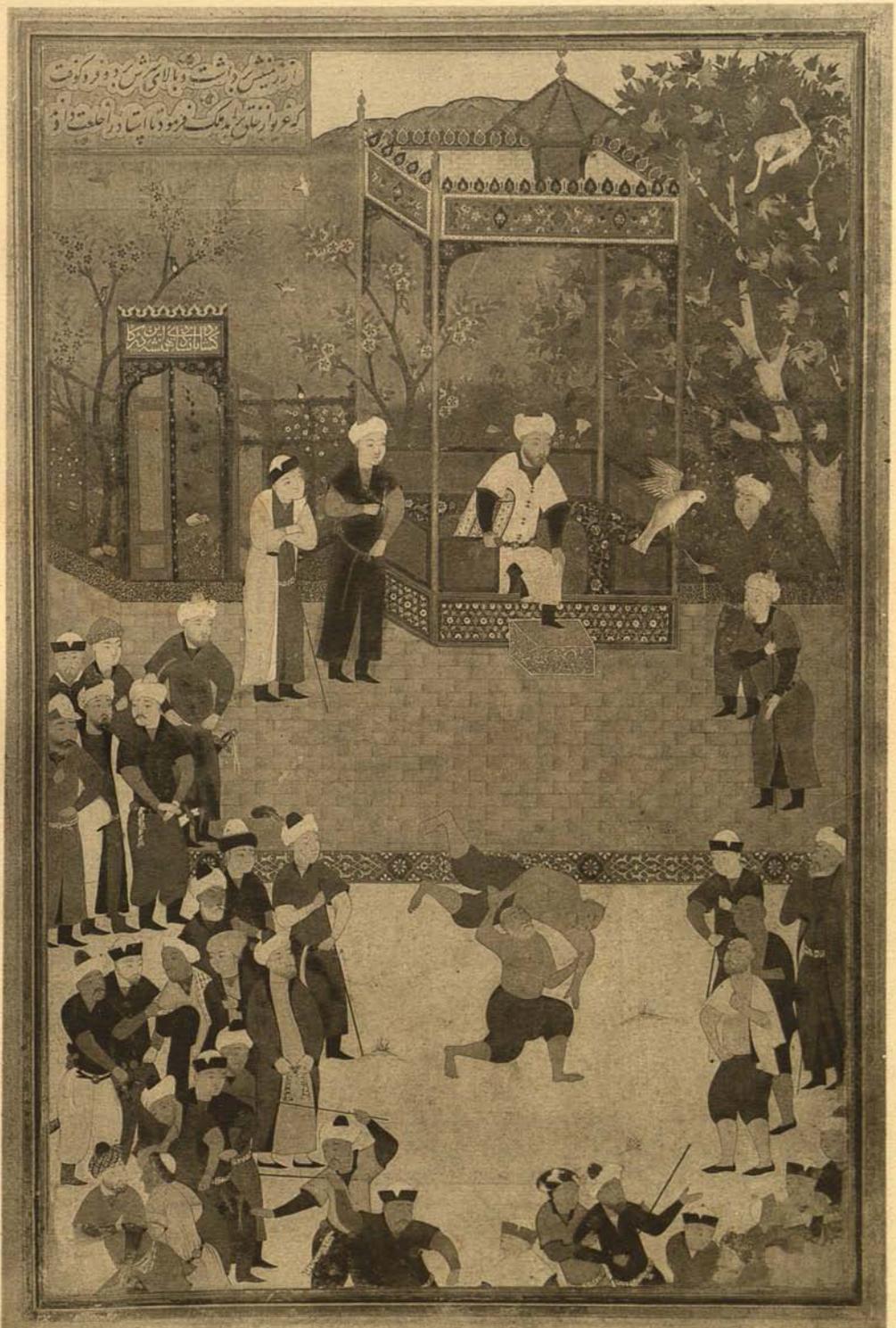
NIZAMI, le *Trésor des Secrets*, 1545 (Supplément persan 985).





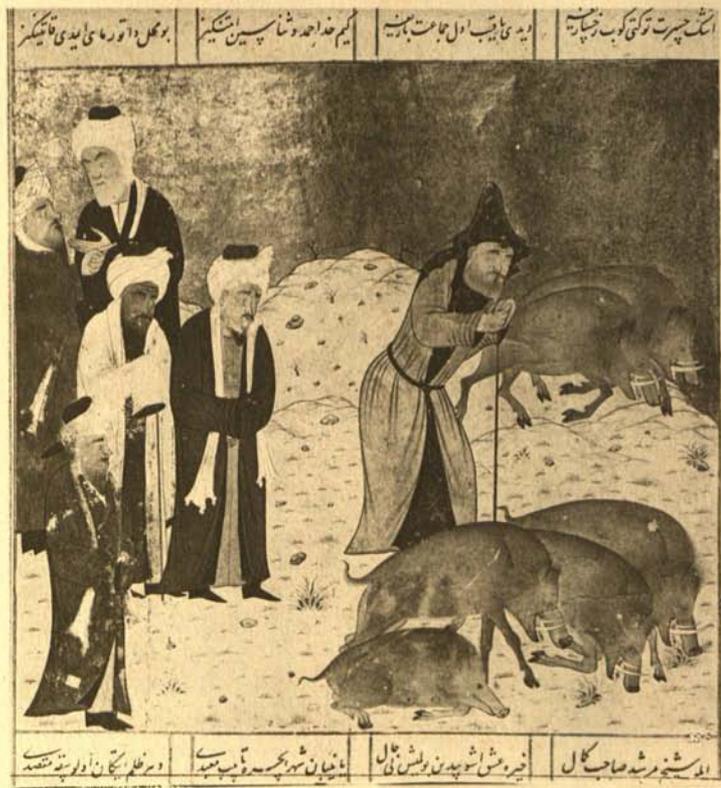
NIZAMI, le *Tresor des Secrets*, 1545 (Supplément persan 985). —
SADI DE SHIRAZ, le *Parterre des Roses*, 1553 (Supplément persan 1958).





SADI DE SHIRAZ, *le Parterre des Roses*, 1553 (Supplément persan 1958).





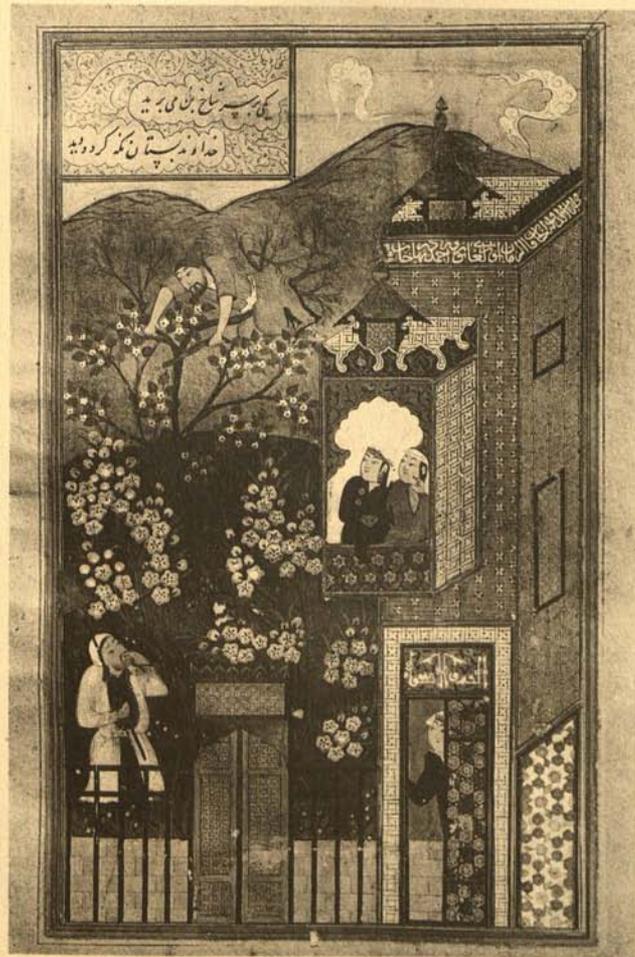
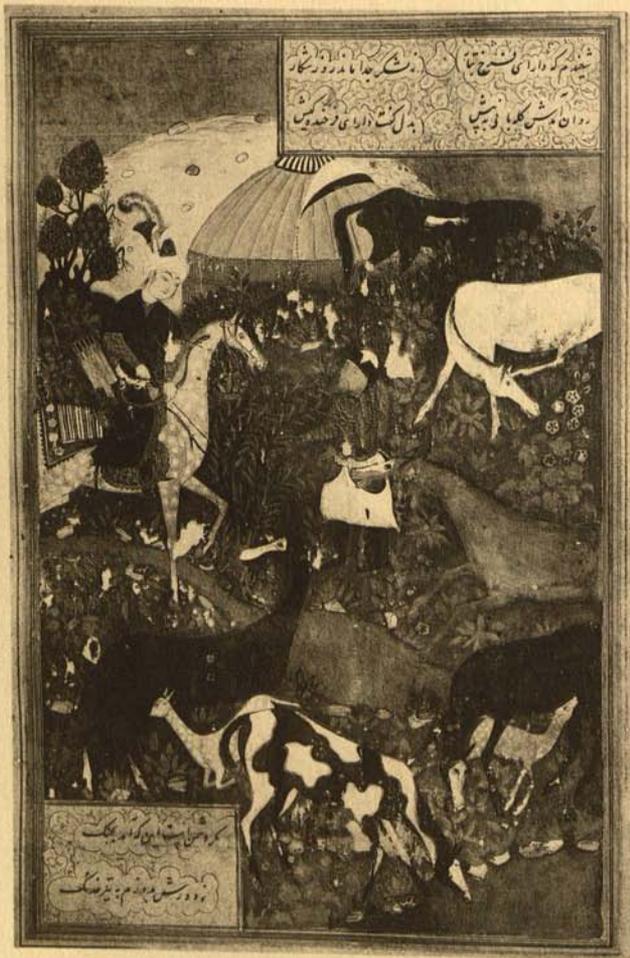
MIR ALI SHIR NAWAI, le *Discours des Oiseaux*, 1553 (Supplément turc 996).



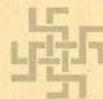


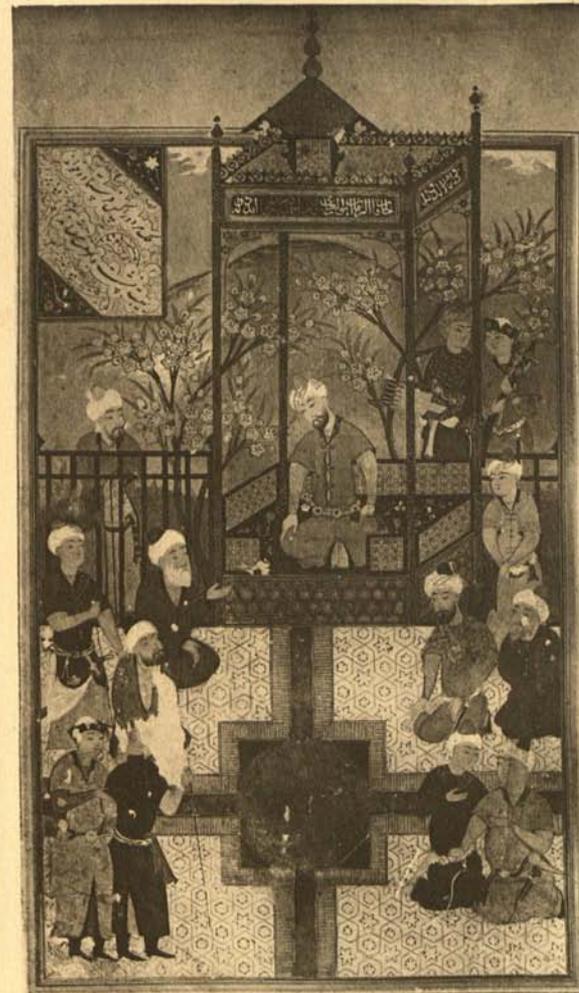
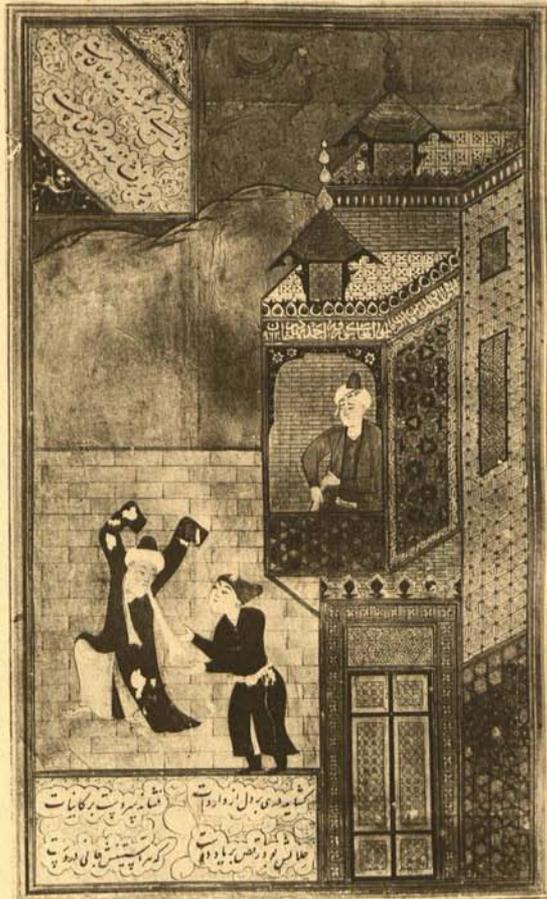
MIR ALI SHIR NAWAI, le *Discours des Oiseaux*, 1553 (Supplément ture 996).





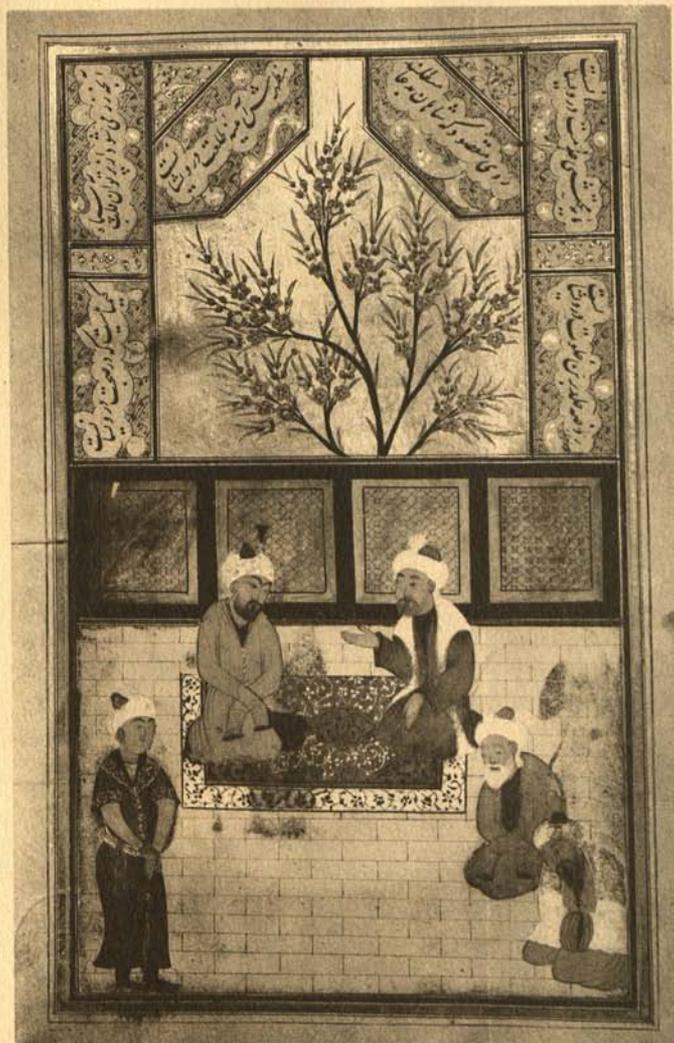
SADI DE SHIRAZ, le Verger fleuri, 1555 (Supplément persan 1187).



