

Des fonctions parfois plus précises, formées de noms composés, sont également courantes:

- *čehre-gošây*, *čehre-pardâz*, *šurat-pardâz*, *yeke-šurat* (portraitiste);
- *majles-sâz*: peintre de scènes de genre;
- *naqš-band*: «lieur de dessins», peintre de rinceaux;
- *kuh-pardâz*: peintre de paysages (montagnes);
- *rang âmiz*, *gune-sâz*: faiseur de couleurs, coloriste.

Les qualificatifs du peintre, en poésie, touchent souvent au surnaturel: le peintre est magicien (*sehr negâr*); il a le pouvoir d'animer ce qu'il crée<sup>38</sup>; il crée des merveilles et des idoles (*badâye' negâr*, *čehre-gošây-e peykar*): on flatte ses capacités à produire la ressemblance, qui concurrencent la vie elle-même<sup>39</sup>; on loue la finesse de son travail et sa précision (*pâkize-kâr*, *daqiqe-kâr*, *rize-kâr*); le peintre est exceptionnel et sans rival (*bi-badal*, *bi-qarine*); son œuvre a la nature d'une prouesse: il passe sept ans à un frontispice<sup>40</sup>, il peint sur un grain de riz ou sur un pétale de narcisse<sup>41</sup>, il peint avec un poil fendu<sup>42</sup>.

A. Sakisian a même relevé, dans ces textes biographiques, des notions de critique d'art, notamment chez Mirzâ Haydar Duqlât<sup>43</sup>. Cependant, il est à remarquer que la critique, dans ces textes, est assez rare; les auteurs persans lui préfèrent le panégyrique.

38. Voir l'anecdote des «oiseaux de Jésus», QAŽI AĤMAD, éd. p. 134, trad. p. 180; voir également le *Šâh-nâme* à propos de Mani — *loc. cit.*

39. Voir *supra* le chap. *Sujets de peinture*, «Portrait».

40. MIRZA ĤAYDAR DUQLAT, à propos de Maĥmud Mozahheb, *BWG*, p. 191.

41. ANAND RAM, *Čamanestân*, fol. 93a et 129a.

42. ŠADEQI, *Qânun*, vers 22.

43. «Esthétique et terminologie».

## CHAPITRE VIII

### L'ARTISTE

#### 1. ORIGINE

Contrairement à l'Inde hindouiste, où les peintres appartiennent traditionnellement à une caste particulière, dans le monde iranien, et dans l'Islam en général, l'origine sociale ou géographique de l'artiste ne répond à aucune règle. C'est pourquoi nous ne donnerons ici que quelques exemples, chaque cas étant particulier. Certains artistes en effet, sont issus des grandes familles d'une ville ou d'une région: Aqâ Mirak est des Seyyed d'Isfahan<sup>1</sup>; Šâdeqi est de la tribu des Afšâr<sup>2</sup>. D'autres, en revanche, sont d'origine servile: Siyâvuš Beyg est un esclave géorgien<sup>3</sup>; Daswanth, peintre d'Akbar, est le fils d'un porteur de palanquin<sup>4</sup>; le calligraphe Bulbul est un esclave noir<sup>5</sup>.

Certains artistes sont issus de familles de peintres ou de calligraphes, et sont pour ainsi dire nés dans l'atelier, comme Mir Seyyed 'Ali, fils de Mir Mošavver<sup>6</sup>, Mirzâ 'Ali, fils de Solţân Moĥammad<sup>7</sup>, ou Možaffâr 'Ali, neveu du calligraphe Rostam 'Ali, et sans doute de la famille de Behzâd<sup>8</sup>.

#### 2. FORMATION

Peu de renseignements concernant la formation des artistes sont donnés dans les textes. D'une manière générale, les traités recommandent l'exercice<sup>9</sup>, la recherche d'un maître qui ait de bons élèves<sup>10</sup>, le soin dans le travail<sup>11</sup>, autant de bons conseils qui nous semblent évidents. Moti Chandra<sup>12</sup> décrit les relations entre l'artiste et l'élève en des termes fort poétiques:

1. QAŽI AĤMAD, trad., p. 185.

2. *Ibid.* p. 191.

3. *Ibid.*

4. *A'in*, I, p. 108.

5. QAŽI AĤMAD, trad. p. 82-3.

6. *Ibid.*, p. 185.

7. *Ibid.*, p. 186.

8. *Ibid.*; ESKANDAR BEYG, p. 174.

9. ŠEYRAFI ŠA'ER, éd. p. 33 vers 46.

10. ŠADEQI, *Qânun*, vers 53.

11. SIMI, voir Y. Porter, «Un traité...», p. 191.

12. *Techniques of Mughal Painting*, p. 74.

