

RAISA AMIRBEKYAN

LE SOUFISME VISUALISÉ DANS LA MINIATURE ORIENTALE
(Collection des manuscrits en graphie arabe du Maténadaran)

Le soufisme est un phénomène historique très complexe de la culture spirituelle. Se trouvant au sein de l'orthodoxie islamique, il inclut dans son arsenal le culte développé des ancêtres, le panthéon des divinités mythologiques et le système des rituels extatiques. Cette direction fonctionne à travers les structures qui unissent l'homme et les alliances militaires, la fraternité avec le culte clairement exprimé des cheikhs en même temps que la tendance d'adhérer à la recherche de méthodes permettant de se familiariser avec la connaissance supérieure qui donne la possibilité de la perception extra-sensuelle et des visions.

Les termes « soufi » et « soufisme » évoquent des couches complexes de notions de l'islam, y compris le refus du monde, l'association étroite avec le prophète et son message, et un accomplissement spirituel qui élève à un degré d'intimité unique avec Dieu (1).

Parmi les deux méthodes traditionnelles d'exégèse coranique, prédominantes dans l'islam, le **tafsir** souligne les éléments ésotériques du texte: grammaire, philologie, histoire, dogme et autres, alors que le **ta'will** souligne la recherche des significations cachées, les dimensions ésotériques du texte coranique. Le soufisme est complètement en accord avec le Coran, le **hadith**, et la tradition légale islamique (**shari'ah**).

Dès le VIII^e siècle, c'est-à-dire aux tout premiers siècles de la nouvelle religion, de l'islam, le système du soufisme connaît une vaste propagation dans ses différentes formes et orientations, des pays du Maghreb jusqu'en Inde, et beaucoup plus tard, des périphéries nord de la Chine jusqu'en Indonésie, influençant sensiblement le cours du combat idéologique de nombreux peuples.

Aux X^e-XI^e siècles, la pratique soufie est systématisée, régularisée et ordonnée, ce qui lui permet, d'une part, de prétendre au statut d'une connaissance spéciale de Dieu et, d'autre part, d'acquérir une substantialité très fondée des positions théologiques. Les activités d'Al-Gazali, grand théologien de l'époque, jouent un rôle décisif dans ce processus (2).

Puisque tous les principes qui sont à la base des instructions soufies sont basés sur le Coran, il est impossible de mettre en relation le soufis-

me avec aucune autre religion que l'islam. C'est plus tard que commence le développement intense de la philosophie et de la littérature soufies. Les images de la poésie soufie pénètrent dans l'art de l'enluminure des peuples musulmans, ce dont témoignent les documents parvenus à nous, les illustrations des manuscrits des œuvres des plus éminents poètes et idéologues soufis: Sanaï, Attar, Roumi, Hafiz, Djami.

La popularité des œuvres de ces auteurs est dans une grande mesure conditionnée par leur lien profond avec le folklore oral national, ainsi que par le contenu humain universel de leur poésie. Les poètes soufis introduisent également d'autres idées universelles dans les gazals. Utilisant le thème de l'amour, ces poètes révèlent les idées du panthéisme, incluent dans les gazals leurs plaintes contre « leur temps ». La grande popularité des gazals parmi le peuple contribue incontestablement à la popularité de la philosophie soufie et à sa compréhension par les cercles les plus vastes de la population, surtout par les mieux urbains des artisans (3).

L'histoire du soufisme doit beaucoup à l'interprétation métaphysique, par certains idéologues soufis, de l'ascétisme qui trouve un grand nombre d'adeptes. « Le culte de la pauvreté », en tant qu'état idéal d'un soufi, occupe une place importante dans les différents traités du soufisme. De même que les membres de l'ordre des Franciscains, persécutés par le pape au XIII^e siècle, bon nombre de soufis considèrent la pauvreté un état idéal pour le « salut de l'âme » et condamnent la richesse comme fondement de tout péché et de tout égoïsme, comme un état faisant incontestablement obstacle au « salut » (4).