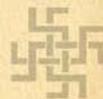


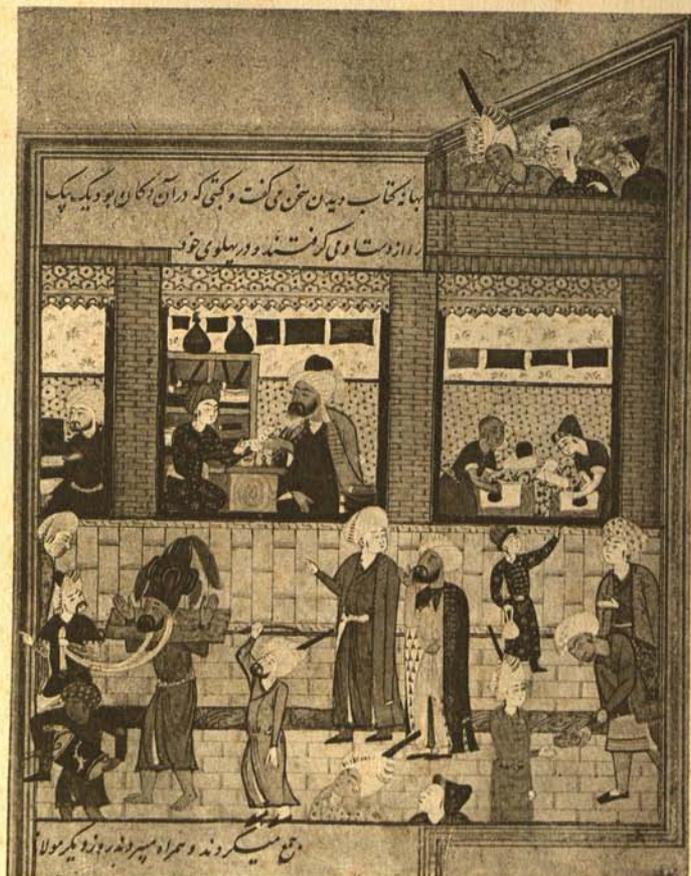
SADI DE SHIRAZ, le *Verger fleuri*, 1555 (Supplément persan 1187).





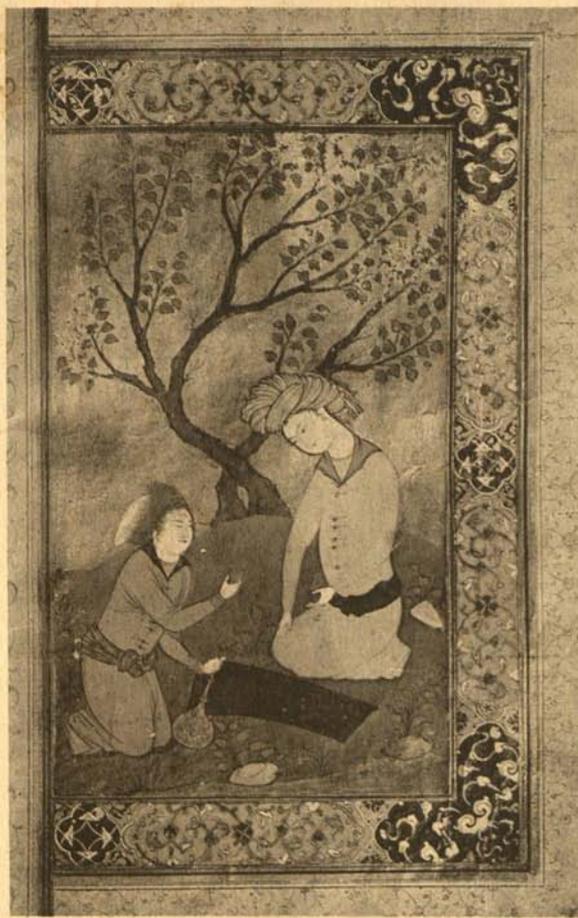
SADI DE SHIRAZ, *Anthologie du Verger fleuri*, vers 1555 (Ancien fonds persan 257).



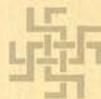


HOSAIN KAZIRGAHI, les Séances des Amants, vers 1540 (Supplément persan 775).



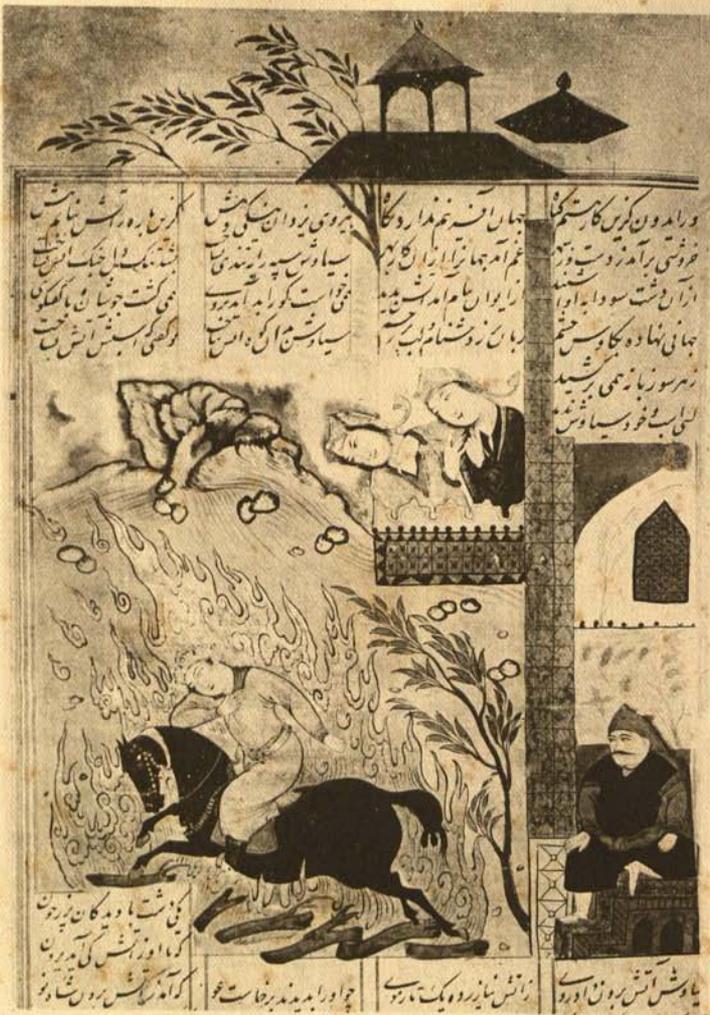


Aphorismes en vers sur la médecine, 1542 (Supplément persan 1967).





HILALI, les *Manières des Amants*, 1543 (Supplément persan 1428). —
FIRDAUSI, le *Livre des Rois*, 1546 (Supplément persan 489).



FIRDAUSI, le Livre des Rois, 1546 (Supplément persan 489). —
 FIRDAUSI, le Livre des Rois, vers 1546 (Supplément persan 489, folios 552-615).

<p>بکوش و برنج پنج پنهانی چهر نماند تو نیز زانده مخور پس آید بر روزگار می پیش جهان اور آمد سخت</p>	<p>اگر یادگار پست از ماه و بر جهان چون با و بر غم اندی پر ز سخاک شدت شایستی نیایس کنان شد سرون شپت</p>	<p>من سانی و غورون این او نیکند یک روز مباد که فرزند او شاه بدورن بما در که فرزند شد هم</p>	<p>پرسیدن هر کان بن او در آمد جهان سالیان صبح فرمانت نه آگاه بدرن بنان پس آگاهی مد ز فرج پر نساوان در رخسار رخاک میجو اندن سیرین سخاک بر</p>
<p>همی آفرین کرد بر در کا بدان شادمان کردش در کا همی راز او داشت لذت همانست که بودند او از کرد</p>	<p>نمانس نو اگر دو با گرفت در کشید پنج م ر ساز کرد</p>	<p>همی داشت روز بد خویش از بخان سکه در پیش شیند</p>	<p>سز مگر که بودی از ان ر ساز کنی شه زین کو به خوش شیند</p>

FIRDAUSI, le Livre des Rois, vers 1546 (Supplément persan 489, folios 552-615).



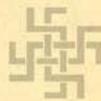


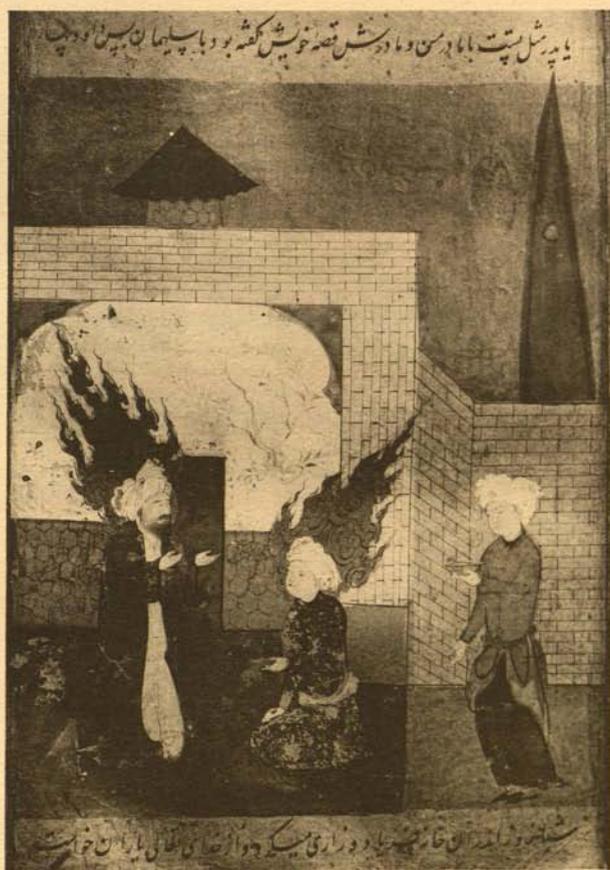
Shah Tahmasp assis sur le trône de Perse, vers 1540 (Supplément persan 1572).





ISHAK AL-NISHAPOURI, *Histoire des Prophètes*, vers 1550 (Supplément persan 1313).





Un dessin persan, de la seconde moitié du XVI^e siècle (Arabe 6074). —
 ISHAK AL-NISHAPOURI, *Histoire des Prophètes*, vers 1550 (Supplément persan 1313).





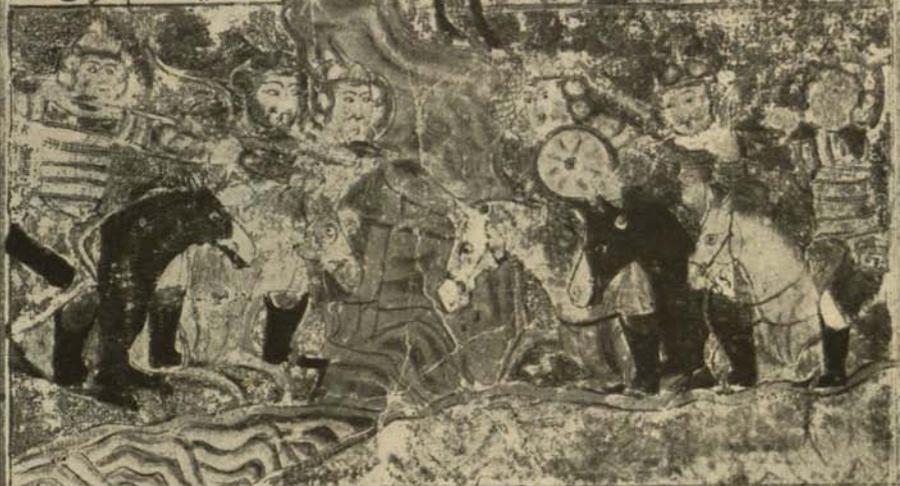
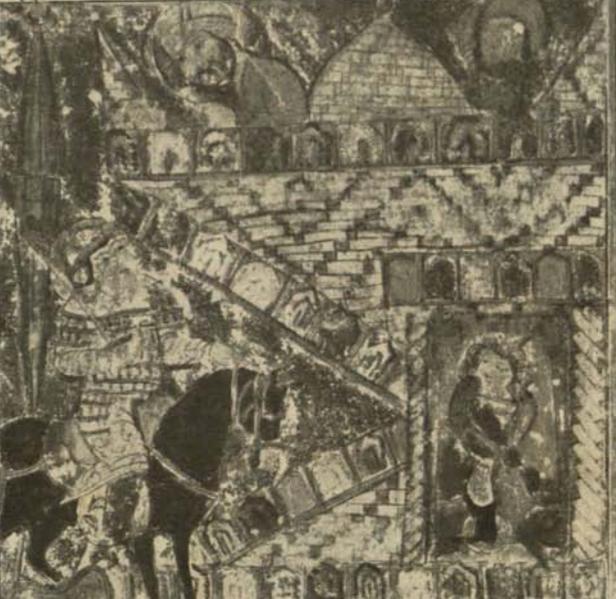
Dessins persans, de la seconde moitié du XVI^e siècle (Arabe 6074).



