

Le *kitâb-khâna* de 'Abd al-'Azîz Khân (1645-1680) et le mécénat de la peinture à Boukhara

Yves Porter



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asiecentrale/572>

ISSN : 2075-5325

Éditeur

Éditions De Boccard

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 1999

Pagination : 117-136

ISBN : 2-7449-0110-5

ISSN : 1270-9247

Référence électronique

Yves Porter, « Le *kitâb-khâna* de 'Abd al-'Azîz Khân (1645-1680) et le mécénat de la peinture à Boukhara », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 7 | 1999, mis en ligne le 25 mars 2010, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/asiecentrale/572>

Le *kitâb-khâna* de ‘Abd al-‘Azîz Khân (1645-1680) et le mécénat de la peinture à Boukhara

Yves Porter (Aix-en-Provence)

Il y a quelques années encore, la peinture de l'école de Boukhara au XVII^e siècle était pratiquement inconnue. Peut-être l'une des premières études scientifiques de cette école a-t-elle été fournie par le descriptif de la *Khamsa* de 1671, conservée à Dublin, dans le catalogue publié par Arberry et ses collaborateurs en 1961¹. Du reste, il est étonnant de constater le grand nombre de manuscrits de Boukhara acquis par Alfred Chester Beatty entre 1920 et 1965, époque pendant laquelle ces manuscrits – surtout ceux du XVII^e siècle – apparaissaient plus comme une curiosité que comme un investissement. De nos jours, on dénombre une bonne dizaine de manuscrits illustrés exécutés sous le règne de ‘Abd al-‘Azîz Khân et au moins dix peintres ayant travaillé dans son atelier-bibliothèque (*kitâb-khâna*). A ceux-ci s'ajoutent également les noms de calligraphes et de bibliothécaires.

Le règne de ce prince se remarque par une production de livres illustrés plus importante que sous ses prédécesseurs. Au cours des quatre décennies du règne, les peintres ont développé un style original, assez hétéroclite. Une première phase se dessine, au cours de laquelle l'inspiration des modèles timourides – encore présente au siècle précédent – semble s'estomper au profit d'un mode de représentation proprement ouzbek. A celui-ci se mêlent parfois quelques maniérismes issus du monde safavide. Cette phase est représentée par des peintres comme Muḥammad Muqîm, Salîm ou Farhâd. Puis, vers le milieu du règne, apparaissent plus nettement – dans la perception de l'espace et dans l'évocation architecturale, mais aussi dans les types physiques – des influences de la peinture indienne. Ce style est marqué par

les signatures de Mullâ Bihzâd ou ‘Avaz Muḥammad par exemple.

Ces peintres ne se sont sans doute pas contentés d’illustrer des manuscrits ; ils ont certainement participé au décor des principaux monuments élevés pendant le règne de leur patron, et notamment la *madrassa* qui porte son nom à Boukhara. Dès lors, cet « indianisme » présent dans la peinture de manuscrits pourra se retrouver également dans les décors architecturaux.

Après avoir survolé la production de manuscrits de Boukhara au début du siècle, on s’attardera sur ceux qui ont vu le jour entre 1645 et 1680, en analysant le style des peintures et de leurs auteurs. Puis on tentera d’observer les rapports qui existent entre la production de livres illustrés et les décors architecturaux, peints ou exécutés en céramique. Ces quelques notes, émaillées d’interrogations et bien souvent trop éparses, devraient néanmoins permettre une meilleure appréciation de l’activité du *kitâb-khâna* de ‘Abd al-‘Azîz Khân dans ses divers domaines.

Les manuscrits illustrés du khanat de Boukhara dans la première moitié du XVII^e siècle

Après le long règne de ‘Abdallâh Khân II (1557-1598), au cours duquel Boukhara atteint son apogée territorial et militaire, la dynastie shaybanide s’éteint et se voit remplacée par le clan janide. Le règne d’Imâm-Qulî Khân (1611-1642) est considéré comme une époque prospère. Pourtant, dans le domaine de la production de manuscrits illustrés, le rôle de la bibliothèque royale semble très effacé. Les œuvres produites paraissent émaner plutôt de notables locaux que de la famille princière. Un exemple de ce mécénat privé est donné par le *Bustân* de Sa‘dî, copié par Mîr Şâliḥ al-Kâtib vers 1570 (Chester Beatty, Dublin, Pers. 297). Dans ce manuscrit, 10 illustrations ont été ajoutées vers 1616 à Boukhara, à la demande de Hidâyat b. Mîr Mu‘în al-Dîn Khwâja ‘Abd al-Raḥîm b. Khwâja Sa‘d, de la famille Jûybârî ; ce fait est attesté par une inscription au fronton d’un bâtiment figuré sur une peinture signée de Muḥammad Sharîf et datée de 1025/1616. D’autres peintures de ce manuscrit portent les noms d’artistes contemporains, Muḥammad Darvîsh et Muḥammad Murâd Samarqandî².

Parmi les manuscrits connus illustrés à cette époque, on peut relever :

- *Shâh-nâma* de Firdawsî, copié pour Îsh Muḥammad de Khiva en 1556-7, illustré à la fin du XVI^e-début du XVII^e siècles, peut-être par Muḥammad Murâd Samarqandî. Institut d’orientalisme de l’Académie des Sciences de l’Ouzbékistan, Tachkent (I.O.T.), ms. 1811.
- *Bustân* de Sa‘dî, copié par Mîr Şâliḥ al-Kâtib c. 1570 ; illustrations de Muḥammad Darvîsh, Muḥammad Sharîf et Murâd, ajoutées en 1616 à Boukhara. Chester Beatty Library, Dublin, Pers. 297.
- *Shâh-nâma* de Firdawsî, copié par Muḥammad b. ‘Azîz al-Bukhârî, Bou-

khara, 1602-3. Bibliothèque de Saltykov-Shchedrin, Saint-Pétersbourg, PNS 90³.

- *Subḥat al-abrâr* de Jâmî, Samarcande, 1^{re} moitié du XVII^e s. Chester Beatty Library, Dublin, Pers. 238⁴.

- *Majâlis al-'ushshâq* de Gazurgâhî, copié par Mîr Şâlih en 1015/1606. I.O.T., 3476⁵.

- *Yûsuf va Zulaykhâ* de Durbek, copié par Muḥammad Sa'îd b. Mîrzâ Muḥammad, Boukhara, 161. I.O.T., 1433⁶.

- *Zafar-nâma*, Sharaf al-Dîn 'Alî Yazdî ; illustrations de Murâd (?). Samarcande, 1628. I.O. Tashkent, 4472⁷.

Les manuscrits du *kitâb-khâna* de 'Abd al-'Azîz Khân

Comme on l'a remarqué, les sources considèrent le règne d'Imâm-Qulî Khân comme une époque prospère. Au contraire, le milieu du XVII^e siècle semble amorcer le déclin du khanat, qui se manifeste notamment par le développement du pouvoir des chefs tribaux au détriment de celui du khan de Boukhara⁸. Cet éclatement du pouvoir central se traduit sans doute par le déclin du mécénat royal, qui semble avoir entièrement disparu – notamment dans le domaine des arts du livre – au tournant du siècle. Pourtant, l'atelier de 'Abd al-'Azîz paraît singulièrement plus productif que ceux des précédents khans. On connaît par ailleurs l'activité de l'atelier de son successeur, Subḥân-Qulî Khân, grâce à la chronique de Muḥammad Amîn Bukhârî, le *Muḥîṭ al-tavârikh*⁹. Cependant, contrairement au règne de son prédécesseur, très peu de manuscrits du règne de Subḥân-Qulî Khân nous sont connus, et il est permis de penser que les commentaires flatteurs de Muḥammad Amîn sur l'excellence du *kitâb-khâna* du khan ne recouvrent pas forcément la réalité de l'époque, mais plutôt le prestige passé de l'atelier. Du reste, les termes employés pour le décrire, et surtout les citations poétiques employées, font partie d'un répertoire littéraire très formel, déjà présent dans les chroniques timourides.

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'après une période de tensions entre le khanat et la Perse, les relations diplomatiques sont renouées sous le règne de 'Abd al-'Azîz, avec des échanges d'ambassadeurs entre le khan et Shâh 'Abbâs II (1642-1666)¹⁰. Ces échanges jouent sans doute également un rôle au niveau des influences artistiques. Les relations entre l'Inde et l'Asie centrale quant à elles sont certes fréquentes et anciennes, mais également parfois orageuses, comme en témoigne la campagne moghole de 1646-47, sous Shâh Jahân, à Balkh¹¹.