Les chercheurs constatent la survenue, à partir du XIII^e siècle, d'une nouvelle étape du soufisme, caractérisée par la confirmation dans son système philosophique de thèses et de normes proches du panthéisme, remontant au néoplatonisme et aux systèmes philosophiques indiens anciens. « L'existence des objets créés n'est autre que la preuve de l'existence du créateur, tout émane de l'essence divine pour y retourner finalement », écrit Ibn al-Arabi (5), l'un des plus grands théoriciens du soufisme à cette époque.

Le soufisme procède partiellement des recherches scolastiques métaphysiques des grands philosophes, tels Razi (885-925), Ibn Sina (Avicenne, 980-1037), et Ibn Rushd (Averroès, †1198), mais il développe bientôt sa propre intonation poétique, sa philosophie pratique et ses formes de critique sociale.

Aux X^e-XIII^e siècles, le fond du soufisme s'enrichit d'une terminologie et d'un symbolisme de nature métaphorique et parfois énigmatique qui facilite son emploi poétique. Les images de la poésie soufie pénètrent dans l'art de l'enluminure des peuples musulmans, ce dont témoignent les documents parvenus à nos jours, les illustrations des manuscrits des œuvres des plus éminents poètes et idéologues soufis.

La tradition majoritaire de l'islam rejette généralement le mysticisme. On considère comme très présomptueux d'aspirer à l'union avec Dieu. Il doit être vénéré, loué et obéi, non approché. Le rejet par l'islam de toute notion d'incarnation divine souligne la distance entre le croyant mortel et l'objet immortel du culte.

Au cours de toute son existence, le soufisme fait sans cesse l'objet de persécutions de la part des représentants de l'islam orthodoxe. A partir de la fin du XIX^e siècle, on assiste dans les pays d'Orient à une lutte encore plus acharnée de la part des réformateurs et des modernistes contre l'organisation soufie.

Le soufisme est surtout en relation avec l'idée de l'amour de Dieu, qui peut prendre la forme d'une « ivresse » frénétique inspirée par Dieu (les métaphores du vin et de l'ivresse sont constamment présentes dans les textes soufis). Le soufi amoureux est entièrement au pouvoir de son « aimé ». Mais cet amour, cette obsession amoureuse conduisent à la connaissance, au gnosticisme qui restent toujours l'objectif du soufi, « appelé à savoir » (il est possible que ceci soit en relation avec la métaphore sémitique de l'accouplement amoureux avec la « connaissance »). Ainsi, le soufisme assume la connaissance à travers l'érotisme.

Le problème du reflet des thèmes dans les arts plastiques des peuples du Proche et du Moyen Orient est l'un des plus compliqués et des moins étudiés, malgré la valeur historique, cognitive, culturelle, artistique et quotidienne des documents, en particulier des enluminures qui illustrent les œuvres des auteurs soufis sans parler des compositions aux sujets indépendants. Des sujets aussi importants que les théories psychologiques et les sermons soufis traités dans l'enluminure, le reflet de la vie de la communauté soufie, des ateliers d'artisans ou d'autres confréries, le reflet des théories cosmogoniques du soufisme dans les arts plastiques sont encore à étudier par les chercheurs, exception faites des sujets des visites aux ermites, de leurs préceptes, des motifs des libations et de la communion avec la nature comme voies menant vers l'extase mystique, ainsi que de certains aspects d'interprétation des idées panthéistes que

touchent O. Galerkina, T. Grek, N. Ardalan et L. Bakhtiar dans leurs ouvrages (6).