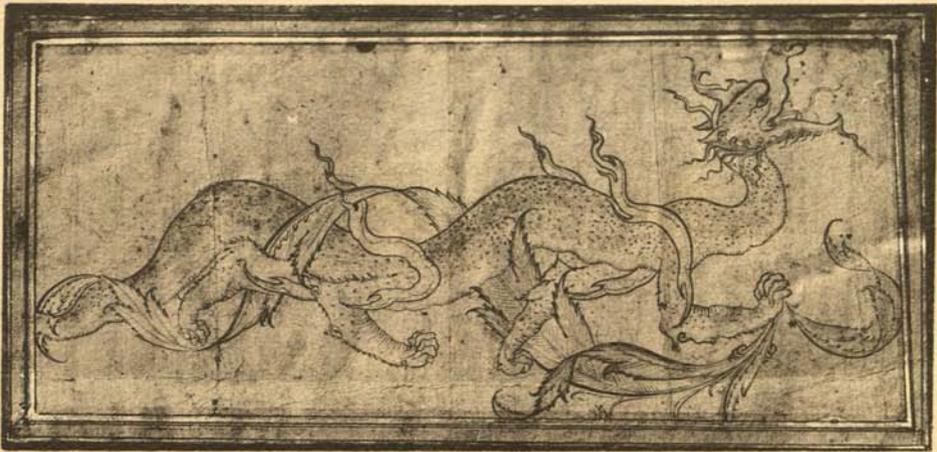
دشمنان یافتند ازین

و جبرائیل سید انشین جعفر را بفرستاد که بحرب فرزندش با ابراهیم خود برود و بفرستد تا او باطل فرستد
و هر سرگنی را بیخ فرستاد با سباه از سر یکدیگر تا ازین را بشغول کردند و انشین را خاصکان بردای پیچید و چون همه سباه
بحرب ایستاد انشین فرمود تا طلبها بر زمین آن سباه یازد که ایشان را از خفتن فرستاد و بوز باطل طلبشیدند و دستند
که انشین آمد و حرب اندر فرستد سباه علمها را بحرب اندر کشیدند و هم آنجا که بوزند از سر حصار اندر طلب سزدند

و با علمها بر سر کوه آمدند و از کین
آمدند و چون ایشان باطل را علم دیدند
اندر انشین کجوه فرستاد گشت
ان حین مالست من رسید که من ایشان را
دوش فرستادم و آن سباه کین فر ا حرب
ازین آمدند و حرب اندر رفتند و چون
با یک دیدیکه او را از در جانب میات
اندر رفتند داشت که کار او بود و حصار
فرز آمد و سرانصار فرود کرد و گفت که
مسلمانان انشین را بگویند تا از آن آید
تا با او حدیث گویم انشین فرزند سوار
حصار رفت با یکدیگر و را بدیدند و از
کرد گفت ایها امیر مرا زینهار از انشین
گفت ترا زینهار دادم و اگر من حدیث



ش این گفته بودی بهتر بودی و اکنون چون امروز رفتی به از آنکه فر و انکت زینهار امیر المومنین خراجم گفت ترا زینهار
امیر المومنین آرام بخط و مهر او بدین مرا کردی بفرستادن صحرانم و سوک امیر المومنین با. کنگ و ترا زینهار نامه خواهم
تا تو از صحران آتی گفت که او دان سر و دست و او با ازین است که حرب نمی کنند او را کرد و آن دم انشین اجابت کرد



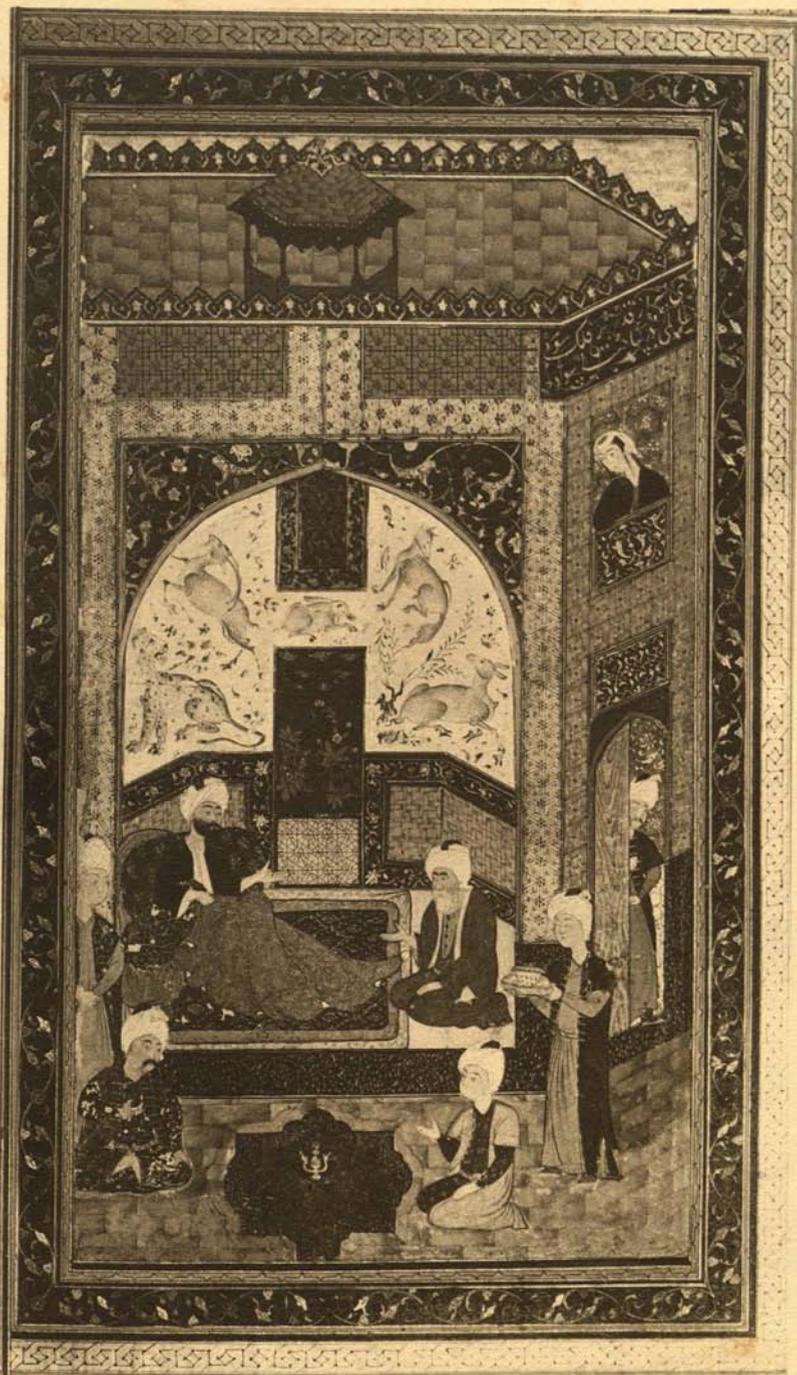
Dessins persans, de la seconde moitié du XVI^e siècle (Arabe 6074).





Dessins persans, de la seconde moitié du XVI^e siècle (Arabe 6074).



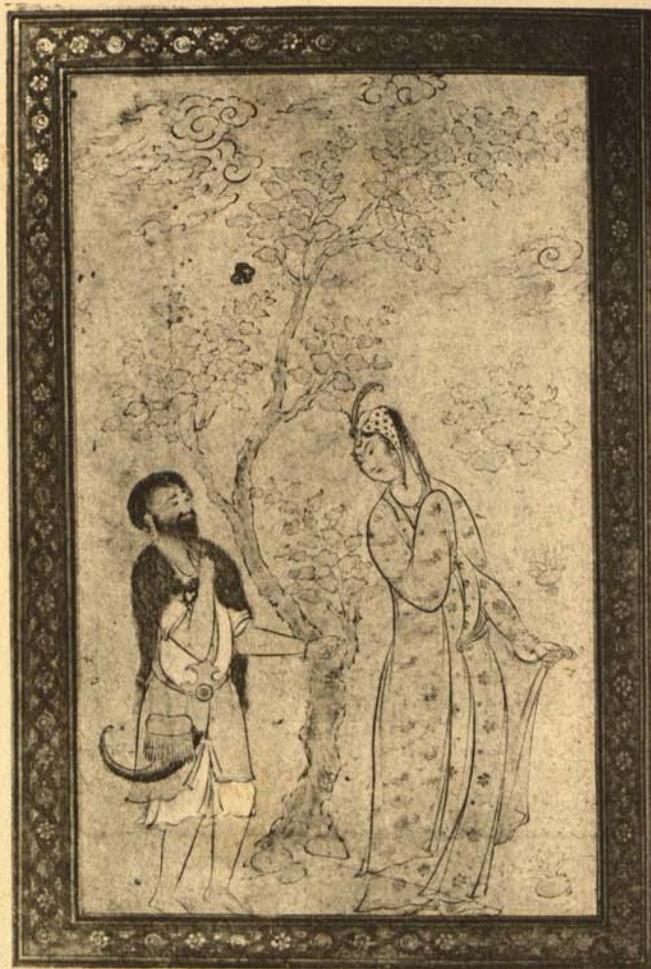


Le roi de Perse écoutant le discours d'un de ses conseillers, vers 1560 (Ancien fonds persan 129).





Dessins persans, de la fin du XVI^e siècle (Ancien fonds persan 129).

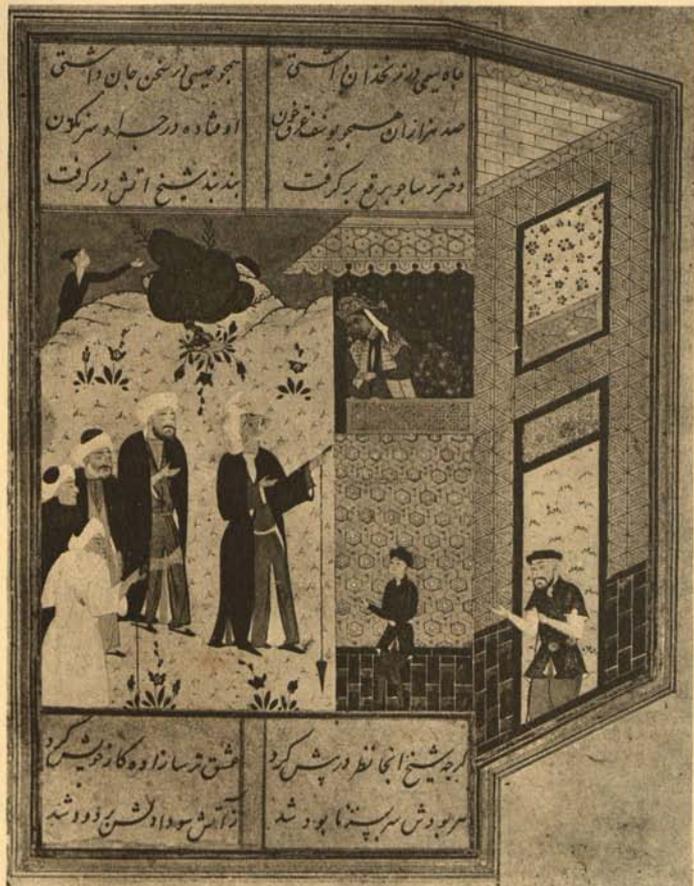


Dessins persans, de la seconde moitié du XVI^e siècle (Ancien fonds persan 129).



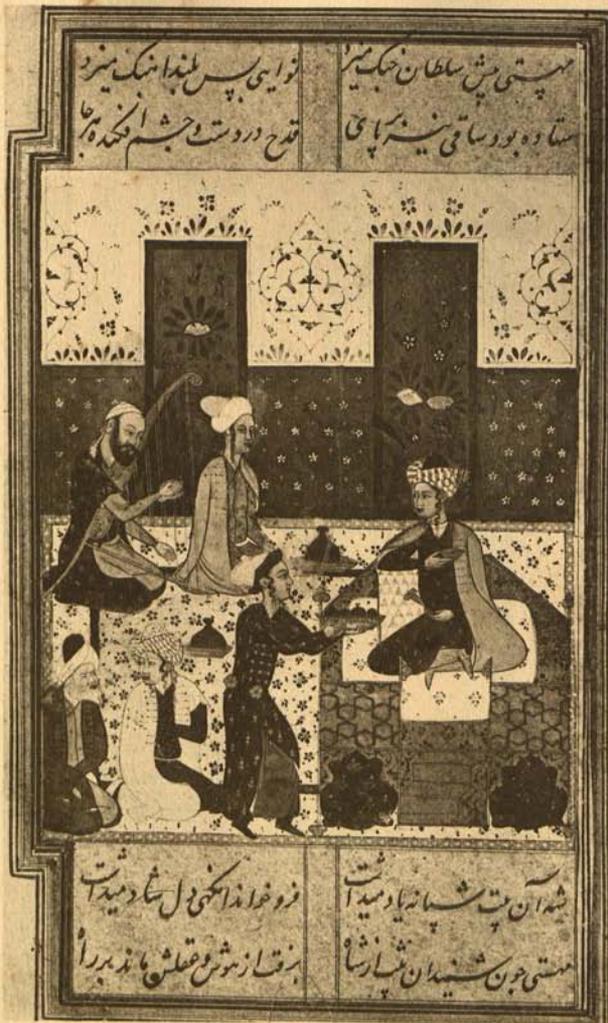
NIZAMI, *Poèmes lyriques*, 1561 (Supplément persan 1956).



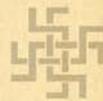


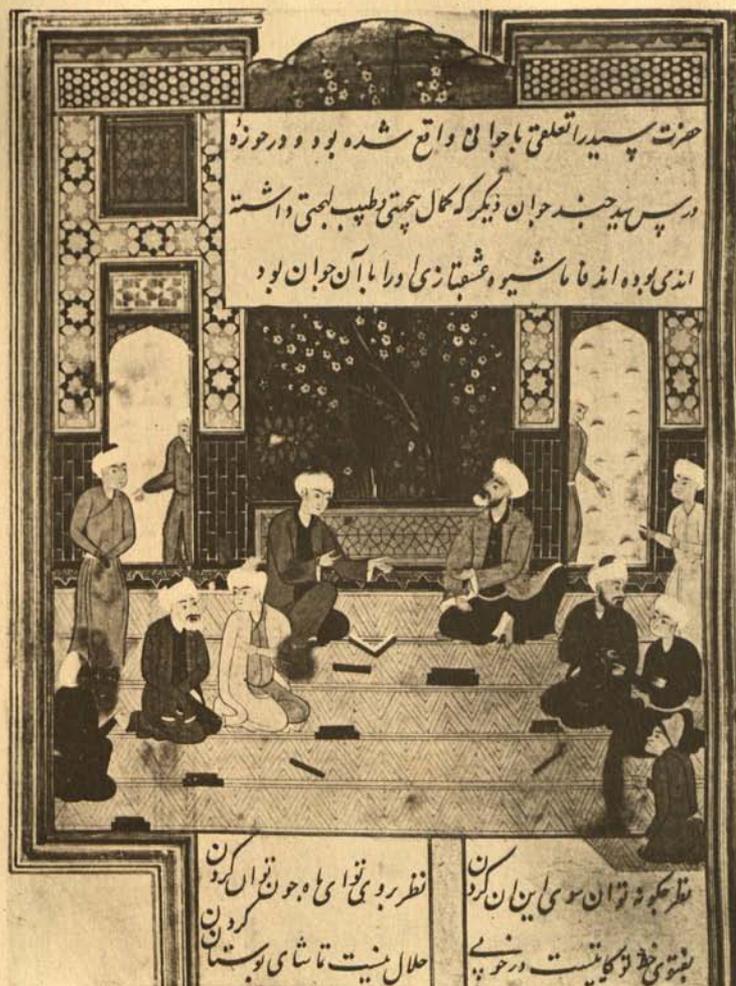
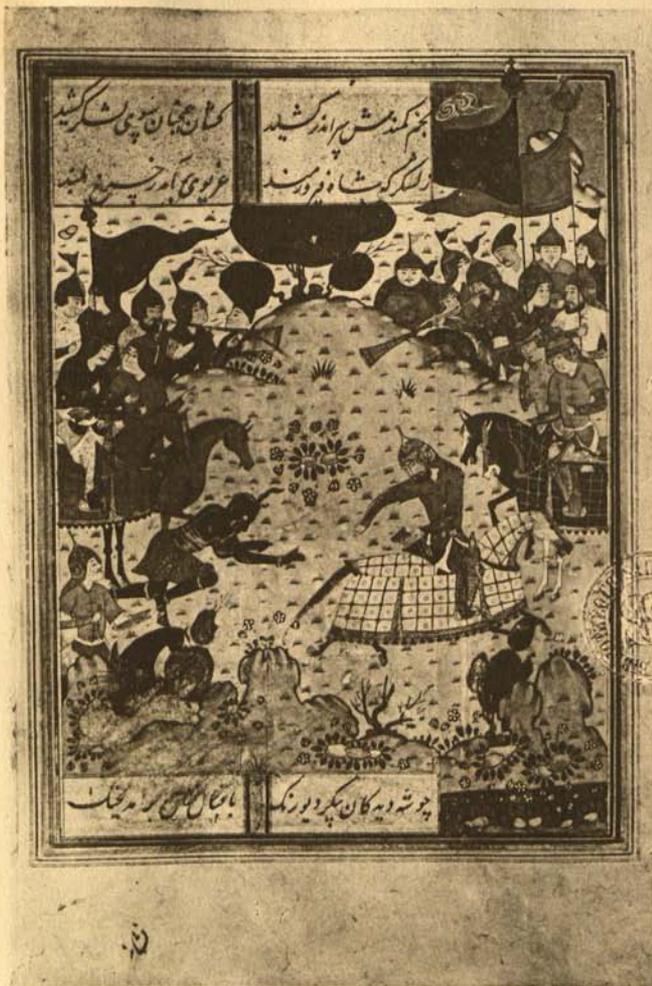
HOSAIN KAZIRGAHI, les *Séances des Amants*, vers 1560 (Supplément persan 1559).