Sur la douzaine de manuscrits présentés ci-dessous, rares sont ceux dont on peut dire avec certitude qu'ils ont été exécutés pour l'usage de la bibliothèque royale. En fait, se trouvent regroupés ici les manuscrits illustrés à Boukhara sous le règne de 'Abd al-'Azîz. Parmi ceux-ci, certains portent le

nom du souverain ; d'autres se distinguent par les noms d'artistes dont on sait qu'ils ont travaillé dans les ateliers royaux. D'autres enfin, comme la *Khamsa* de 1648, ne semblent porter aucune indication ; c'est donc par le style de leurs peintures que nous les rattachons à la production de cet atelier. En effet, si l'on compare la production du règne de 'Abd al-'Azîz à celle qui la précède, on remarque des divergences de style suffisamment importantes pour pouvoir les différencier. Certes, le « style » de Boukhara de la première moitié du XVII^e siècle est encore mal connu. Nous avons vu plus haut les quelques manuscrits datés qui nous sont parvenus. Si certaines peintures, comme « Le Shâh et le derviche » au fol. 16 du *Bustân* illustré en 1616 par Muḥammad Sharîf¹², peuvent sembler annoncer le style de l'époque de 'Abd al-'Azîz, la majorité des illustrations de cette période semble partagée entre les survivances du siècle passé et le style fougueux de Murâd-i Samarqandî.

1. *Khamsa* de Nizâmî, 1058/1648

Saint-Pétersbourg (Bibliothèque Saltykov-Shchedrin, manuscrits persans et tadjiks, nouvelle série n° 66). 39 x 25 cm ; papier « de Samarcande », 61 peintures.

Ce manuscrit de grand format (le plus grand de ceux présentés ici), exécuté au cours de la troisième année du règne de 'Abd al-'Azîz, est peut-être le premier à nous être parvenu de l'atelier de ce prince. Comme on a pu déjà le suggérer, c'est peut-être sous les traits du Bahrâm des *Haft paykar* que l'on peut reconnaître le souverain. Malgré l'aspect assez novateur de ces peintures, aucune signature n'a apparemment été relevée dans ce manuscrit.

Ces peintures se caractérisent notamment par les types physiques représentés : les femmes ont des silhouettes sveltes, enserrées dans des robes cintrées à la taille, sans ceinture, et souvent échancrées sur la poitrine. Elles portent une coiffure en tambour sommée d'un bouton ; une aigrette noire, mince et longue est fixée à l'arrière de la coiffure et se projette légèrement en avant. Deux longues mèches de cheveux ondulés encadrent le visage.

Les silhouettes masculines sont moins élancées ; l'habit est généralement composé d'une longue robe recouverte d'une tunique à manches courtes d'une couleur contrastée. Le cou est souvent fin et dégagé, et le visage ovale est couvert d'un large turban noué sur une petite calotte où vient se fixer une aigrette semblable à celle des femmes. A noter, au f. 351b, la présence de deux personnages habillés « à l'européenne¹³ ». Des types indiens apparaissent également (f. 370a) et se reconnaissent à leur teint mat et à leur turban¹⁴.

De nombreuses peintures tirent parti des décors architecturaux. Comme on pourra le constater plus bas, certains de ces décors rappellent des œuvres contemporaines du manuscrit, comme les peintures de la *madrassa* de 'Abd al-'Azîz à Boukhara ; c'est le cas notamment des folios 222a (voir Pl. II, ill. 1) et 262b¹⁵. D'autres formes sont pour le moins surprenantes, comme les colonnes supportant la terrasse du Pavillon jaune du *Haft paykar*¹⁶. En effet,

ces colonnes se remarquent par leurs bases et chapiteaux à « mascarons », tout à fait étrangers à la région, et dont l'origine est peut-être à rechercher en Inde.

Quelques éléments du paysage rappellent également la peinture indienne ; il s'agit notamment de certains ciels mouvementés, chargés de nuages, exécutés en dégradés, ainsi que d'arbres, représentés par touches successives, « impressionnistes¹⁷ ». Curieusement, ces « rappels » indiens n'apparaissent pas de manière systématique, mais au contraire, cohabitent avec des modes de représentation plus ancrés dans les traditions « iraniennes », comme les ciels dorés uniformes, ou les rochers « spongiformes » aux couleurs en camaïeux. Cette diversité d'inspiration donne à ces peintures un aspect parfois hétéroclite tout à fait particulier.

Comme on pourra le constater, ces caractéristiques se retrouvent dans une grande partie des manuscrits suivants.

2. *Bustân* de Sa'dî, 1649

Chester Beatty Library, Dublin, Pers. 274.

Ce manuscrit a été copié par Nâsir Kitâbdâr, comme l'atteste le colophon¹⁸. Akimushkin et Ivanov signalent que ce calligraphe, dont le surnom (*kitâbdâr*) indique qu'il a été le responsable de la bibliothèque, est sans doute également le copiste d'un *Gulistân* de Sa'dî conservé à Douchanbé¹⁹. Le *Bustân* porte une illustration signée de Farhâd au folio 142b²⁰. En réalité, la scène représentée – un prince entouré de jeunes filles – est plutôt un décor marginal que l'illustration d'un texte. On y reconnaît les types physiques déjà décrits : jeunes filles élancées et jeune homme à petite tête ovale et au cou fin. Nous connaissons d'autres œuvres de Farhâd, déjà signalées²¹. Il faut ajouter à celles-ci un folio signé de la *Khamsa* de 1654-56 (voir n° 4).

3. *Shâh-nâma* dit « Homberg » (1650-60)

Cet important *Shâh-nâma* de Firdawsî (augmenté des *Farâmarz-nâma*, *Bahman-nâma* et *Narîmân-nâma*), élaboré à Boukhara dans les années 1650-60, faisait partie de l'ancienne collection d'Octave Homberg, dispersée en 1931. On comptait à l'époque 85 peintures, dont certaines signées Muqîm ou Salîm (dimensions – page : 26x17 cm ; surface écrite : 17,5x10 cm).

Parmi les pages dispersées, je n'ai retrouvé à ce jour que 14 peintures reproduites²² :

- (1931) - pl. XLII (droite) -Prise d'une ville ;
- pl. XLIII - Combat des Gurgsar (*raqam-i Muḥammad Muqîm*) ;
- « - Combat contre le roi des Indes ;
- pl. XLIV - Rustam et le puits de Bîzhan ;
- « - Ordalie de Siyâvûsh (*raqam-i Muqîm*) ;
- (1964) - n° 22 - Gulshahr se suicide sur le corps de Farud (13,5x9,5 cm) (*Muqîm*) ;
- (1973) - n° 228 - Prisonnier devant un roi à cheval (12,9x9,7 cm) (*Salîm*) ;

- (1974) - n° 33 - Rustam tue Suhrâb (*Muqîm*) ;
- n° 34 - Attaque nocturne et mort de Nistîhin (*Muqîm*) ;
- n° 35 - Jeu de polo (*Muqîm*) ;
- n° 36 - Zâl et Rudâbeh ;
- n° 37 - Bahrâm Chûbîn et le lion Keppî (*Salîm*) ;
- n° 38 - Combat de Rustam contre le roi de Hamâvarân ;
- (1996) - n° 99 - Farîburz rencontre le roi Khusraw.

D'après les pages reproduites, on peut dire que le style des peintures est semblable à celui de la *Khamsa* de 1648 (n° 1) ainsi qu'à celui de la *Khamsa* de 1654-56 (n° 4). Quelques pages sont toutefois remarquables pour leur décor architectural extrêmement inventif ; c'est le cas de la pl. XLII du catalogue de 1931 représentant la prise d'une ville, où figurent remparts, paysage lointain, et même, à l'arrière-plan, un minaret qui rappelle celui de Vâbkent ! Le ciel, obscurci et étoilé à gauche, est clair et ensoleillé à droite. Ces notions d'espace et de contrastes de lumière, encore peu fréquents dans ce manuscrit, semblent indiquer néanmoins une influence moghole.

4. *Khamsa* de Nizâmî, 1064-6/1654-6

Achevée huit ans après une première *Khamsa* (n° 1), celle-ci, récemment apparue en vente publique²³, se distingue d'abord par son petit format (23x14 cm) par rapport à la précédente. Le manuscrit compte 386 folios, 19 lignes par page en *nasta'liq*, ainsi que 28 peintures en pleine page plus une en double page. Un colophon au f. 341a précise que le manuscrit a été achevé sous la supervision de Khwâja Luţfallâh²⁴ en *ramazân* 1066/juin 1656, sous le règne de 'Abd al-'Azîz Khân. La peinture du f. 128a est datée, quant à elle, de 1064/1654. Deux ans séparent donc ces dates, ce qui paraît un laps de temps important pour un manuscrit de petites dimensions.