Le Fonds des manuscrits en graphie arabe du Maténadaran est riche d'environ cinquante enluminures traitant à différents degrés de sujets soufis. Elles vont du début du XVI^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e. Géographiquement parlant, elles se localisent d'Iran jusqu'en Inde. Ce groupe inclut les documents suivants: Ms. n° 1610, copie de 1848-1849 des Commentaires aux sept kassids de Hossein ben Ahmad az-Zuzani; Ms. n° 538, codex de la seconde moitié du XVIII^e siècle contenant les œuvres d'Ali Akbar Orakzay, poète afghan; Ms. n° 599 de 1841-1842 contenant le poème Youssouf va Zuleyha de Djami, ainsi que des miniatures à sujet, provenant de l'ancienne collection de Louise Aslanian (Paris). Il faut y ajouter également certaines miniatures de l'album de Mohammad 'Ali Isfahani, diplomate iranien du XVII^e siècle (Ms. n° 1036).

Comme nous venons de le noter, les documents conservés témoignent que le symbolisme poétique soufi, exprimé dans les images d'amour charnel, les scènes de libations, de communion avec la nature, ainsi que les théories cosmogoniques et intellectuelles du soufisme et les sujets empruntés à la vie de la communauté, sont traités sur les enluminures qui illustrent les œuvres des auteurs soufis et sur les miniatures à sujets indépendants, qui décorent les recueils de vers et les albums des amateurs de poésie. Il est à noter, par ailleurs, que ce processus de pénétration et d'interprétation n'est pas synchrone au développement de la littérature soufie. Les miniatures à sujets soufis sont de beaucoup postérieures à la période où la poésie soufie atteint l'apogée de son épanouissement.

La majeure partie des œuvres populaires des poètes soufis datent d'avant le XIII^e siècle, alors que la plus grande fréquence de leur interprétation en miniature se situe entre le XV^e et le XVIII^e siècles. L'avènement, au début du XVI^e siècle, de la dynastie Séfévide coïncide avec un intérêt soutenu à l'égard de la littérature soufie, ce qui s'explique par la sympathie des représentants de cette dynastie à l'égard de cette doctrine et de leur désir d'appliquer même certaines théories dans la politique de l'État (7). L'on écrit à cette époque de nombreux manuscrits, dont une partie enluminée, contenant les œuvres d'auteurs soufis.

C'est à cette même période que remonte l'enluminure de la collection du Maténadaran qui décore la partie supérieure de la marge du manuscrit n° 447 du Fonds en graphie arabe. Elle est probablement destinée à illustrer le **gazal** de Hafiz (8) collé sur ce folio. Une analyse

détaillée montre que tous les folios de ce manuscrit sont composés par application de fragments décorés de miniatures, découpés dans plusieurs manuscrits plus anciens. Il faut supposer que le texte collé à l'intérieur de ces marges est choisi pour cette miniature en fonction de son contenu apparenté à de nombreux **gazals** de Hafiz. Selon nous, cette miniature doit illustrer les vers suivants du manuscrit n° 447 du Maténadaran: « ...le printemps est venu et l'herbe apparaît. Si l'on nous paie notre salaire, nous le dépenserons en fleurs et en vin... ». L'enluminure, de petites dimensions, est placée dans un médaillon. Deux personnages en costume de la fin du XVI^e siècle sont unis par une action commune. L'un d'eux tient à la main une coupe et une carafe à décor de cobalt, l'autre joue du luth et, probablement, chante.

Nous n'avons pas réussi à découvrir d'analogies directes à l'enluminure examinée, mais il existe des analogies indirectes à scènes de libations. Des enluminures ou des miniatures placées dans des médaillons et répétant le même schéma de composition existent dans l'enluminure arabe mésopotamienne de la haute période, ainsi que dans l'enluminure iranienne, centrasiatique et indienne plus récente. Coexistant sur un même folio avec la poésie de Hafiz, dans ce cas précis, l'enluminure illustre probablement son contenu par des images symboliques.

Les poésies de Hafiz choquent parfois les Occidentaux comme trop séculières dans leur éloge enthousiaste du vin, de la musique, et des rapports sexuel; mais elles ont été comprises dans le passé comme des allégories religieuses d'une union enthousiaste avec Dieu. Bien que le vin soit interdit aux musulmans par le Coran, le mysticisme donne l'avant-goût d'un tel vin.