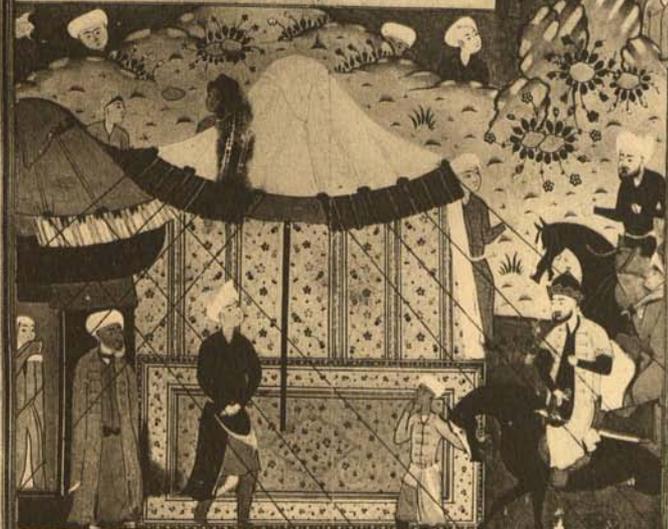
HOSAIN KAZIRGAHI, les *Séances des Amants*, vers 1560 (Supplément persan 1559). —
MIR ALI SHIR NAWAI, *Poésies*, en turk-oriental, 1564 (Supplément turc 762).





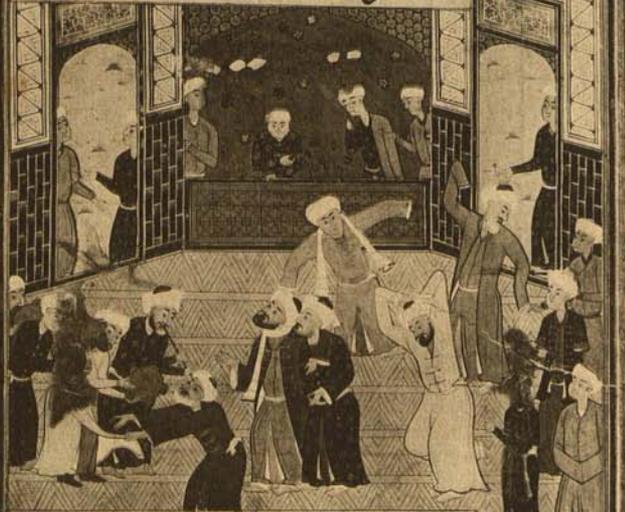
HOSAIN KAZIRGAHI, les *Séances des Amants*, vers 1570 (Supplément persan 776). — *ibid.*, 1581 (Supplément persan 1150).

و ز پانچده سلسله راه بود و از شکر جدا مانده از دور
 نظرش بر جانهای مردم صحرائش اینها دو هوا درخت
 کرمی بود تا بد آن خیل پدید آواز داد و اما گاه از جگر کای



بسی پروان آمد و بدان اعیان عالم تاب معانیل ایستاد
 چشم سلطان که بر حسار آن جوان فنا و فریفته و شیفته
 او گشت فرمود که ای جوان بمنزل شام ترول تیران بنویز

بین ملامت خود آتش عشق آیز تر ساخت و در آتش که پسته
 مکنها بر آنراخت بگلهها آرا پستند با عین و طرب و شبها
 مار و ز پسته ز دند لصد شور و شیب و چون آن ز چیره



فاطر از ایشان داشتند نشنا آنگیختند و در قصه کار دزدان
 پیرانش از رخ روغن داغ بر سر مبارکش بختند و بند کرده
 هر روز فریستادند و حضرت قاسم الانوار را بر این فرستاد

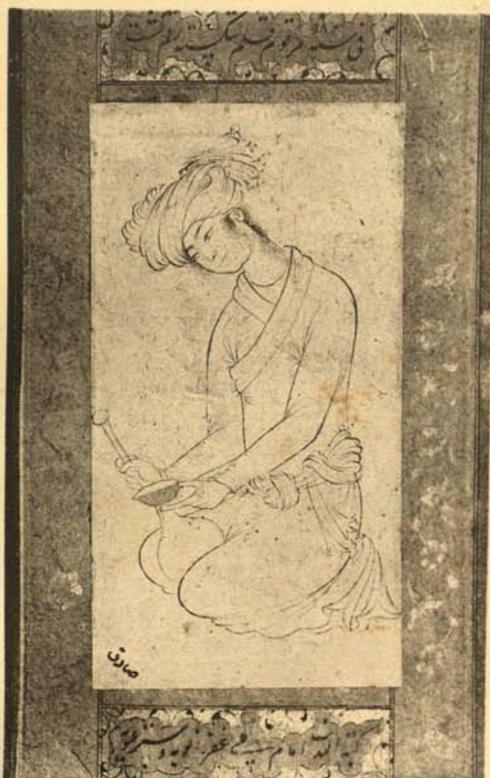
HOSAIN KAZIRGAHI, les Séances des Amants, 1581 (Supplément persan 1150).



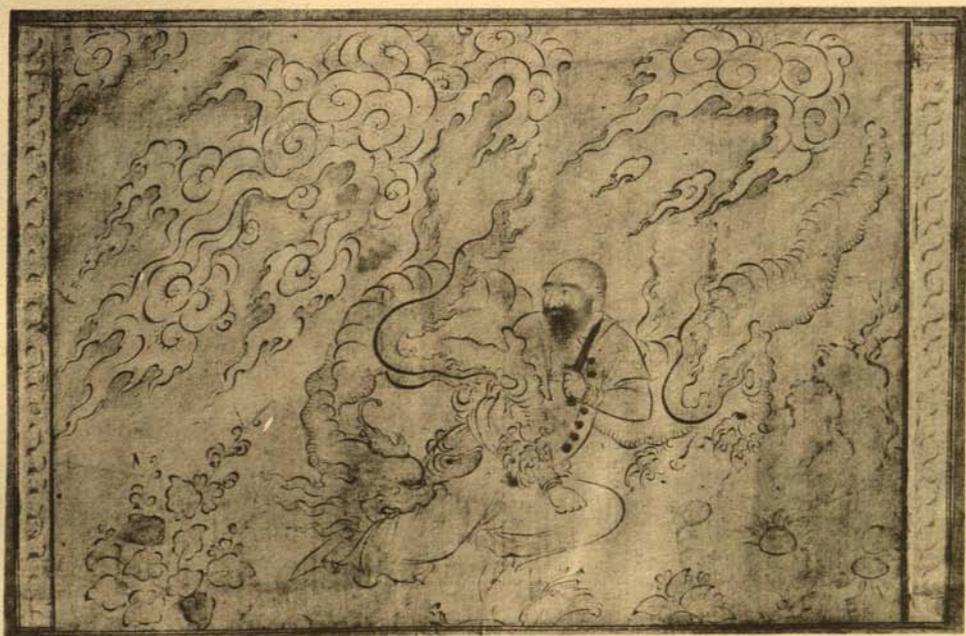


Portraits persans, de la fin du XVI^e siècle (Arabe 6075).





Portraits persans, de la fin du XVI^e siècle (Supplément persan 1171).

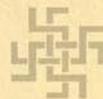


Dessins persans, de la fin du XVI^e siècle (Supplément persan (1171).



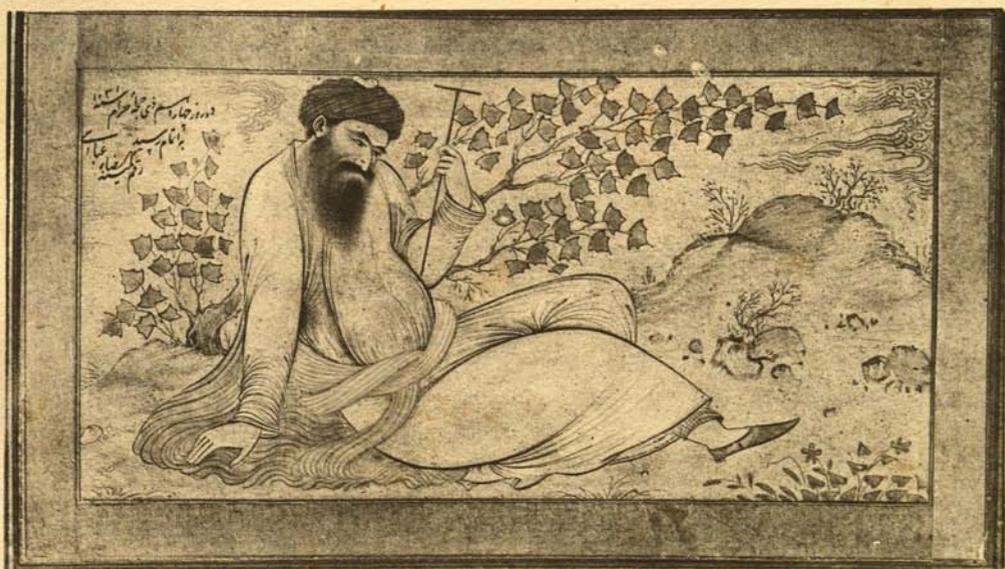
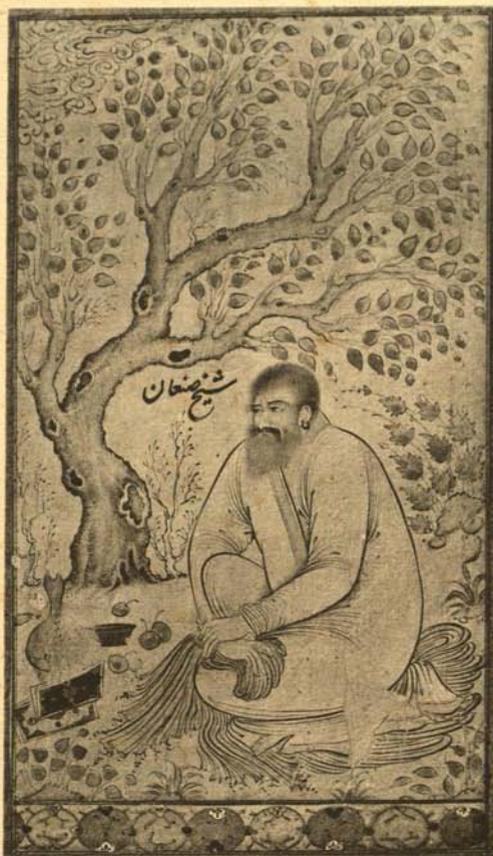


Portraits persans, du commencement du XVII^e siècle (Supplément persan 1572).

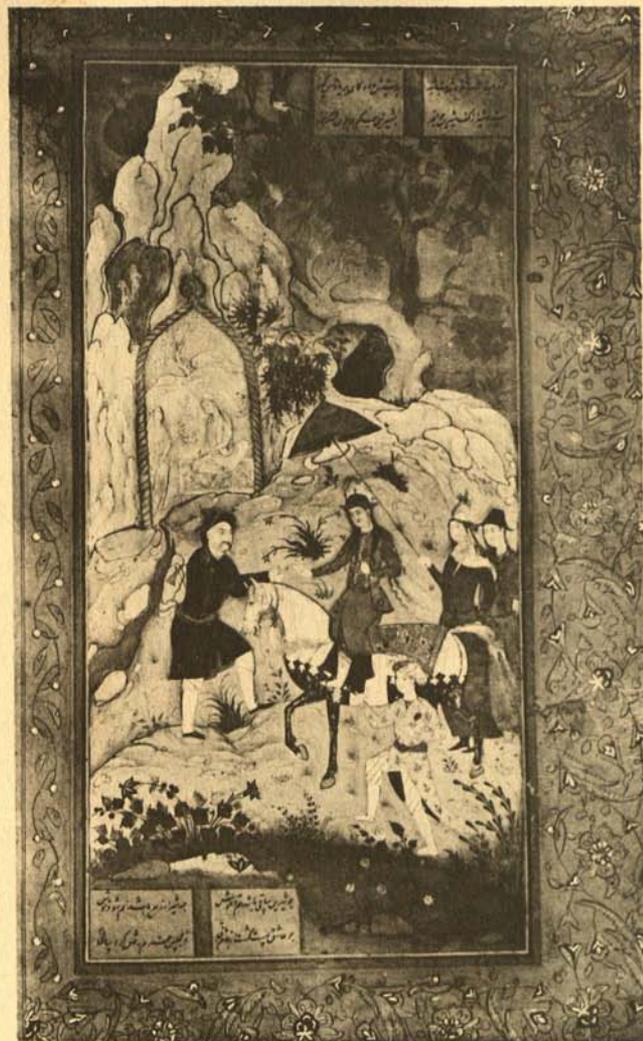
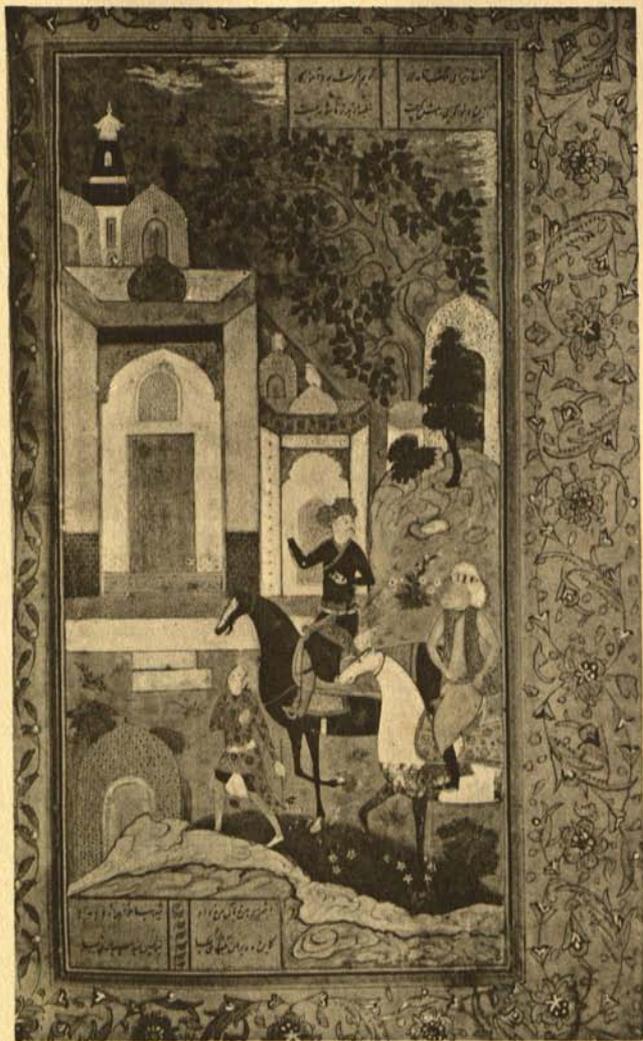




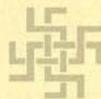
MOHAMMADI, *Esquisse d'un tableau*, fin du XVI^e siècle (Supplément persan 1572).