Plusieurs peintures portent des signatures et inscriptions ; parmi celles-ci, on relève les noms de Muḥammad Muqîm et de Farhâd :

- 22a : *Muḥammad Muqîm* ;
- 52a : *'amal-i Farhâd* (œuvre de Farhâd) ;
- 66b-67a : *Muqîm* ;
- 128a : *shud dar zamân-i dawlat-i 'Abd al-'Azîz Khân 1064 [=1654]* (fait à l'époque du règne de 'Abd al-'Azîz Khân) ;
- 134a : *Muqîm*.

La reliure, en maroquin, est doublée de plats en carton peint et laqué qui portent également le nom du souverain.

Si l'on reconnaît bien dans la seconde *Khamsa* le style de la première, la composition des peintures n'est pas nécessairement répétitive. Ainsi, le « Pavillon jaune » est composé de manière différente dans les deux versions : kiosque isolé sur une terrasse dans celle-ci (voir Pl. III, ill. 3), alors que dans la version précédente on voyait un *tâlâr* soutenu par de minces colonnes sur-

monté d'un balcon flanqué de deux pavillons. Au contraire, l'image représentant Farhâd portant Shîrîn et son cheval (f. 148b ; voir Pl. III, ill. 2) semble très inspirée de la version précédente, bien que le sens de la marche soit inversé. La composition de l'image reprend même la perdrix juchée au sommet du rocher central du paysage.

La scène représentant des prisonniers devant Khusraw (f. 154a ; voir Pl. III, ill. 4), remarquablement composée, rappelle ici encore, par l'ouverture de l'arrière-plan sur un *chahâr-bâgh* délicatement arboré, le monde de la peinture indienne.

La réapparition de ce manuscrit sur le marché est d'importance, puisque celui-ci – intact jusqu'à la reliure – est non seulement bien documenté par le colophon, mais aussi parce qu'il permet, comme nous le supposions sans toutefois pouvoir l'affirmer, de relier le peintre Farhâd aux artistes travaillant dans l'atelier royal.

5. *Shâh-nâma*, 1075/1664

I.O.T., n° 3463.

Le colophon de la première partie de ce *Shâh-nâma* de Firdawsî (f. 189a) est daté du 18 *rabî'* I 1075/9 octobre 1664. Le manuscrit comporte de nombreuses illustrations ; celles-ci se divisent cependant en deux groupes bien distincts :

1) Peintures « dans le style » de Muḥammad Muqîm, dont l'une (au moins) est signée (fol.508a ; voir Pl. IV, ill. 5)²⁵ :

- f. 102a : Ordalie de Siyâvûsh (16x14,8 cm) ; à noter que Muqîm a déjà traité ce sujet dans le *Shâh-nâma* « Homberg » (n° 3) ; d'ailleurs, la facture de la version signée est beaucoup plus soignée que dans cette version anonyme ;

-f. 302 : Rustam et Isfandiyâr ;

-f. 426 : Audience royale ; on note sur cette peinture la présence d'un jeune homme habillé « à l'européenne », avec collerette et chapeau à larges bords.

Un autre personnage, au premier plan, se remarque par son embonpoint et n'est pas sans rappeler des modèles indiens²⁶ ;

-f. 508a : Bârbad joue pour Khusraw (format : 11,5x15 cm).

2) D'autres peintures se remarquent au contraire par leur caractère « archaïque » très marqué. Par ailleurs, leur dimensions sont plus importantes que celles dans le style de Muḥammad Muqîm. On retrouve ces caractéristiques dans les trois peintures de style « safavide » de la *Khamsa* datée de 1628 (n° 11) :

-f. 90b : Suhrâb demande à Hajîr les noms des héros iraniens ;

-f. 106b : Siyâvûsh envoie Rustam avec une lettre à Kay Kâvûs ; on dirait vraiment une copie d'une peinture safavide des années 1550 !

-f. 252b : Hûm emprisonne Afrâsiyâb ;

-f. 300a : Bahman apporte une lettre à Rustam ; le plus grand format : 32x20,3 cm ;

-f. 315a : Rustam tue Shaghâd et meurt²⁷.

6. *Khamsa* de Nizâmî, 1668-1671

Chester Beatty Library, Dublin, n° 276²⁸ ; superviseur : ‘Abd al-Rahmân Kitâbdâr ; calligraphes : Mullâ Barqî et Mullâ ‘Arab-Shâh ; illustrations : ‘Avaz Muḥammad, Muḥammad Amîn, Muḥammad Muqîm, Mullâ Bihzâd.

Si on a pu déjà remarquer le caractère souvent hétéroclite des sources d’inspiration des manuscrits de l’atelier de ‘Abd al-‘Azîz, celui-ci semble encore accusé dans cette version de la *Khamsa*. En effet, des peintures comme celle de la rencontre de Farhâd et Shîrîn semblent droit sorties des ateliers de l’Inde moghole. Dans ce folio²⁹, portant la signature de Mullâ Bihzâd, c’est non seulement le paysage, avec ses lointains estompés et ses arbres au feuillage ombré qui rappellent l’Inde, mais jusqu’au personnage de Shîrîn, habillée à l’indienne et drapée d’un *orhni*.

Le folio 112 porte une illustration avec la mention *raqam-i banda ‘Avaz Muḥammad*³⁰. Elle représente Laylâ dans son camp avec ses compagnes. Bien que les femmes portent le costume caractéristique ouzbek déjà décrit, l’influence indienne est indéniable notamment pour certains visages aux contours ombrés, et surtout pour le paysage d’arrière fond, composé d’arbres d’espèces diverses traités par petites touches en camaïeux. Le style très doux, presque « moussu » de cette peinture s’accorde assez bien avec une autre peinture connue de ce peintre, le Lion assis (voir plus bas).

Le folio 171, quant à lui, porte le nom de Muḥammad Muqîm³¹. De ces trois peintures, c’est celle qui paraît la plus fidèle aux « canons » de l’atelier de ‘Abd al-‘Azîz : décor architectural à colonnes, turbans à aigrettes, visages ovales. Seul un saule frêle, en arrière plan, rappelle ici quelques modèles indiens.

7. Recueil : *Shâh va gadâ*, de Hilâlî Astarâbâdî, et *Laylâ va Majnûn*, de Maktabî

Ermitage, Saint-Pétersbourg, VP-944.

126 f. ; 8 peintures – très abîmées – dont l’une (f. 24b) porterait la signature de Muḥammad Muqîm³².

8. *Dâstân-i Qirân-i Ḥabashî*, d’Abû Ṭâhir b. Ḥasan b. Mûsâ al-Ṭarsûsî

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. or. 31180 ; illustrations de Gul-Muḥammad, Muḥammad Muqîm, Mullâ Bihzâd et Salîm³³.

9. *Dîvân* (ou *Khamsa* ?) de Khwâjû Kirmânî

Ancienne collection F. Sarre, actuellement non-localisé³⁴ ; illustrations de Muḥammad Muqîm, Muḥammad Amîn et Mullâ Bihzâd.

10. *Majalis al-‘ushshâq*, Boukhara

Manuscrit dispersé ; 9 illustrations retrouvées à ce jour, dont trois signées Farhâd³⁵.

11. *Khamsa* de Nizâmî, datée 1037/1628

Cette *Khamsa*, copiée par ‘Abdallâh b. Ṭâhir et Muḥammad Bukhârî, comporte 20 peintures dont 17 signées par Bihzâd³⁶. Cet important manus-

crit (38,5x25,5 cm) comporte cinq enluminures en double page, ainsi que trois peintures, qui se distinguent par leur côté « archaïque » ; en effet, le style des peintures les apparenterait plutôt à une production du Khorassan du XVI^e siècle (qualifié de « *style of Muhammedi* » dans le catalogue de vente). Seuls quelques petits détails – les têtes sont trop petites, les visages parfois maladroits – et la date du manuscrit bien sûr, permettent de faire la différence avec une production iranienne. Sans doute laissé inachevé, le manuscrit a été complété par 17 peintures portant le nom de Bihzâd. Ces dernières trahissent le style de ce peintre, volontiers inspiré d’indianisme, et proche de celui de ‘Avâz Muḥammad. Les œuvres de ces deux peintres se situent vers le milieu du règne de ‘Abd al-‘Azîz (*Khamsa* de 1668-71). Il est donc vraisemblable que le manuscrit a été remis au goût du jour dans l’atelier du prince vers cette époque.

12. *Khamsa* de Nizâmî, datée de 1665

I.O.T, n° 662.