«In the days of the Mughals, the pupils were admitted by the master artist when they were children, after they had worshipped him with flowers, etc., and presented him with eatables. They began their lessons in drawing by practising circles and spirals on a wooden panel seared with the bole. When they had thoroughly mastered the designs they began to practise in drawing lotus flowers, fish, peacocks, deer...».

Sans doute dans bien des cas cela ne s'est-il pas passé ainsi. Daswanth, par exemple, fut un jour découvert par Akbar, qui le mit aux ordres d'Abd al-Šamad. En peu de temps il surpassa tous les autres peintres. Abu al-Faẓl dit par ailleurs d'Abd al-Šamad que tous ses élèves devinrent des maîtres<sup>13</sup>. M. Chandra a encore cette remarque: «Even the present day Mughal artist (!) has no respect for an amateur who is called *atâi*, or an artist who has not learnt the art methodically under an accomplished teacher<sup>14</sup>».

Dans le cas des artistes nés dans l'atelier, on peut imaginer que leur formation était assurée. Chardin dit encore à propos de l'apprentissage:

«Il n'y a point d'engagement d'apprentissage, et on ne donne rien pour apprendre le métier. Au contraire, les garçons qu'on met en métier chez un maître, ont des gages dès le premier jour<sup>15</sup>».

### 3. CARRIÈRE

Si la formation ne semble pas, en fin de compte, être un obstacle insurmontable, la carrière en revanche n'est assurée qu'à partir du moment où l'artiste est remarqué par un mécène. Prince ou patron d'atelier, le mécène conditionne l'existence de l'artiste et contribue parfois à sa formation. Il lui assure la subsistance en lui fournissant un travail régulier, et lui permet de disposer de matériaux coûteux qu'il pourrait difficilement se procurer par lui-même; c'est donc dans ces conditions que l'artiste se soumet à cet ordre social. Une fois que l'artiste a fait ses preuves, il est intégré à la maison royale dont il devient fonctionnaire (*sarkâr*). Un peintre ou un calligraphe peuvent devenir général ou gouverneur, faire l'objet «d'échanges» entre princes, ou déchoir, suivant la faveur princière, mais leur personne physique ne leur appartient pas. Les fonctions sont plus souvent attribuées suivant les besoins de la cour que selon les talents de l'artiste. Là encore, on ne peut citer que quelques cas particuliers:

13. *A'in*, I, p. 107.

14. M. CHANDRA, p. 74. Remarquons que ce terme (*'atâ'i*) n'est, à l'origine, nullement péjoratif, puisqu'il signifie «doué». Il a pris récemment en Inde une connotation négative, notamment dans le monde de la musique, en ce qu'il désigne à présent un artiste qui s'est formé sans *guru*.

15. CHARDIN, *Voyages*, IV, p. 94.

### Echanges

Mir Mošavver fait l'objet des convoitises d'Homâyun, qui propose à Šâh Tahmâsp mille tomans en échange de l'artiste<sup>16</sup>.

Mir 'Emâd, assassiné en 1027/1618 par Šâh 'Abbâs, fait dire à Jahângir: «Si Šâh 'Abbâs au lieu de le faire mourir me l'avait donné, je l'aurais gratifié de son pesant de perles<sup>17</sup>».

Habib-allâh de Sâveh travaillait aux ordres de Navvâb Hoseyn Xân Šâmlu, gouverneur de Qom, qui l'emmena ensuite à Hérat. 'Abbâs I<sup>er</sup> l'enleva à celui-ci et se l'attacha comme peintre<sup>18</sup>.

### Irrésistible ascension

'Abd al-Šamad, originaire de Chirâz, vient en Inde avec Homâyun, qui lui donne le titre de *Širin-qalam*. Sous Akbar, il dirige d'abord les ateliers de peinture, et notamment la production des 1400 peintures du *Hamze-nâme*<sup>19</sup>. Puis, en 1577, il dirige les ateliers de la monnaie à Fatchpur-Sikri<sup>20</sup>; en 1582, il reçoit la charge du commerce des objets de cuir, et les bénéfices de leur vente<sup>21</sup>. L'année suivante il est en charge de la maison du prince Morâd<sup>22</sup>. En 1586, il est nommé *divân* de Multân<sup>23</sup>. Son fils, intime de Jahângir, deviendra en 1605 Amir al-omarâ<sup>24</sup>.

### Ascension et chute

Le peintre X'âje 'Abd al-'Aziz, fils du peintre 'Abd al-Vahhâb, enseigne la peinture à Šâh Tahmâsp dont il devint l'intime. Ayant contrefait le sceau royal, il perdit le nez et les oreilles<sup>25</sup>.