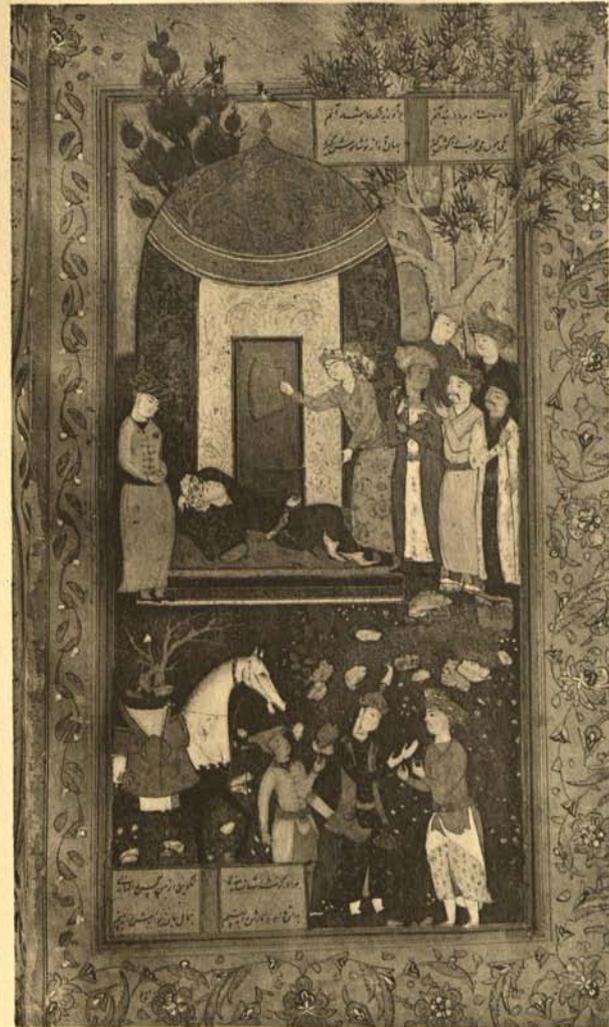
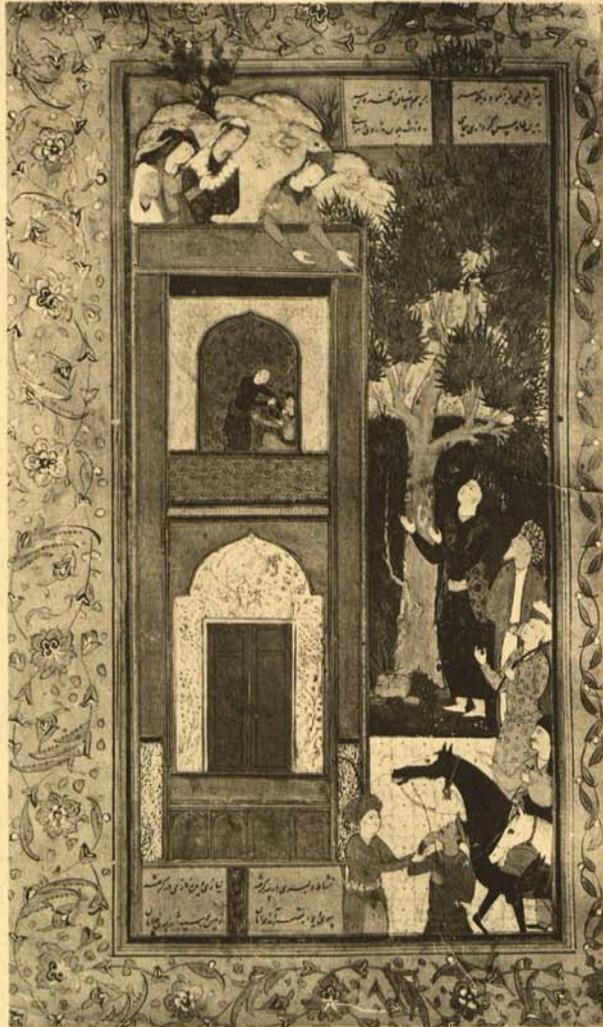


Portraits, par Riza-i Abbassi, 1622 (Supplément persan 1572)



NIZAMI, le *Trésor des Secrets*; le *Roman des amours de Khosrau et de Shirin*, vers 1620 (Supplément persan 1980).





NIZAMI, le *Roman des amours de Khosrau et de Shirin*, vers 1620 (Supplément persan 1980).





NIZAMI, le *Roman des amours de Khosrau et de Shirin*, 1624 (Supplément persan 1029).





کامو بی سب ز زردی قوت	نور شمع از تقابست سی قوت	خنده را من که ز غم جانم برد	آنچه نپسندی که ز غم جانم برد
طنین اصفه عوز ازین سب است		چهره سبز ز کیشید ماه	بزرگ زودیت مایه طرب است
دکنارش که گرفت خفت کام		دلش دمی حرمی سپرد	سه چو این استمان نینداید
سپرد در سینه چون قوت شمع	شد بر افروخت چه سینه خا		چو که زود و دوشنه آید
			رضه خود سوی کبر سینه

باغ انجم نشاند باد بهار	چون این سبزه زمره دوا	حالت از شکرت یکتا	زان خرامنده سرو سبزه کنار
بر سلیمان کشت پرده دوا	بری آنکه که برده بودت		

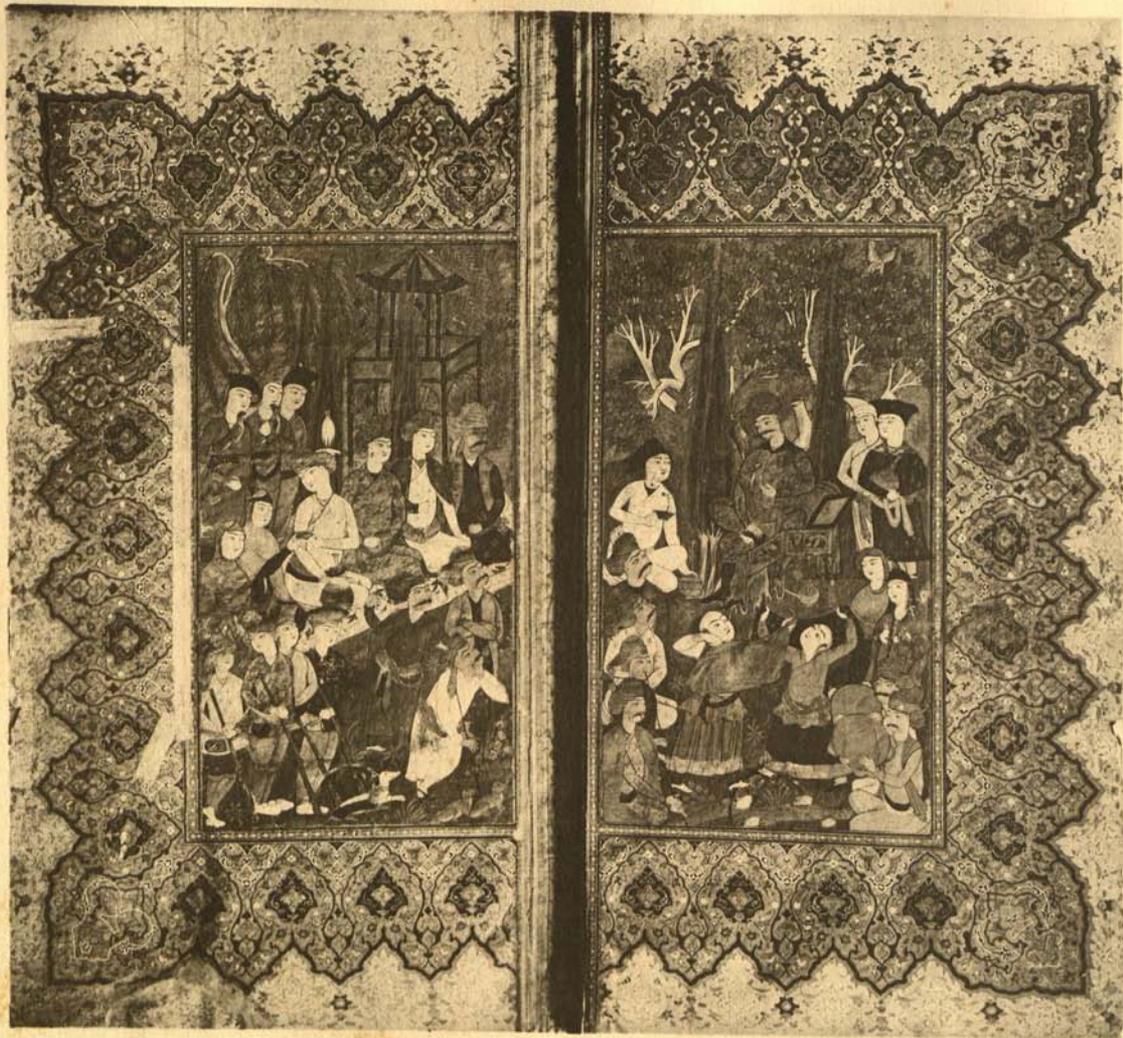
NIZAMI, les Sept portraits, 1624 (Supplément persan 1029).



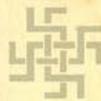


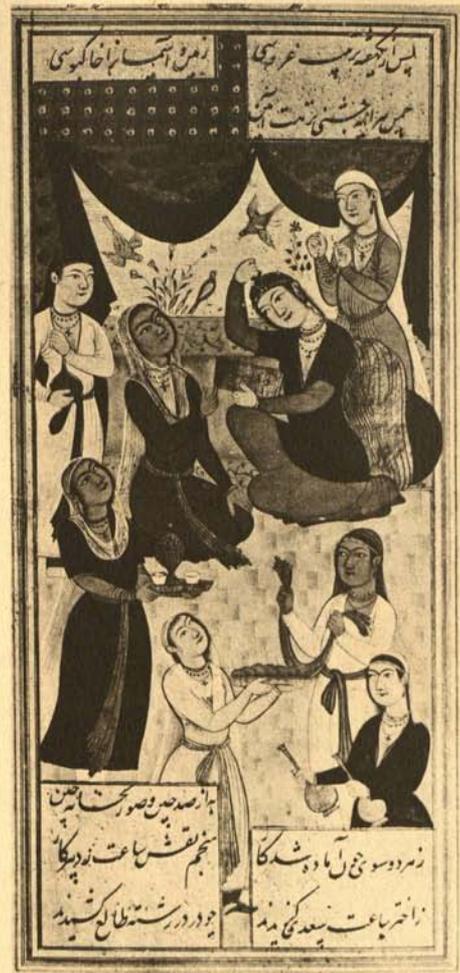
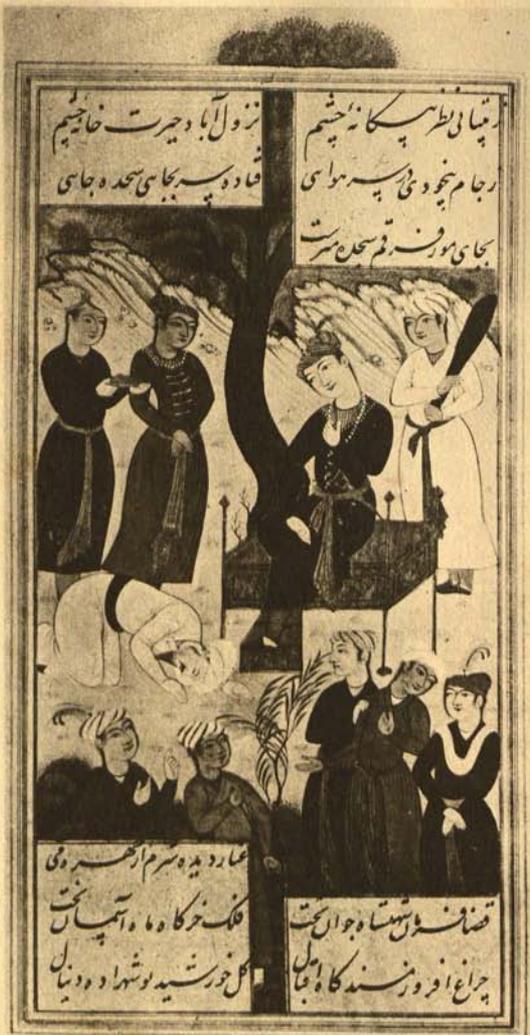
NIZAMI, le *Trésor des Secrets*, vers 1620 (Supplément persan 985).



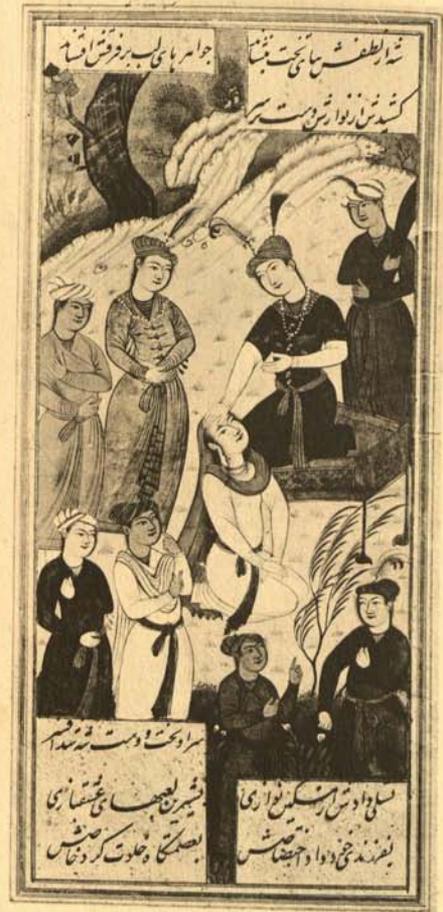


Le tableau au frontispice du Divan d'Anwari, 1626 (Supplément persan 514).





RIZA NAWI, la Brûlure et la liquéfaction, vers 1650 (Supplément persan 769).

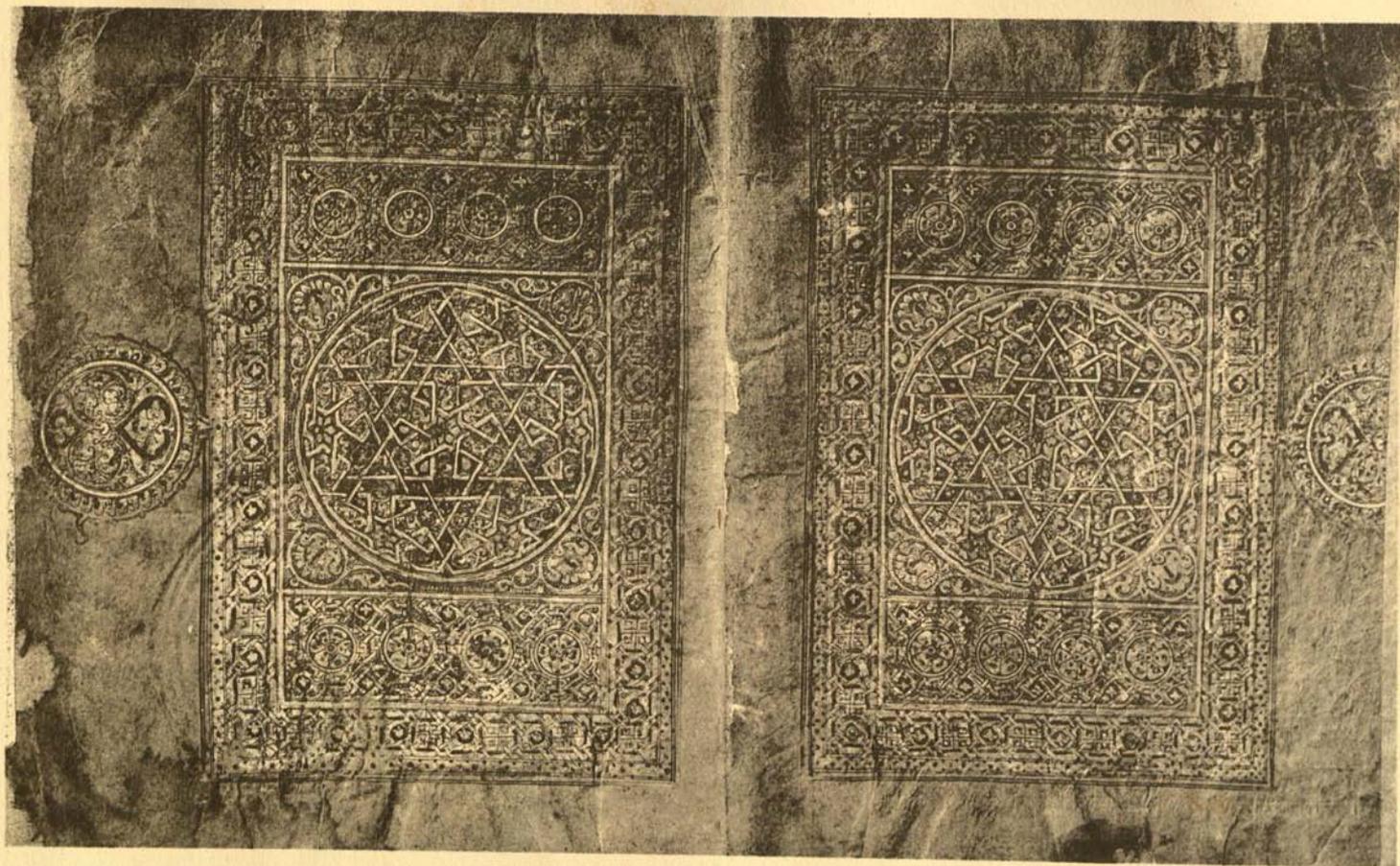


RIZA NAWI, la Brûlure et la liquéfaction, vers 1650 (Supplément persan 769).