Copiée par Ṭufân b. Muḥammad Muqîm, cette *Khamsa* diffère, par le style très « safavide » de certaines de ses peintures, de celui de l’atelier royal³⁷. C’est ici le nom du copiste qui retient l’attention : celui-ci est-il le fils du peintre Muḥammad Muqîm ? Il y a certes un calligraphe moghol, de l’époque de Shâh Jahân, portant également le nom de Muḥammad Muqîm, mais le seul fils du calligraphe mentionné s’appelle Muḥammad Ja’far Kifâyat Khan³⁸.

Les peintres-designers, entre l’Inde et l’Asie centrale

Une synthèse – peut-être la première – des peintres actifs dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, connus grâce à Muḥammad Amîn Bukhârî, a été présentée par Akimushkin et Ivanov dans l’article déjà cité³⁹. A ceux-là nous avons récemment ajouté Farhâd. Quelques remarques sont cependant utiles sur certains de ces peintres, afin de montrer notamment leur rôle dans l’évolution du style de l’atelier d’une part, et d’autre part, leur participation éventuelle à des travaux extérieurs à l’atelier, comme les décors architecturaux par exemple.

Muḥammad Muqîm, Farhâd et Salîm

Muḥammad Amîn signale que Muḥammad Muqîm est encore vivant lors de la rédaction du *Muḥîṭ al-tavârikh*, achevé en 1699, mais qu’il n’exerce plus la peinture⁴⁰. Cet auteur remarque que l’artiste vit à cette époque auprès du Shaykh Ḥabîballâh ; Akimushkin et Ivanov précisent que ce personnage, qui devint le chef des Naqshbandis d’Asie centrale, mourut le 15 *jumâdâ* II 1110/19 décembre 1698 ; cependant ces savants ne relèvent pas qu’il s’agit d’une date qui précède de quelques mois l’achèvement de la chronique⁴¹. Parmi les oeuvres de Muḥammad Muqîm figurent des pages séparées et des

manuscrits. Cependant, parmi les pages qu'on lui attribue, certaines invitent à la prudence. Ainsi, une peinture vendue à Londres en 1972, signalée par Akimushkin et Ivanov⁴², n'est peut-être pas de cet artiste. En effet, le style d'une part (attribution à Ispahan) et la date (1036/1626-7), semblent éloignés de notre peintre. Ses œuvres datées et signées sont comprises entre la *Khamsa* de 1654 et celle de 1668-71. Soixante-treize ans séparent la peinture datée de 1626 et le texte de Muḥammad Amīn ; si on imagine qu'un peintre est mûr pour signer vers l'âge de 20 ans, Muḥammad Muqīm aurait alors 93 ans en 1699. Une telle longévité mériterait d'être soulignée par l'auteur de la chronique ! Au demeurant, c'est certainement le peintre qui nous a laissé le plus grand nombre de signatures :

- 6 pages signées dans le *Shâh-nâma* dit « Homberg » (n° 3) ;
- 3 dans la *Khamsa* de 1654-56 (n° 4) ;
- au moins une dans le *Shâh-nâma* de 1664 (n° 5) ;
- 10 dans la *Khamsa* de 1668-71 (n° 6) ;
- au moins une dans le « Recueil » de l'Ermitage (n° 7) ;
- 4 dans le *Dâstân-i Qirân-i Ḥabashî* de Ṭarsusî (n° 8) ;
- au moins une dans la *Khamsa* de Khwâjû Kirmânî (n° 9).

L'œuvre de ce peintre présente une cohérence certaine et constitue sans doute l'une des bases de l'atelier de 'Abd al-'Azîz. Son style est semblable à ceux de Farhâd⁴³ et de Salîm⁴⁴, et se distingue par l'absence d'indianismes, notamment dans les personnages, toujours traités en aplats, sans modelé. En cela, il tranche avec les représentants de ce qu'il serait tentant d'appeler « la jeune école indianiste », représentée par Mullâ Bihzâd et 'Avâz Muḥammad.

L'indianisme à Boukhara

On a déjà pu évoquer à plusieurs reprises les contacts culturels et commerciaux entre l'Inde et l'Asie centrale. Dans le domaine des arts visuels, l'influence indienne paraît parfois étonnante, aussi bien dans les peintures de manuscrits que dans certains décors architecturaux. Cependant, si ces contacts sont parfois bien visibles dans le domaine artistique, leur dynamique est loin d'être évidente. Ainsi, Muḥammad Nâdir Samarqandî montre l'exemple d'un artiste dont la carrière s'est déroulée essentiellement en Inde sous les règnes de Jahângîr et Shâh Jahân ; pourtant, son œuvre – comme sa *nisba* – montrent des affinités avec l'Asie centrale.

Ce qu'il y a d'étonnant dans les compositions qui lui sont attribuées, c'est la différence de sa conception de l'espace par rapport à bon nombre de ses contemporains « indiens », ainsi qu'une manière de traiter les visages qui semble parfois ignorer les usages de la cour moghole. Ce style particulier n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui des plus indianisés des peintres de Boukhara, comme Bihzâd ou 'Avâz Muḥammad. A noter cependant que ces différences sont surtout visibles dans les compositions « narratives », et beaucoup moins dans les portraits⁴⁵. L'une des peintures les plus spectaculaires

attribuée à cet artiste, représentant des Soufis en extase, a été datée des environs de 1650⁴⁶. Elle montre une assemblée de Soufis devant un décor architectural extrêmement chargé, mais représenté de manière très plate, sans profondeur. D'autres œuvres, au style semblable, issues d'un manuscrit du *Yūsuf va Zulaykhâ* de Jâmî, se trouvent dispersées ; un certain nombre sont conservées sous forme d'album à la bibliothèque Chester Beatty de Dublin (ms 31), dans lequel, au folio 12, on peut lire le nom de l'artiste ainsi que le lieu de production, le Cachemire. Une autre page de cet album se trouve à Saint-Pétersbourg⁴⁷. Quoi d'étonnant alors que d'observer le phénomène inverse, c'est à dire des artistes formés en Inde, mais dont la carrière s'est essentiellement déroulée en Asie centrale.

L'année 1658 marque en Inde la prise du pouvoir par Awrangzîb et la destitution de Shâh Jahân. Il est communément admis – mais cela demanderait à être prouvé – qu'Awrangzîb n'aimait pas la peinture. Est-il alors concevable d'imaginer que certains peintres de la cour moghole aient cherché refuge à Boukhara ?

Mullâ Bihzâd et 'Avaz Muḥammad⁴⁸ représentent sans doute le courant « indianiste » de l'école de Boukhara. Leur parcours est d'ailleurs loin d'être évident. La carrière de Mullâ Bihzâd en particulier semble encore assez obscure ; en effet, son nom – qui évoque celui de l'excellent peintre de Hérat – apparaît dans un certain nombre de peintures⁴⁹.

Dans le catalogue de Sotheby du 5 juillet 1965, où figurait la *Khamsa* datée 1628 (n° 11), l'auteur de la notice signalait qu'un autre manuscrit portant des peintures de ce Bihzâd avait été vendu le 6 juillet 1964 par la même maison⁵⁰. Ce manuscrit est un recueil des « Dits » de 'Alî, copié par Jalâl b. Muḥammad Daylamî en 967/1559 ; il comporte six peintures que les auteurs du catalogue datent c. 1650, en précisant que celles-ci ont probablement été exécutées à Boukhara par des réfugiés de la cour moghole. Quatre de ces peintures portent la mention *Bihzâd ibn-i Manşûr*, que les catalogueurs de Sotheby identifient à Mullâ Bihzâd de Boukhara. Akimushkin et Ivanov pensent au contraire que cet artiste n'a rien à voir avec celui de Boukhara⁵¹. Pourtant, s'il est vrai que la peinture reproduite dans le catalogue du 6 juillet 1964 représentant Shîrîn au bain surprise par Khusraw peut paraître un peu maladroite, surtout si on la compare au folio 57 (Farhâd et Shîrîn) de la *Khamsa* de 1668-71, le style n'en est pas complètement différent.

Ce manuscrit est d'ailleurs curieux à plus d'un titre ; d'une part, les six illustrations en pleine page ne semblent avoir aucun rapport avec le texte. Plus troublante est la présence, dans ce même manuscrit, de deux signatures portant la mention *raqam-i Pîr Ghulâm Manohar-i Hindî Khânazâd*⁵². Signalons enfin les marges de quatre pages, signées d'un certain Tâj al-Dîn Musharraf. Malheureusement, nous ne possédons pas assez d'indices sur ce manuscrit pour pouvoir certifier qu'il a bien été illustré à Boukhara vers 1650, comme le prétendent les auteurs du catalogue.