'Abd-allâh Mozahheb travailla pendant vingt ans auprès du prince Ebrâhim Mirzâ; lorsque ce dernier fut exécuté, en 1577 par ordre d'Esmâ'il II, l'artiste se retira de la cour et devint *farrâš* au sanctuaire de Mašhad<sup>26</sup>.

Mir Seyyed Aḥmad, calligraphe de Šâh Tahmâsp, fit l'objet d'envies et

16. QAẒI AḤMAD, trad., p. 185.

17. Cité par C. HUART, p. 242, qui n'en indique pas la source; en tout cas, ce passage ne figure pas dans les Mémoires de Jahângir.

18. QAẒI AḤMAD, trad. p. 191.

19. ABU al-FAẒL, *A'in*, I, p. 107.

20. ABU al-FAẒL, *Akbar-nâme*, III, p. 321.

21. *Ibid.*, p. 585.

22. *Ibid.*, p. 598.

23. *Ibid.*, p. 779.

24. *Tuzuk*, I, p. 14.

25. QAẒI AḤMAD, trad. p. 186.

26. *Ibid.*, p. 190.

d'intrigues. Šâh Tahmâsp lui demanda de rendre les salaires qu'il avait perçus. Il fut remis en faveur par Esmâ'il II<sup>27</sup>.

### Changement d'orientation

Au service de Šâh 'Abbâs, Aqâ Rezâ, lors de la deuxième rédaction du *Golestân-e honar*, s'intéresse plus à la lutte qu'à ses pinceaux<sup>28</sup>.

Après avoir été remarqué par Šâh Tahmâsp, qui fit achever sa formation, Siyâvuš Beyg travailla pendant de nombreuses années à la bibliothèque royale. En 1606 il vivait à Chirâz, où il assumait diverses fonctions (*yaraq*), peut-être éloignées du monde des arts<sup>29</sup>.

Ces quelques exemples montrent la mobilité de fonction des artistes des ateliers royaux, et la facilité avec laquelle, la faveur ou la disgrâce aidant, leur carrière monte ou s'effondre.

Sans doute d'autres artistes étaient-ils plus indépendants, ou vivaient-ils pratiquement enfermés, dans une *madrese*, ou attachés à un sanctuaire. Qâzi Aḥmad dit de l'enlumineur et découpeur de papiers Nazar 'Ali Qâṭe' qu'il vint du Badaxšân à Mašhad habillé de feutre, comme un derviche, et qu'il vécut sans éclat<sup>30</sup>. Eskandar Beyg rapporte, à propos de Mir Zeyn al-'Abedin que ses élèves avaient un atelier mais que lui-même ne travaillait que pour les princes<sup>31</sup>. De 'Abd al-Jabbâr Astarâbâdi, il dit que cet artiste avait également un atelier, mais que lui-même s'intéressant peu à la peinture, ce sont ses élèves qui tenaient l'atelier<sup>32</sup>. Il est évident que la plus grande partie des renseignements que nous avons sur les artistes et le fonctionnement des ateliers concernent des établissements royaux ou princiers, qui sont les seuls à avoir disposé de chroniqueurs, grâce auxquels les informations nous sont parvenues. On ne sait par ailleurs presque rien du peintre «ordinaire». Cependant, M. Chandra a cette charmante remarque:

«In the age of the Great Mughals, mediocre and third grade painters were not in demand<sup>33</sup>».

On ne voit en effet pas pourquoi, pouvant disposer du meilleur, les souverains moghols auraient voulu le pire! Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas eu une foule de petits peintres dont nous ne connaissons rien, si ce n'est à travers des manuscrits de qualités esthétiques moyennes et que les auteurs de catalogues appellent volontiers «de style provincial». Seuls ces

27. *Ibid.*, p. 140.

28. *Ibid.*, p. 193; voir aussi Y. Porter, «Notes sur le *Golestân...*»

29. *Ibid.*, p. 191; ESKANDAR BEYG, p. 176.

30. QAZI AḤMAD, trad. p. 193.

31. ESKANDAR BEYG, p. 174-5.

32. *Ibid.*, p. 175.

33. M. CHANDRA, p. 76.

manuscrits peuvent témoigner d'une production sans doute commerciale, effectuée par des artistes de deuxième ordre.

Si l'on possède donc, pour les artistes connus et honorés, des renseignements de plus ou moins d'intérêt sur la diversité de leurs origines, leur formation ou leurs fortunes, il n'est cependant pas possible, à partir des données dont on dispose, de tirer des conclusions sur le statut du peintre en général, depuis l'artiste de cour jusqu'à l'enlumineur de quartier.