Portraits d'ambassadeurs uzbeks à la cour d'Isfahan, 1700 (Supplément persan 1572).





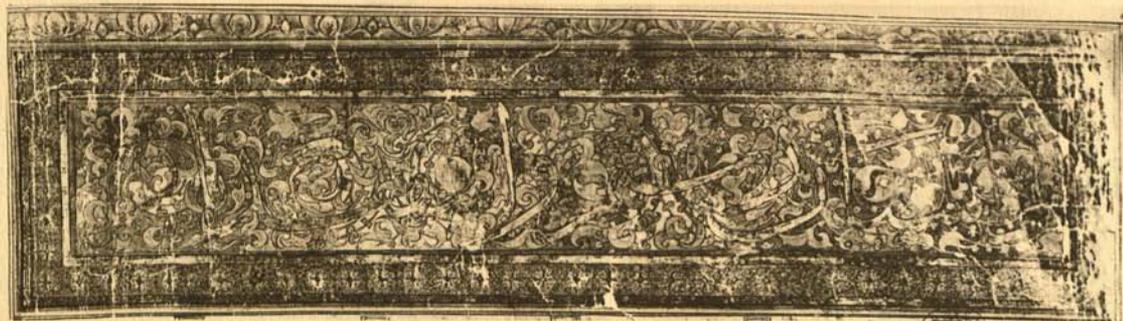
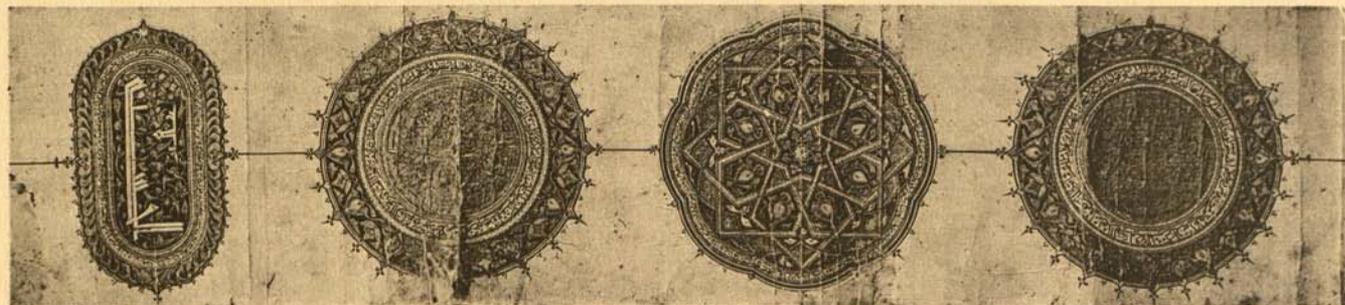
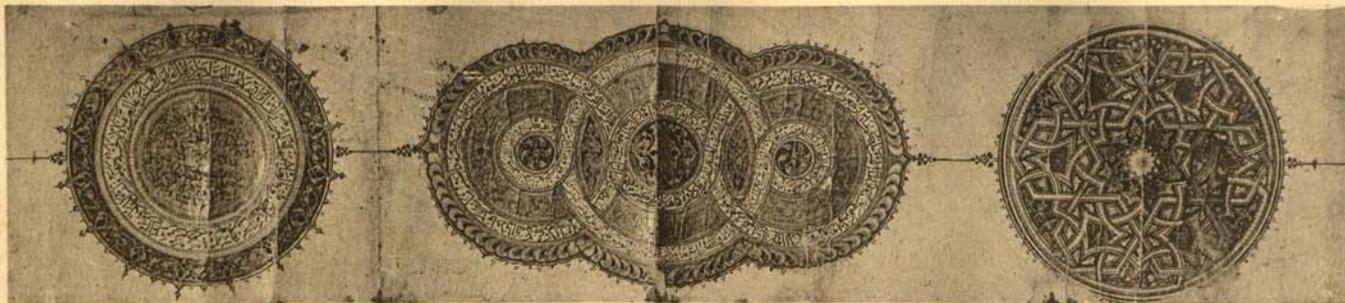
Tapis au frontispice d'un Koran, 1111 (Arabe 6041).



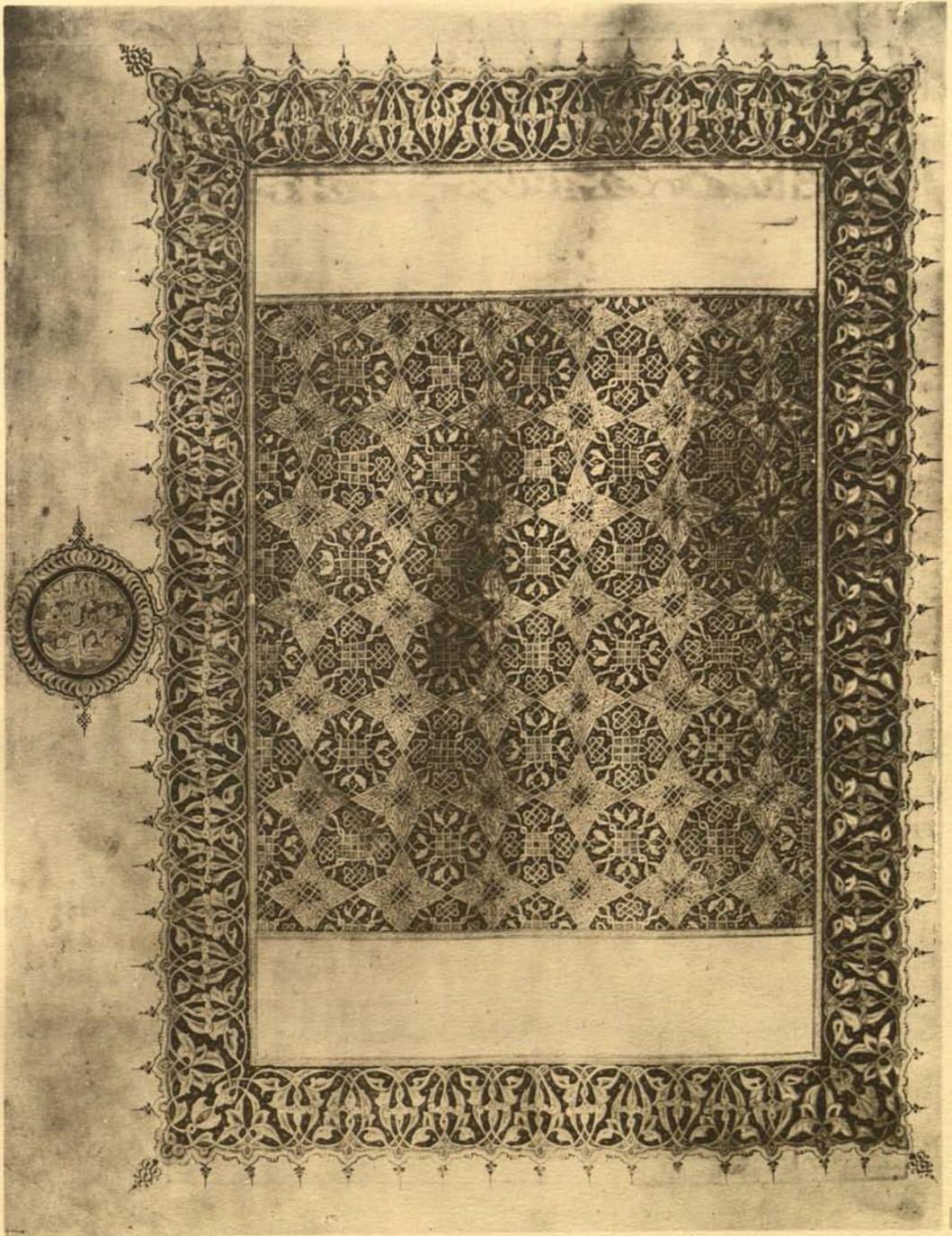
Supplément Persan 1610



Tapis au frontispice du commentaire sur le Koran de Tabari, vers 1220 (Supplément persan 1610).

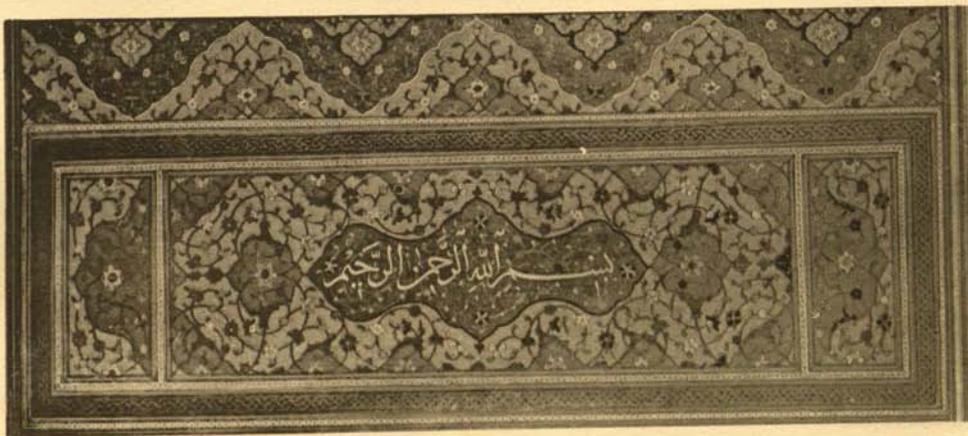
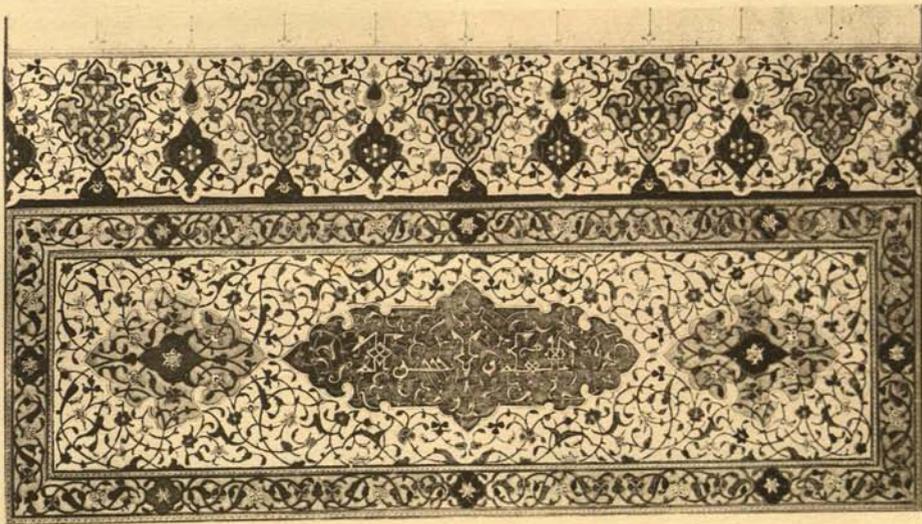
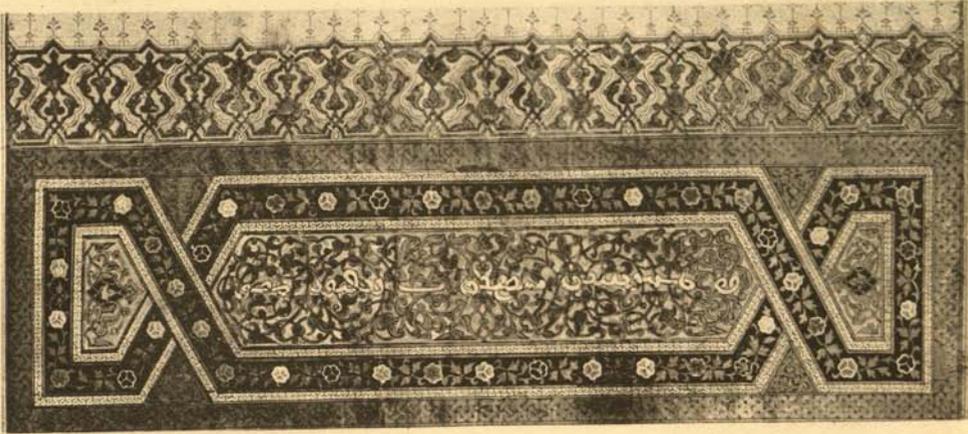


Ornements enluminés d'un Koran, vers 1310 (Arabe 6088). — Un sarloh d'un Livre des Rois de Firdausi, vers 1310 (Supplément persan 1946).