D'après Akimushkin et Ivanov, Mullâ Bihzâd appartiendrait à la génération la plus ancienne des peintres, comme Muḥammad Muqîm⁵³. Pourtant, son style est très différent de celui de Muḥammad Muqîm ; de plus, si l'on exclut les manuscrits dont les peintures semblent des ajouts postérieurs à la copie (n° 11, où les peintures signées par cet artiste ont sans doute été exécutées plus tardivement, ainsi que les « Dits » de 'Alî), son apparition dans les manuscrits « datés » est assez tardive (*Khamsa* de 1668-71, n° 6).

Un autre aspect de l'indianisme à Boukhara est illustré par la figure du calligraphe Hâjjî Yâdgâr ; on sait en effet que cet artiste, actif dans l'atelier de 'Abd al-'Azîz, était l'élève de Muḥammad Ḥusayn Kashmîrî « Zarrîn-qalam » (m. 1037/1627-28)⁵⁴. Ce dernier, originaire du Cachemire, fit toute sa carrière à la cour moghole où il reçut d'Akbar son sobriquet de « plume d'or ». Dès lors, et si l'information donnée par Muḥammad Yûsuf Munshî est exacte, il paraît vraisemblable que Hâjjî Yâdgâr a été formé en Inde⁵⁵.

Des manuscrits à l'architecture

Le fait que les peintres-dessinateurs des bibliothèques royales soient mis à contribution pour des décors monumentaux n'est pas rare. L'un des cas les plus célèbres est celui de Khwâja Mîrak Naqqâsh, peintre attitré de la cour de Hérat, qui a participé au décor de la mosquée du Vendredi de cette ville⁵⁶. D'autres artistes moins célèbres, portant également le sobriquet de *naqqâsh*, se sont également illustrés sur des supports autres que la peinture de manuscrits⁵⁷. La récente publication du « rouleau de Topkapi » a par ailleurs permis de revoir les dessins exécutés par des artistes ouzbeks du XVI^e ou XVII^e siècle pour des monuments de Boukhara⁵⁸. Il ne serait donc pas surprenant, *a priori*, de retrouver ce phénomène à la cour de 'Abd al-'Azîz.

On trouve, sous l'*ayvân* d'entrée de la *madrassa* Shîr-dâr à Samarcande (1619-1636) une inscription figurant sur un panneau à décor floral exécuté en mosaïque de carreaux découpés sur laquelle on peut lire : *în 'amal-i Muḥammad 'Avâz-i Samarqandî*⁵⁹ (voir Pl. IV, ill. 6).

Or est-ce une coïncidence si, comme on l'a vu, un certain 'Avâz Muḥammad est connu comme l'un des peintres ayant participé à la *Khamsa* de 1668-71 ? Cet artiste est probablement l'auteur d'une peinture représentant un « Lion couché », parue chez Sotheby à Londres (vente du 1^{er} décembre 1969, n° 156). Cette peinture est signée « *raqam-i banda kamîna 'Avâz Muḥammad Musharrafa...* » et datée 1100 (?)/1688-89.

Dès lors, l'auteur de la signature de la *madrassa* est-il le même que le peintre ? Plusieurs facteurs pousseraient à la prudence. D'abord, le nom (ou plutôt l'ordre du nom) Muḥammad 'Avâz/'Avâz Muḥammad. Ensuite, la date de fin des travaux de la *madrassa*, arrêtée normalement à 1636, ce qui fait un laps de 32 ans avec la *Khamsa* de 1668. On peut penser que des ajouts ou des travaux ont pu être faits après 1636, mais cela n'est qu'une supposition. En tout état de cause, il convient de retenir le nom de Muḥammad 'Avâz-i

Samarqandî comme celui d'un *naqqâsh* – « designer », qui s'est illustré dans le décor architectural.

Un autre exemple, tout aussi troublant, de nom d'artiste que l'on retrouve à la fois dans des illustrations de manuscrits et sur des décors architecturaux est celui de Muḥammad Amîn. En effet il y a, sur la façade de la *madrassa* de 'Abd al-'Azîz à Boukhara (1062/1651-52) deux grands panneaux identiques à composition florale exécutés en mosaïque de carreaux découpés. D'une facture qui rappelle les créations indiennes du Chini-ka-rawza d'Agra (vers 1640), le panneau de droite présente une inscription située en bas de la composition, divisée en deux cartouches. D'après L.Y. Mankovskaja, qui signale que les noms des maîtres qui ont créé le monument sont inscrits sur la façade (notamment l'architecte en chef, Muḥammad Šâlih, et le calligraphe, Muḥammad Amîn), le nom donné par cette inscription serait Mîm Khâqân fils de Muḥammad Amîn⁶⁰. En réalité, le premier cartouche est un peu abîmé et pourrait se lire « *banda khâqânî va dîn* » [?] (esclave du *khâqân* et de la religion); le deuxième porte clairement le nom de *Hâjji Muḥammad Amîn* (voir Pl. V, ill. 7). On constate d'ailleurs que l'inscription des deux cartouches se suit logiquement (plutôt que de donner un nom coupé en deux cartouches) et rime.

Un peintre nommé Muḥammad Amîn est connu pour avoir participé à la *Khamsa* de Nizâmî de 1671 (n° 6), avec deux peintures signées, ainsi qu'au *Divân* de Khwâjû Kirmânî (n° 9). Cet artiste pourrait alors être l'auteur des dessins de ces panneaux de céramique. Ce qui est troublant c'est que, dans sa description de cette *madrassa*, Muḥammad Yûsuf Munshî nous dit que les inscriptions ont été faites par un certain Mawlânâ Muḥammad Amîn⁶¹. Ce calligraphe a-t-il un rapport avec le peintre du même nom ? S'agit-il de deux artistes homonymes ? Akimushkin et Ivanov, pour leur part, sont prudents, mais connaissent-ils l'inscription-signature, qu'ils ne mentionnent pas⁶² ?

De la peinture murale à la céramique

L'intérieur de la *madrassa* comporte une importante décoration peinte. Sur les murs de la salle de prière (en entrant à droite) figurent, dans les parties supérieures, de minuscules niches ornées de motifs floraux peints en bleu sur fond blanc. Ici, comme à l'extérieur, une influence indienne est probable. Au-dessus de la porte figurent deux cartouches épigraphiques peints, très effacés, sous lesquels apparaît un troisième cartouche avec la mention « *râqîma ustâd Najaf Qulî [Darûnî]* » (? le dernier mot est peu lisible). Cette « signature » concerne-t-elle uniquement la calligraphie ?

On a déjà signalé la similitude entre les peintures ornant les piédroits de l'arc de la porte du *dars-khâna* de cette *madrassa* (en entrant à gauche) avec celles que l'on peut voir sur certaines peintures de manuscrit comme la *Khamsa* de 1648 (voir notamment f. 222a et 262b). La caractéristique commune entre ces deux types de peinture est qu'elles sont réalisées en bleu sur

fond blanc ; toutes deux figurent des paysages où apparaissent des petits pavillons (voir Pl. VI, ill. 8 et 9). Sans doute le choix des couleurs – bleu et blanc, comme pour les petites niches de la salle de prière – est-il significatif. Si l'on peut remarquer que la qualité des peintures murales est moins soignée que celle des peintures de manuscrits, il n'en demeure pas moins que ce type de décor mural – rarement préservé – semble bien issu des productions de l'atelier-bibliothèque.

L'origine de ces représentations de paysages est multiple : l'habitude, dans la peinture de manuscrits, de décorer des pans architecturaux avec des motifs en camaïeux (*nîm-qalam*) est déjà bien présente aux époques timouride puis safavide. Mais le fait de donner à ces scènes la profondeur d'un paysage, où figurent des bâtiments aux formes curieuses et variées, ainsi que des effets de lointain, semble dériver d'autres apports. On peut comparer les images de la *Khamsa* de 1648 avec celle – safavide – illustrée par Haydar Qulî en 1622-23. Plusieurs illustrations de ce manuscrit montrent des architectures décorées de peintures en camaïeux. Des paysages y figurent, où courent des animaux ; mais le traité est plat, sans effet de lointain⁶³.

Le paysage en tant que sujet de peinture *per se* est relativement rare dans la peinture « persane »⁶⁴. Des exemples sont pourtant fournis par les décors muraux de plusieurs monuments, notamment à l'époque timouride. Par ailleurs, l'apparition dans la peinture persane d'un paysage en arrière plan, avec effet de lointain est tardive. Il ne semble pas qu'on puisse en déceler la trace, dans la peinture safavide, avant les années 1660, avec l'arrivée de l'influence européenne par le biais des gravures. En revanche, des paysages lointains apparaissent dans la peinture moghole dès les années 1580, toujours sous l'influence européenne⁶⁵. On pourrait alors penser que ces paysages – tant dans le décor des miniatures de la *Khamsa* de 1648, que ceux du *dars-khâna* – sont dus à une influence indienne de la perception de l'espace. Cependant, d'autres sources sont également à envisager.