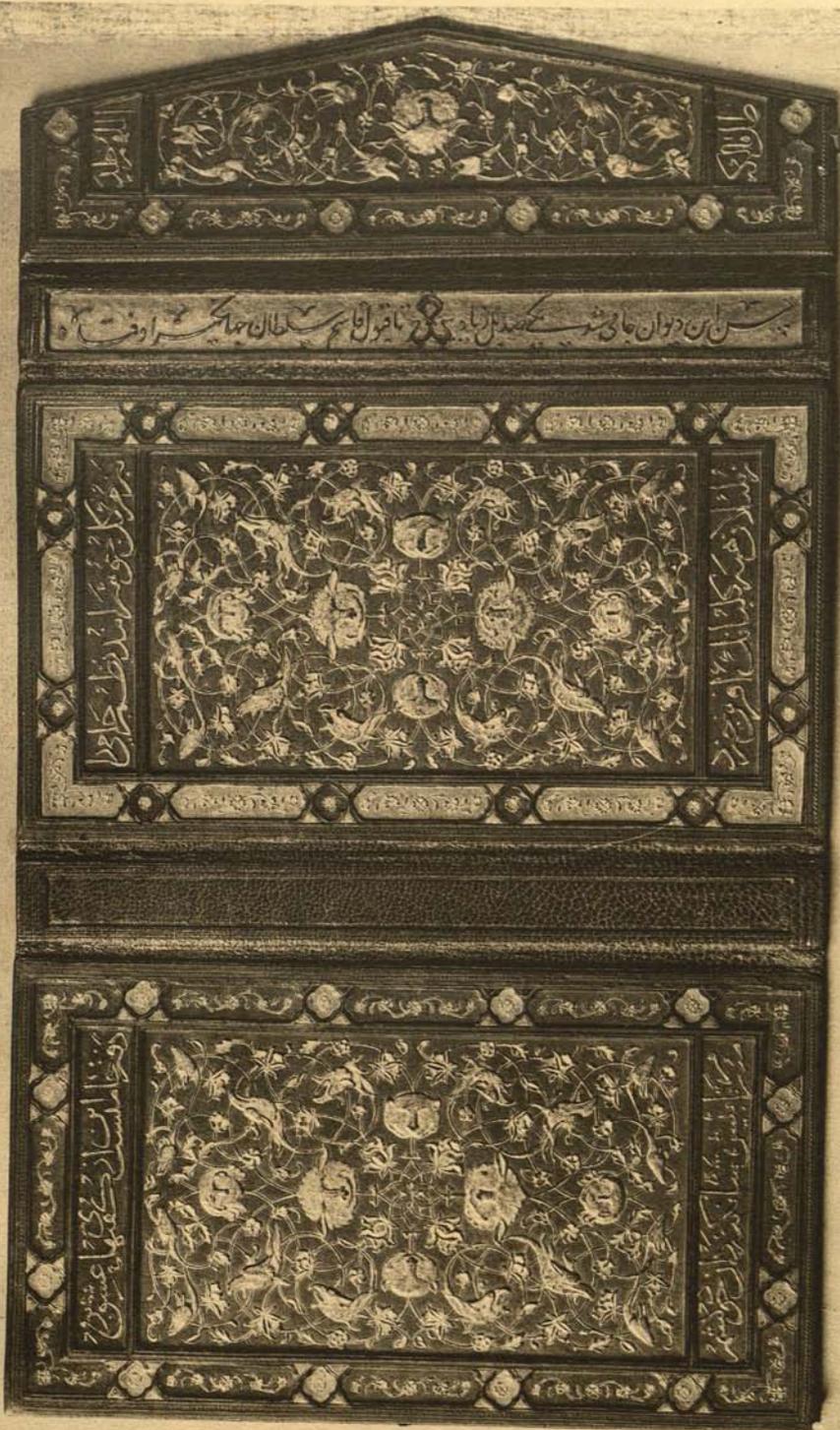
Tapis au frontispice des œuvres de Rashid ad-Din, 1310 (Arabe 2324).





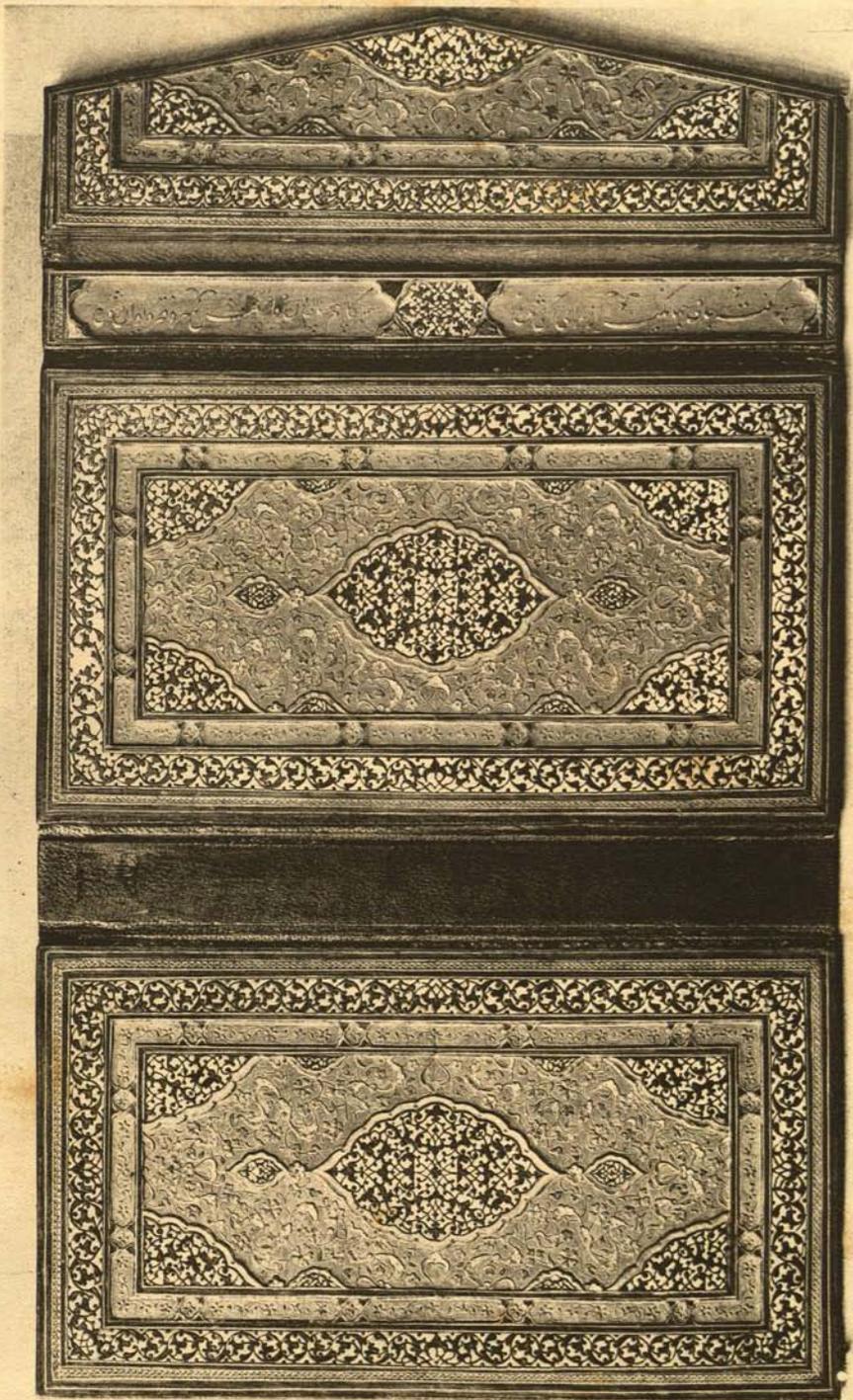
*Sarlıhs aux frontispices du Memorial des Saints d'Attar, 1437 (Supplément ture 190);
du roman d'Alexandre et de la Rivière de Diamants par Navaï, 1526 (Supplément ture 316).*





La reliure d'un recueil des gazals de Djami, 1480.





La reliure d'un recueil des ghasals de Djami, 1480.





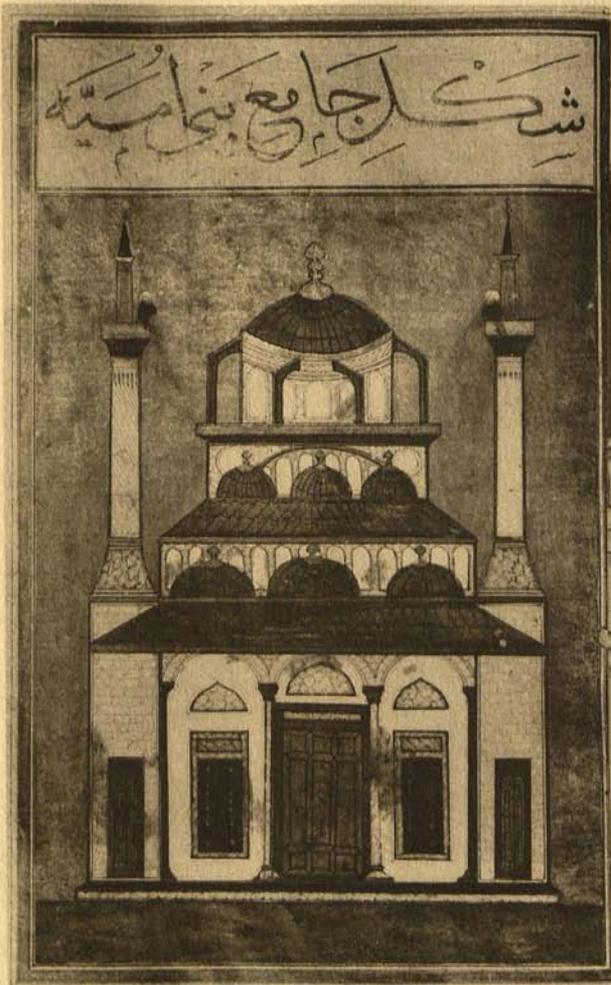
SHARAF AD-DIN, *Traité de chirurgie*, 1466 (Supplément turc 693).





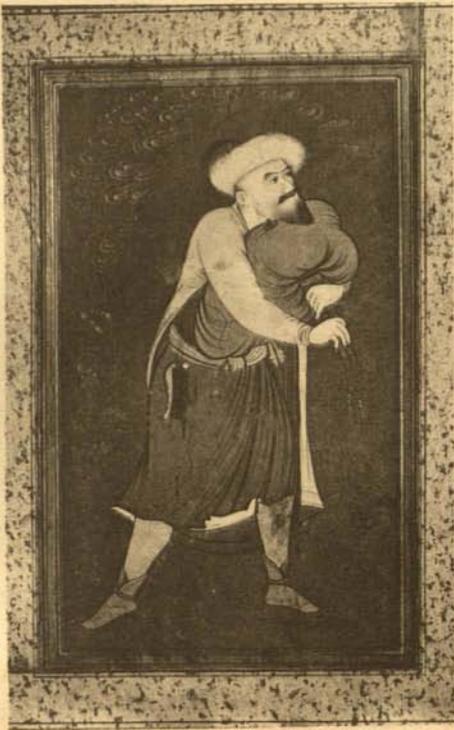
AHMAD AL-AHMADI, le *Roman d'Alexandre*, 1561 (Supplément turc 635).





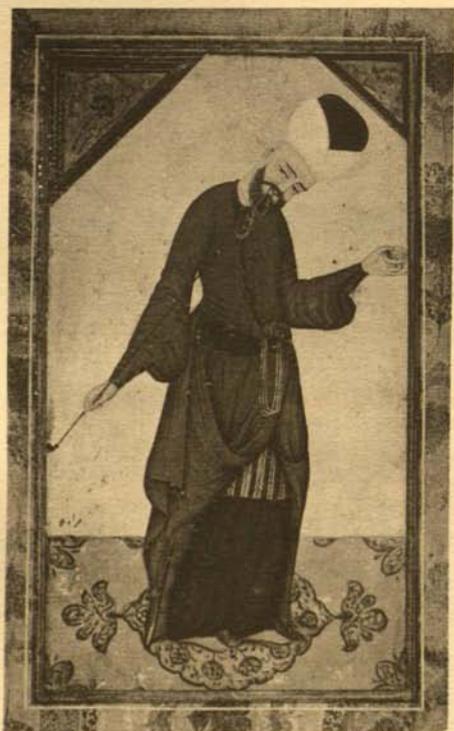
MOHAMMAD AL-SOUDI, *Traité de divination*, 1582 (Supplément turc 242).





Portraits turcs, par Moï'n, de la fin du XVII^e et du commencement du XVIII^e siècle (Arabe 6075-6077).



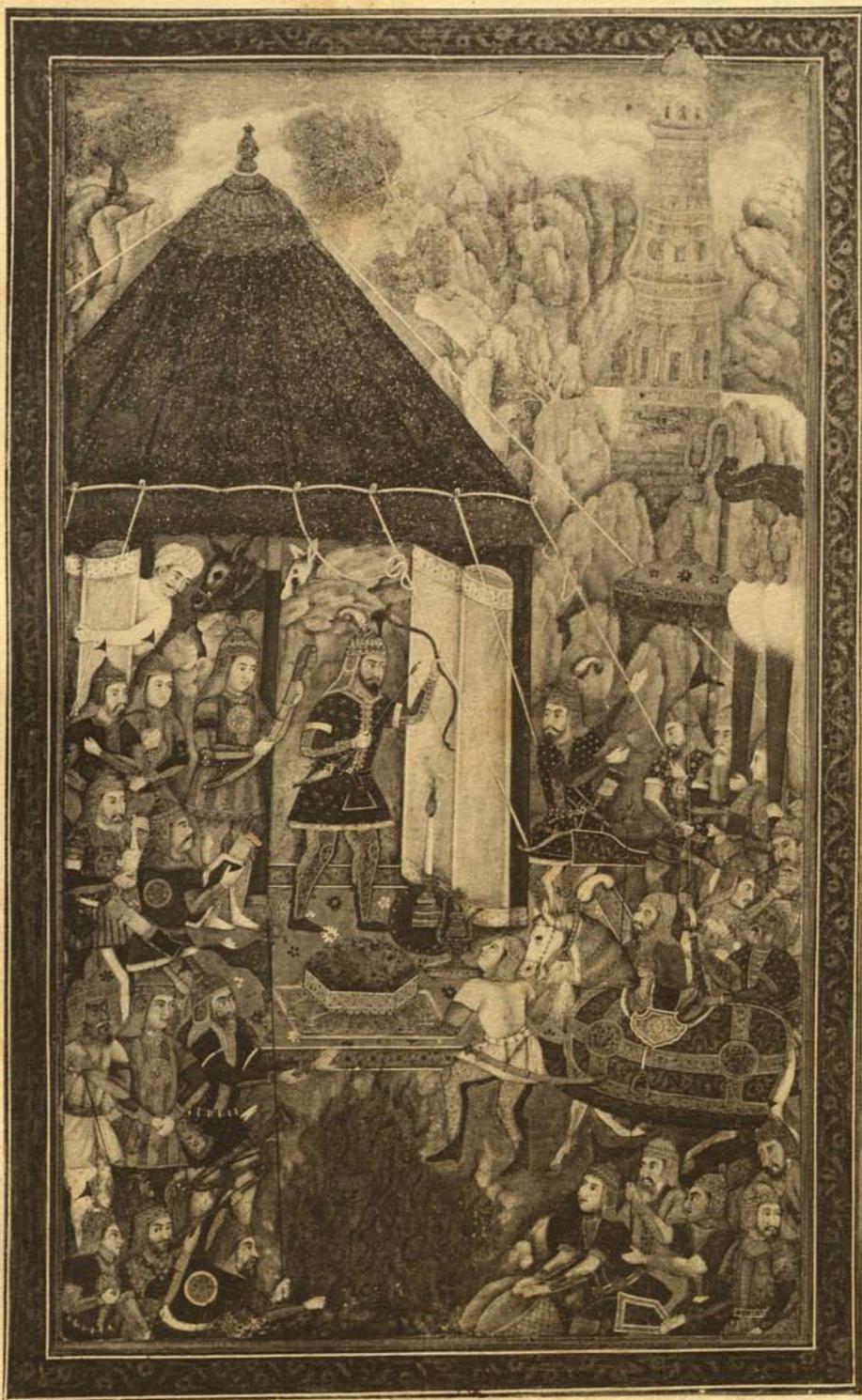


Portraits turcs, par Moïn et Launi, du commencement du XVIII^e siècle (Arabe 6075-6077).



Un prince musulman des Indes, vers 1560 (Supplément persan 1572).





Babour Mirza sortant de sa tente pour marcher sur Kandahar, vers 1590 (Smith-Lesouéf 249).