L'étude des décors muraux peints d'Asie centrale aux époques timouride et ouzbèke a, en général, peu retenu jusqu'ici l'attention des chercheurs⁶⁶. Pourtant, des publications récentes comme celle de L. Golombek montrent le parti que l'on peut tirer de l'analyse de ces peintures⁶⁷. En effet, des parallèles entre les peintures murales et les céramiques peintes en bleu et blanc semblent s'imposer. Les porcelaines chinoises ont été de toute évidence la principale source d'inspiration des céramiques bleu et blanc⁶⁸. Des « paysages » figurent sur ces porcelaines au moins dès le milieu du XIV^e siècle⁶⁹. Quant aux représentations d'architectures (pagodes), elles apparaissent dans doute plus tard (dans le courant du XVI^e siècle ?)⁷⁰. La question se pose néanmoins de savoir si l'inspiration des motifs muraux en bleu et blanc provient directement de la céramique – qu'il s'agisse des productions extrême-orientales ou de la céramique locale – ou s'il s'agit plutôt d'une influence indirecte, rappel ou évocation.

La céramique des XV^e et XVI^e siècles en Asie centrale est encore très mal connue⁷¹. La production des époques postérieures – et surtout le XVII^e siècle – semble encore plus ignorée. En tout cas, le peu que l’on connaît de cette production semble montrer que l’influence sinisante n’a pas dépassée le XVI^e siècle. Ainsi, si certains parallèles entre la peinture murale et la vaisselle peuvent être établis à l’époque timouride et peut-être même au XVI^e siècle (voir Pl. V-VI, ill. 10 et 11), la comparaison ne paraît plus possible au XVII^e siècle. En effet, la vaisselle en céramique de Boukhara au XVII^e siècle montre un appauvrissement certain des motifs, ainsi que de la technique. Les scènes figurant des paysages, avec ou sans architecture, semblent avoir complètement disparu. Par ailleurs, les vaisselles figurées dans les peintures des manuscrits de l’atelier de Boukhara paraissent s’inspirer plus de la porcelaine chinoise que de la production locale. Du reste, les collections des palais des émirs, aussi bien à la citadelle qu’au Sitâra-i Mâhi Khâssa (voir Pl. VI, ill. 12), montrent encore quelques belles pièces de porcelaine chinoise. S’il paraît évident que les artistes de l’atelier-bibliothèque n’ont pas participé à la production du décor des céramiques, en revanche, ils ont pu s’inspirer des porcelaines du palais pour leurs peintures.

Le règne de ‘Abd al-‘Azîz Khân est probablement une période de récession politique et économique pour le khanat de Boukhara. Est-il alors vraiment surprenant si pendant cette période de crise, le khan cherche à augmenter son prestige non seulement par l’édification de monuments superbes mais aussi en reprenant la tradition d’un *kitâb-khâna* qui lui permet d’offrir à ses alliés des témoignages de sa puissance ? Ainsi, lorsque ‘Abd al-‘Azîz offre à Shâh Sulaymân le *Dîvân* de Hâfîz copié par Hâjjî Yâdgâr, le Shâh ne peut faire autrement que de s’exclamer : « Aujourd’hui le Khan m’a offert la totalité des présents des Sept pays en m’offrant le contenu de cette reliure »⁷². Du reste, ce cadeau à lui seul témoigne d’échanges artistiques entre Boukhara et l’Iran, et pourrait montrer que les relations entre ces deux royaumes ne sont pas toujours dans le sens le plus attendu !

Certes, le détail du fonctionnement et de la production des ateliers de Boukhara sont loin d’être parfaitement connus. La production de manuscrits, qui a dû être assez abondante, reste encore en partie à découvrir : la douzaine de manuscrits connus à ce jour paraît une maigre récolte face à l’ambition remarquable et au dynamisme novateur qui semblent animer l’atelier de ‘Abd al-‘Azîz. Une meilleure prospection des bibliothèques, ainsi que les surprises que réserve souvent le marché de l’art, pourront peut-être apporter à l’avenir de nouvelles informations. Quant aux liens qui unissent les artistes de l’atelier et la création dans les autres domaines du mécénat royal, nos connaissances se limitent encore à quelques noms d’artistes, dont

l'identité et la carrière sont souvent difficiles à cerner. Aussi, ces quelques remarques ne constituent encore que des jalons qui pourront peut-être contribuer à éclairer d'un jour nouveau l'art d'une période encore bien méconnue. En revanche, pour ce qui est du marché de l'art, à en juger par les prix atteints par les manuscrits de la bibliothèque de 'Abd al-'Azîz lors des dernières ventes publiques (près d'un million de francs pour la seule *Khamsa* de 1654-56), il n'a pas attendu longtemps la reconnaissance.

Yves Porter
Département d'Histoire de l'art
Université de Provence
13 100 Aix-en-Provence
France

ILLUSTRATIONS : VOIR PLANCHES COULEUR II À VI.

NOTES

1. A.J. Arberry, B.W. Robinson, E. Blochet et J.W.S. Wilkinson, *A Catalogue of the Persian manuscripts in the Chester Beatty Library*, Dublin 1962, n° 276.
2. Voir Arberry *et al.*, p. 66-67, n° 297 ; B. Schmitz, « Bukhara VI. The Bukharan School of Miniature Painting », *Encyclopaedia Iranica* 4, 5 (1989), p. 529 ; D. James, *Islamic Masterpieces of Chester Beatty Library*, Londres, 1981, p. 24 ; G. Pugachenkova et O. Galerkina, *Miniatjiry Srednej Azii*, Moscou, 1979, p. 168-171.
3. Pugachenkova et Galerkina, p. 160-161.
4. Pugachenkova et Galerkina, p. 162-163.
5. E. Ismailova, *Oriental miniatures of Abu Raihon Beruni Institute of Orientology of the UzSSR Academy of Sciences*, Tachkent, 1980, pl. 29-33.
6. Pugachenkova et Galerkina, p. 164-165.
7. Pugachenkova et Galerkina, p. 172-175.
8. Y. Bregel, « Bukhara III. After the Mongol Invasion », *Encyclopaedia Iranica*, p. 517.
9. Voir O.F. Akimushkin et A.A. Ivanov, « Une école méconnue : Boxârâ au XVII^e siècle. Notes sur les calligraphes et les peintres de la Bibliothèque des Ashtarxânides d'après Mohammad-Amin Boxâri », dans : C. Adle (éd.), *Art et société dans le monde iranien*, Paris, 1982, p. 127-139.
10. Y. Bregel, « Bukhara IV. The Khanate of Bukhara and Khorasan », *Encyclopaedia Iranica*, p. 521-522.
11. B. Kochnev, « Les Moghols et l'Asie centrale, à travers les monnaies de Shâh Jahân figurant dans les trésors centre-asiatiques », *Cahiers d'Asie centrale*, 1-2 (1996), p. 257-263. Voir aussi, dans le même volume, R.G. Mukminova, « Les routes caravanières entre les villes de l'Inde et de l'Asie centrale », p. 85-90.
12. Pugachenkova et Galerkina, p. 170-171.

13. F. Suleymanova, *Miniatures illuminations of Nisami's « Hamsah »*, Tachkent, 1985, fig. 199. Les premiers personnages « européens » apparaissent dans la peinture indienne dès la fin du XVI^e siècle et deviennent courants au début du XVII^e (voir A. Okada et F. Richard, *A la cour du Grand Moghol*, Paris, 1986, p. 115 et suivantes) ; en revanche, il faut constater que cette apparition – comme celle de la perspective aérienne d'ailleurs – est beaucoup plus tardive en Iran. Elle se situe sans doute vers le milieu du XVII^e siècle, avec des œuvres comme celles de 'Alî Qulî Jabbadâr ; voir par exemple, « Le Shâh et sa cour », Saint-Pétersbourg, Institut d'orientalisme, E14, reproduit entre autres dans L.S. Diba et M. Ekhtiar (éds), *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch 1785-1925*, New York, 1998, p. 120. Est-ce une coïncidence si cette peinture, attribuée au règne de Shâh Sulaymân (1666-1694), est contemporaine de 'Abd al-'Azîz Khân ?
14. Suleymanova, fig. 201.
15. *Ibid.*, fig. 184 et 191.
16. Fol. 147b ; reproduit dans : Suleymanova, fig. 174.
17. Il faut noter que ce type de ciel mouvementé, ainsi que les arbres à petites touches sont déjà visibles sur certains manuscrits safavides, comme le *Shâh-nâma* de Windsor, achevé en 1648 ; voir I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits de Shâh 'Abbâs I^{er} à la fin des Safavis*, Paris, 1964, pl. LVI-LVII.
18. Arberry *et al.*, p. 45-46, n° 274.
19. Akimushkin et Ivanov, p. 134, note 14. Pour ce manuscrit, voir *Katalog vostochnykh rukopisej Akademii Nauk Tadzhikskoj SSR*, Douchanbé, 1960-68, vol. II, n° 470.
20. Pugachenkova et Galerkina, p. 154, fig. 49.
21. Y. Porter, « Farhad le peintre. A propos des ateliers de peinture à Boukhara à l'époque de 'Abd al-'Azîz Khan (1645-1680) », *Cahiers d'Asie centrale*, 3-4 (1997), p. 267-278.
22. Le descriptif du manuscrit se trouve dans le catalogue de la vente Homberg (*Catalogue des tableaux anciens, objets d'art et de haute curiosité européens et orientaux... composant la collection de M. Octave Homberg*, Paris, Galerie Georges Petit, 3, 4 et 5 juin 1931) n° 93, pl. XLII-XLIV. Des apparitions ultérieures de ces pages figurent dans les catalogues des ventes suivantes : Sotheby, Londres, 6 juillet 1964, n° 22 et 27 mars 1973, n° 228 ; J. Soustiel et M.-C. David, *Miniatures orientales de l'Inde - 2*, Paris, 1974, n° 33 à 38 ; Vente Orient, Soustiel-David experts, (Paris, Drouot) 22 mars 1996, n° 99.
23. Vente Christies, Londres, 25 avril 1997, n° 64.
24. Ce personnage est sans doute celui qui est nommé Qâzî Luţfallâh par Muḥammad-Badî' « Malîhâ » Samarqandî dans son *Muzakkir al-aşhâb* cité par Akimushkin et Ivanov, *op. cit.*, p. 135, note 14c-d.
25. Voir Akimushkin et Ivanov, p. 136 note 24.
26. Ces quatre peintures (f. 102, 302, 426, 508) sont reproduites dans E.A. Poliakova et Z.I. Rakhimova, *L'art de la miniature et la littérature de l'Orient*, Tachkent, 1987, pls. 123-128, sans que ces auteurs précisent si les peintures se trouvent sur le recto ou le verso des folios.
27. Ismailova, pl. 38 à 42.
28. Arberry *et al.*, p. 48, n° 276, pi. 34-37.
29. Pugachenkova et Galerkina, p. 192, fig. 68.
30. *Ibid.*, p. 196, fig. 70.
31. *Ibid.*, p. 194, fig. 69.

32. A.T. Adamova, *Persian painting and drawing of the 15th-19th centuries from the Hermitage Museum*, Saint-Pétersbourg, 1996, p. 359-360.
33. Voir I. Stchoukine, B. Flemming, P. Luft et H. Sohrweide, *Illuminierte islamische Handschriften*, Wiesbaden, 1971, p. 179-185, n° 66 ; Akimushkin et Ivanov, p. 136 et n. 27. Un deuxième exemplaire du *Dâstân-i Qirân-i Ĥabashî* est apparu depuis la remise du manuscrit de notre article, lors de la vente *Arts d'Orient*, Paris, Drouot-Montaigne, 7 juin 1999, experts J. Soustiel et M.-C. David, lot n° 224 A à I. Il s'agit des fragments d'un manuscrit de grande taille (34 x 21,5 cm) comprenant un plat de reliure en carton laqué et plusieurs pages, dont huit illustrées de peintures. Sur ces dernières apparaissent les noms de Gul-Muḥammad (224 A et B), déjà connu par les illustrations du manuscrit conservé à Berlin, mais aussi celui de Lâchin Qalmâd (« le Kalmouk », 224 C, D et F), inconnu jusqu'ici. Malheureusement, le manuscrit a sans doute été dispersé depuis longtemps ; en effet, les peintures portent en marge des numéros ; la dernière apparaissant au catalogue (224 H) porte le n° 47. Par ailleurs, sur l'une des pages de texte, une mention au crayon précise « 31 miniatures ». La page n° 224 B, quant à elle, porte au dos une étiquette avec le numéro 1077. Ce dernier pourrait bien être la date de copie de ce manuscrit, qui serait alors de 1666-67. Comme on a pu le remarquer précédemment, le style de ces peintures est assez hétéroclite, mais correspond bien à celui de l'école de Boukhara qui nous occupe. Outre de nombreux « indianismes », il est intéressant de comparer la peinture 224 G à celle représentant l'*Audience du Shâh*, Isfahan, vers 1666, déjà signalée dans notre note 13. L'apparition de ce manuscrit, même à l'état fragmentaire, nous permet d'ajouter le nom de Lâchin Qalmâq au nombre des peintres de l'école de Boukhara, et montre bien qu'il nous reste encore sans doute beaucoup à découvrir !
34. Akimushkin et Ivanov, p. 136 n. 28, signalent cinq photographies de ce manuscrit conservées à l'Islamisches Museum de Berlin.
35. Voir Porter, « Farhad le peintre ».
36. Sotheby, 5 juillet 1965, n° 177 ; deux peintures sont reproduites, l'une dans le style du XVI^e s., l'autre portant la signature *raqam-i Bihzâd* ; voir aussi Akimushkin et Ivanov, p. 137.
37. I.O.T., ms n° 662 ; voir *Sobranie Vostochnykh Rukopisej Akademii Nauk Uzbekskoj SSR*, A.A. Semenov (éd.), vol. II, Tachkent, 1954, n° 842 ; Ismailova, pl. 46-48.
38. Ghulâm Dihlavî, *Tazkira-yi khushnivîsân*, éd. M. Hidayet Husain, Calcutta, 1910, p. 60 et 91 ; pour son fils, *ibid.*, p. 105.
39. Voir note 9.
40. Akimushkin et Ivanov, p. 132, 136.
41. Akimushkin et Ivanov, p. 134.
42. Sotheby, Londres, 13 décembre 1972, n° 188 ; Akimushkin et Ivanov, p. 136. La peinture, « La jeune fille portant deux cruches d'eau » est datée 1036/1626-27 et signée *kamtarîn Muḥammad Muqîm*. Le catalogue précise « Isfahan, perhaps seventeenth century », ce qui laisse planer un doute quant au style ; malheureusement, la peinture n'est pas reproduite.
43. Ses oeuvres connues sont le *Bustân* de Sa'dî, (n° 2), f. 142b, la *Khamsa* de 1654-56 (n° 4), f. 52a et le *Majâlis al-'ushshâq*, (n° 10) ; 9 ill. dont trois signées Farhâd.
44. Œuvres signées : au moins deux pages du *Shâh-nâma* « Homberg » (n° 2) et deux dans le *Dâstân-i Qirân-i Ĥabashî* (n° 8).
45. Parmi ces derniers, voir « Portrait de dignitaire », vers 1620 (Guimet n° 3676, C ;