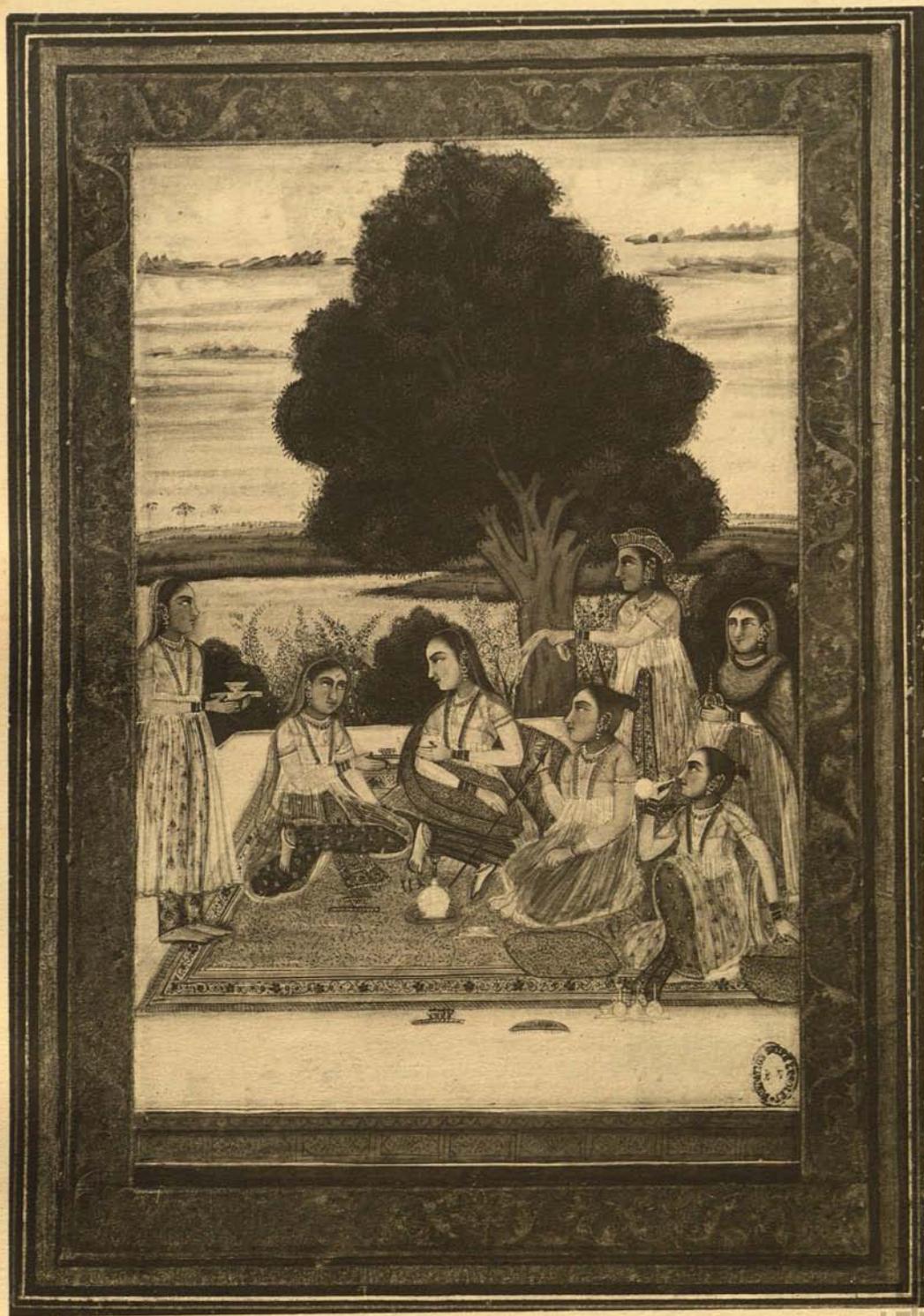
Babour Mirza à la tête de son armée, vers 1590 (Smith-Lesouëf 249).





Le prophète Joseph chez la femme de Putiphar, vers 1590 (Smith-Lesouëf 249).

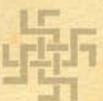


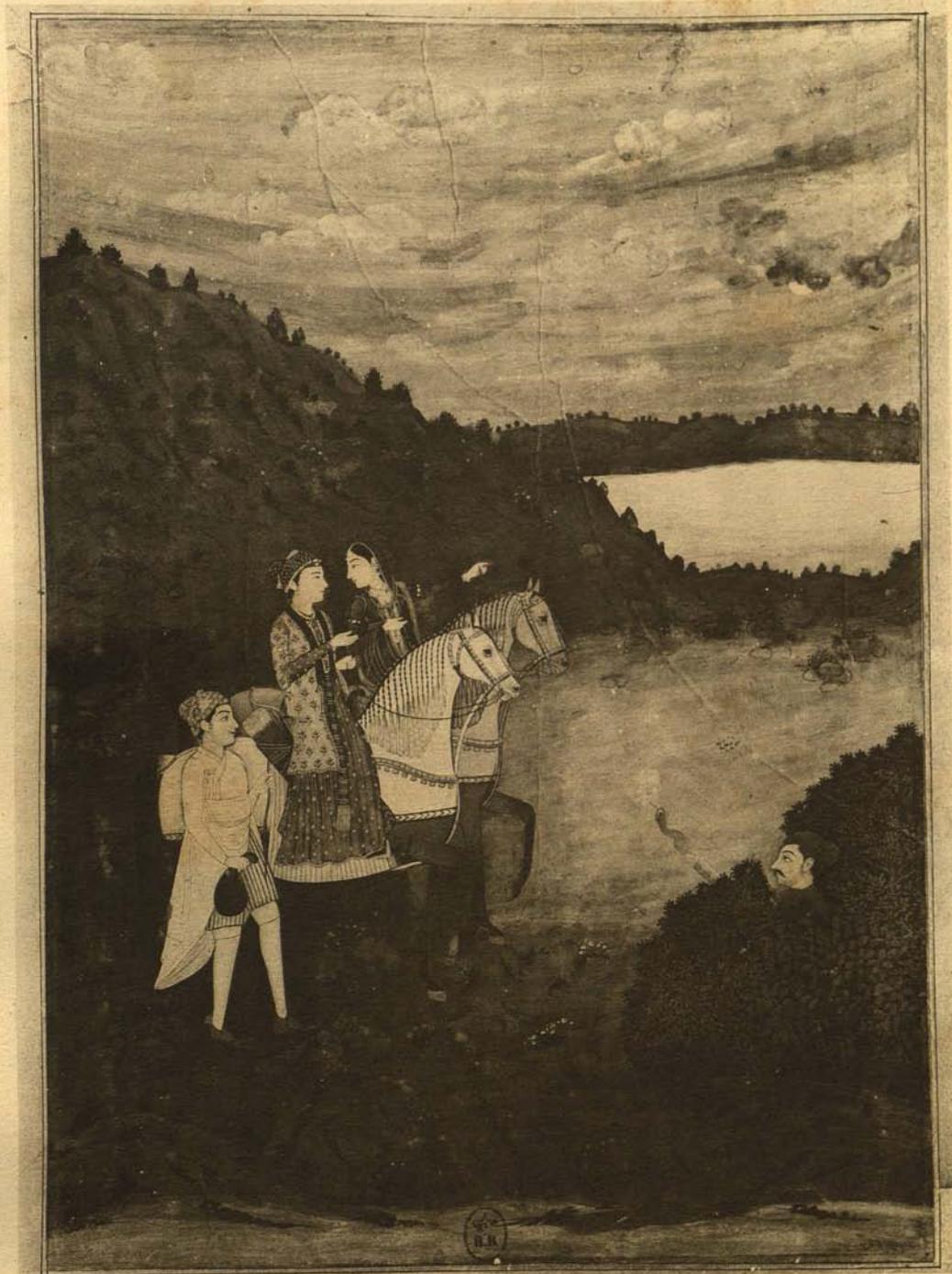


L'impératrice Mohsin Bibi et les dames de sa suite, vers 1590 (Smith-Lesouéfi 249).



Dessins hindous, vers 1570 (Smith-Lesouëf 247).





Raz Bahadour et Roupmati, vers 1590 (Estampes, OD 44).



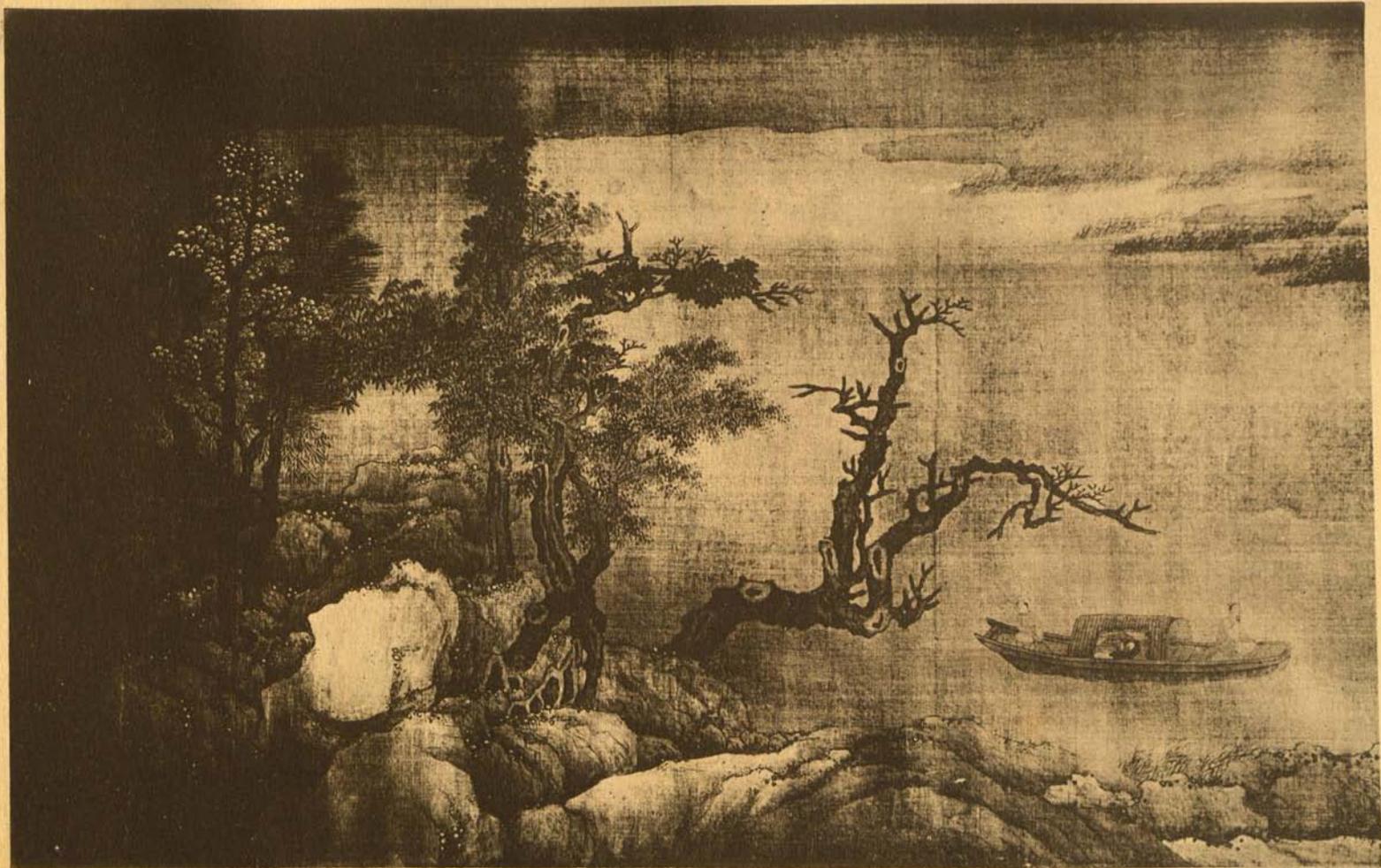


Portraits indo-persans, du XVII^e siècle (Smith-Lesouëf 247 et Ancien fonds persan 97 et 98).



GENTIL, *Abrégé historique des souverains de l'Indoustan*, 1772 (Français 24.219). —
Portrait de Tamerlan (Smith-Lesouéf 246).





Une partie d'un tableau sur soie, par Tchao Mong-fou, vers 1285 (Musée Guimet).





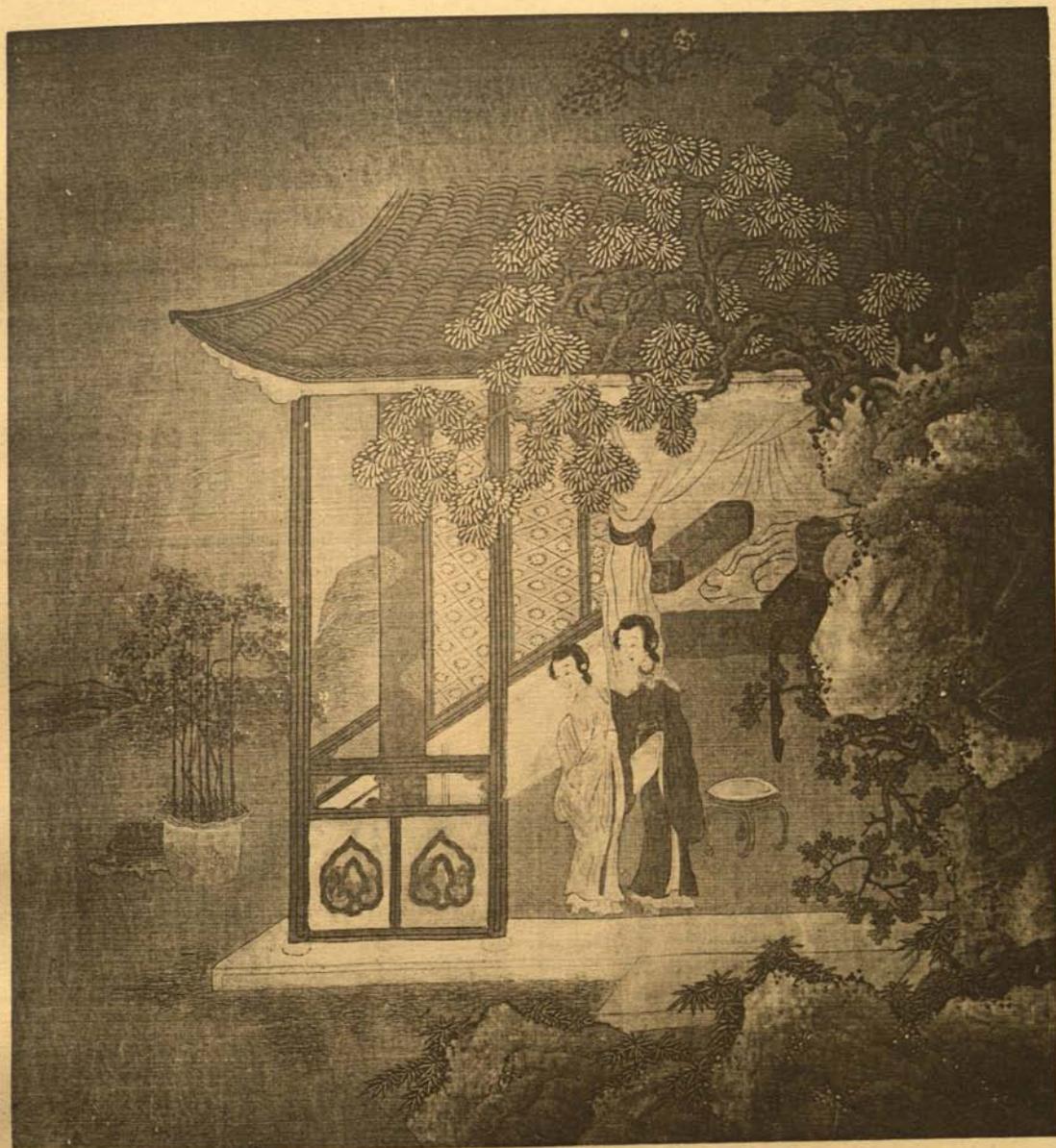
Une partie d'un tableau sur soie, par Tchao Mong-fou, vers 1285 (Musée Guimet).





Un tableau sur soie. par Wang Tcheng-pheng, vers 1315 (Musée Guimet).





Un tableau sur soie. par Wang Tcheng-pheng, vers 1315 (Musée Guimet).





LES ENLUMINURES
DES
MANUSCRITS ORIENTAUX
TURCS, ARABES, PERSANS