- Okada et Richard, p. 43, n° 12) et les pls. 188, 189, 190, 191 et 198 dans F.R. Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, Londres, 1912, vol. II.
46. T. Falk et M. Archer, *Indian Miniatures in the India Office Library*, Londres, 1981, p. 86 n° 90 et ill p. 405 ; voir aussi J.-P. Losty et L.Y. Leach, *Mughal Paintings from the British Library*, Londres, 1998, n° 10.
47. Dorn 489 ; voir Pugachenkova et Galerkina, *op. cit.*, p. 166, fig. 55, qui la datent Cachemire, 1616.
48. Mentionnés par Muḥammad Amîn, voir Akimushkin et Ivanov, p. 134-137.
49. Plusieurs peintures mogholes portent des attributions à Bihzâd, dont un portrait d'un ascète jaïn (vers 1590-95), conservé au Cleveland Museum of Art et couramment attribuée à Basâwan ; voir A. Okada, *Le Grand Moghol et ses peintres*, Paris, 1992, p. 4 ill. 1 et p. 93. Voir aussi L. Binyon, J.V.S. Wilkinson et B. Gray, *Persian Miniature Painting*, Londres, 1933, p. 120.
50. Sotheby, Londres, 5 juillet 1965, n° 177 ; Sotheby, Londres, 6 juillet 1964, n° 188.
51. Akimushkin et Ivanov, p. 137 n. 35.
52. D'après A. Okada, *Le Grand Moghol et ses peintres*, p. 136, « la longue et féconde carrière artistique du peintre Manohar débuta, dès les années 1580, dans l'atelier d'Akbar et se poursuivit avec éclat sous le règne de l'empereur Jahângîr » ; cette carrière semble s'achever vers 1630, alors que l'artiste devait avoir près de soixante ans (*ibid.*, p. 141). Les peintures de ce manuscrit seraient alors du début du XVII^e et non du milieu de ce siècle.
53. Akimushkin et Ivanov, p. 137.
54. Mukhammed Yusuf Munshi, *Târikh-i Muqîm Khâni : Muqîm-khanskaja istorija*, trad. russe A.A. Semenov, Tachkent, 1956, p. 109.
55. Voir aussi Akimushkin et Ivanov, p. 128-129, note 4, qui rapportent une anecdote de Muḥammad Yûsuf Munshî à propos d'un manuscrit de Hâfîz, calligraphié par Hâjjî Yâdgâr pour 'Abd al-'Azîz, que ce dernier offrit à Shâh Sulaymân (cf. *Târikh-i Muqîm Khâni*, trad. Semenov, p. 110).
56. L. Golombek et D. Wilber, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, 1988, p. 317-318, qui citent Khwândamîr, f. 176-177.
57. Voir, par exemple, Sultân-shâh Naqqâsh, qui a décoré le plafond de la mosquée à Turbat-i Shaykh-i Jâm en 1362 (Golombek & Wilber, p. 347) ou Sayyid Maḥmûd Naqqâsh, qui a signé une inscription en mosaïque de carreaux dans la salle d'hiver de la mosquée du Vendredi d'Ispahan en 851/1447 (Golombek & Wilber, p. 379).
58. Gûlru Necipoglu, *The Topkapi scroll. Geometry and ornament in Islamic architecture*, Santa Monica, 1995 ; voir en particulier les pages 9-14. Ces documents, conservés à l'I.O.T., ont été publiés par Baklanov en 1947 : N.B. Baklanov, « Arkhitekturnye chertezhi uzbekskogo мастера XVI veka », *Soobshchenija Instituta istorii i teorii arkhitektury Akademii Arkhitektury SSSR*, 4 (1947), p. 1-21.
59. Dans l'ouvrage de V. Bulatov et G. Shishkin, *Samarkand, a Museum in the open*, (Tachkent, 1986), on peut lire, p. 118-119, que la *madrassa* a été bâtie par ordre de Yalangtûsh Bahâdur, sous la direction de l'architecte Abdallâh Jabbâr, le décor étant exécuté par Muḥammad 'Abbâs [*sic*].
60. L.Y. Mankovskaja et T. Pulatov, *Bukhara, a Museum in the open*, Tachkent, 1991, p. 79.

61. Muḥammad Yūsuf Munshî, *Târikh-i Muqîm Khânî* : trad. Semenov, p. 109 ; texte persan, manuscrit I.O.T., n° 609, f. 329 : « Parmi les constructions [de ‘Abd al-‘Azîz Khân] il y a la *madrasa* dans la ville de Boukhara, en face de celle du souverain-martyr Mîrzâ Ulugh-Beg Gürkân. L’extérieur et l’intérieur sont décorés avec des carreaux de céramique (*kâshî*) et la voûte, dans sa haute perfection s’élève comme la voûte de chrysolite du ciel. Les inscriptions ont été faites en écriture *suis* par Mawlânâ Muḥammad Amîn, unique en son genre, qui – malgré la faiblesse de sa vue – était le soutien des maîtres de la calligraphie et des artistes de son siècle ». Je remercie vivement ici Maria Szuppe et Ashirbek Muminov de m’avoir facilité le texte persan de ce passage, ainsi que la traduction russe de Semenov.
62. Akimushkin et Ivanov, p. 137, note 38, signalent que G.A. Pugachenkova a attribué à Muḥammad Amîn « sans aucun fondement, l’inscription de la madrese d’Abd al-‘Azîz Khân ("Neizvestnye sredneaziatskie miniatjyry", p. 314) ».
63. Voir F. Richard, *Les cinq poèmes de Nezâmi. Chef-d’œuvre persan du XVII^e siècle*, Paris, 1995, notamment les folios 100, 113, 203v.
64. Quelques exceptions existent, comme la remarquable *Anthologie* de Bihbahân de 1398 (Istanbul, Musée d’Art turc et islamique, n° 1950).
65. Voir notamment une série de peintures conservées à la Fondation Custodia, dont « Un homme ailé avec deux chiens dans un paysage », datable c. 1580-85, exécutée d’après une gravure de Hans Sebald Beham (1500-1550) représentant Saint Luc ; voir Sven Gahlin, *The Courts of India. Indian Miniatures from the collection of the Fondation Custodia*, Paris, Zwolle, 1991, p. 8-9.
66. Signalons néanmoins un « classique » sur ce sujet : G.A. Pugachenkova et L.I. Rempel’, *Vydajushchiesja pamjatniki arhitektury Uzbekistana*, Tashkent, 1958.
67. « The Paysage as funerary imagery in the Timurid period », *Muqarnas*, 10 (1993), p. 241-252. Dans son article, L. Golombek rapproche les décors peints dans certains mausolées timourides de la fin du XIV^e - début XV^e siècle, de la production de carreaux de céramique à décor bleu et blanc, notamment de Damas. Elle voit dans ces peintures murales timourides l’une des sources d’inspiration pour le décor des carreaux syriens. Ce fait s’expliquerait notamment par le retour des artisans, exilés par Timour en Asie centrale, vers leurs foyers proche-orientaux.
68. Des exemples de porcelaines copiées par les potiers syriens sont connus au moins depuis le XIV^e siècle. Voir, par exemple, le plat « au bouquet de lotus », trouvé à Hama, datant de la seconde moitié du XIV^e siècle, conservé au Musée National de Damas ; repr. J. Soustiel, *La céramique islamique*, Fribourg, 1985, n° 249.
69. Voir notamment des exemples figurant les « Trois amis de l’hiver » ou des jardins avec balustrade, rochers, bananiers, etc. ; repr. dans R. Krahl, *Chinese ceramics in the Topkapi Saray Museum. II. Yuan and Ming dynasty porcelains*, Londres, 1986, n° 562 et suivants.
70. Voir, par exemple, Krahl, *op. cit.*, n°s 851 et 854, datant du milieu du XVI^e siècle.
71. E. Grube s’est abondamment penché sur la question des céramiques timourides, au sujet desquelles il a publié d’importants travaux, dont l’un des derniers parus est « Timurid Ceramics : Filling a gap in the ceramic history of the Islamic world », *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 58 (1993-94), p. 77-86. A ses études, il faut ajouter la récente parution de L. Golombek, R.B. Mason et G.A. Bailey, *Tamerlane’s Tableware. A New Approach to the Chinoiserie Ceramics of Fifteenth- and Sixteenth-Century Iran*, Costa Mesa, 1996.
72. Muḥammad Yūsuf Munshî, cité par Akimushkin et Ivanov, p. 130, note 4.



Article de Yves Porter (p. 117)

1• (ci-contre) Shîrîn reçoit Khusraw, *Khamsa* de 1648, f. 222a, Saint-Petersbourg.

2• (p. de droite, en haut, à gauche) Farhâd porte Shîrîn et son cheval, *Khamsa* de 1654-56 (photo Christies).

3• (p. de droite, en haut, à droite) Bahrâm dans le Pavillon jaune, *Khamsa* de 1654-56 (photo Christies).

4• (p. de droite, en bas) Prisonniers devant Khusraw, *Khamsa* de 1654-56 (photo Christies).

II





5• (en haut) Bârbad joue devant Khusraw, *Shâh-nâma* de 1664, f. 508a, I.O.T.
 6• (en bas) Signature de Muḥammad ‘Avâz-i Samarqandî, *madrasa* Shîr-dâr, Samarcande.

IV



7• (en haut) Signature de Hâjjî Muḥammad Amîn, *madrasa* ‘Abd al-‘Azîz Khân, Boukhara.
10• (en bas) Peinture murale (restaurée), Kök Gumbâd, 1435-36, Shahr-i Sabz.



8• Peintures du *dars-khâna* de la *madrasa* de ‘Abd al-‘Azîz Khân, Boukhara.



9• Peintures du *dars-khâna* de la *madrasa* de ‘Abd al-‘Azîz Khân, Boukhara.



11• Plat au décor sinisant, Samarcande ?, XVI^e s. (vente Ricqlès, Paris 21/03/96, n° 187).



12• Porcelaine de Chine, *Sitâra-i Mâhi Khâssa*, Boukhara.