On trouve de nombreuses compositions analogues représentant des scènes de libations ou de musique à un ou à plusieurs personnages, surtout parmi les enluminures de la période séfévide et aux XVI^e-XVII^e siècles. La collection du Maténadaran compte plusieurs compositions de miniatures indépendantes de ce genre. La miniature, représentant un festin (peut-être la fin d'un **madjliss** soufi) à dix personnages assis sur le fond d'une colline au bord d'un ruisseau, est exécutée dans le style de la peinture séfévide de la haute période (n° 1999, f. 9). On trouve des représentations de jeunes gens assis et debout tenant des coupes et des carafes (n° 1999, f. 6, 10; n° 1036, f. 49a). Cette dernière enluminure, exécutée dans le style de l'école afghane du XVII^e siècle, représente un jeune échanton tenant une carafe.

L'enluminure s'accompagne des vers de Mohammad Kuli Salim, poète iranien du XVII^e siècle, vers de contenu mystique copiés en écriture **nasta'liq** sur le fond de la composition et penchés dans le sens de la figure de l'adolescent:

Des visages comme le tien, bien peu sont créés par Dieu.
 Dieu qui te créa renonça à continuer son œuvre.
 Ne détourne pas ton visage de tes interlocuteurs, car tu es solitaire,
 O beauté raffinée que Dieu s'est choisie lui-même.
 Ta destinée est de faire monter le triomphateur à la potence,
 C'est la raison pour laquelle Dieu t'attire.
 La tenue du pauvre te sied, Salim, ... (9).

L'usage dans ces vers du symbolisme poétique soufi est évident. Le motif même de l'échanson – symbole de Dieu dans la poésie soufie – témoigne en faveur de la présence dans ce cas précis d'une composition en miniature, créée dans un état d'esprit soufi marqué

Cet album (sorte de relation de voyage) a appartenu à un diplomate iranien du XVII^e siècle (10) et il contient un grand nombre d'œuvres de poètes soufis de l'époque. La raison principale de mon intérêt scientifique pour ce manuscrit est l'individualité de Mohammad-'Ali Beq Isfahani, propriétaire et compilateur de cette Anthologie de poésie persane (les poésies de Sanaï, Mehri, Mirza, 'Ali-Reza Tadjali, Kachvari, Mohammad Kuli Salim, Safi Kuli Beq et de bien d'autres auteurs, de mentalité et de caractère soufis évidents) ainsi que de la collection originale de miniatures et de gravures persanes, indiennes et européennes du manuscrit.

La collection du Maténadaran compte en outre une miniature indépendante ottomane du XVII^e siècle et du début du XVIII^e s représentant une **péri** (vierge du paradis) montant un lion fantastique composé de figures humaines et animales. Dans les études consacrées à l'art occidental, ce genre de figures est nommé « corps grotesque » (11). La miniature examinée a des analogies indirectes dans les œuvres connues de l'enluminure iranienne, indienne, ottomane et arménienne. Il est évident que ce sont là des notions folkloriques sur l'indivisibilité de la nature et de l'homme, dont il faut chercher les racines dans les religions anciennes, unies à l'interprétation artistique complexe des éléments du panthéisme, qui sont à l'origine de la présence de « corps grotesques » dans l'enluminure orientale. (12)

La légende indienne ancienne sur l'arbre parlant **vaq-vaq** (13), dont le tronc est composé de corps entrelacés de serpents et dont les branches portent des hommes et des animaux au lieu de fruits, s'est fortement

reflétée dans l'enluminure orientale par l'intermédiaire de l'Iskandar-nameh de Nizami (14). En outre, on trouve parmi les illustrations du Miradji-nameh la représentation de l'arbre **zaqqum** qui pousse, d'après la légende, au dernier tournant de l'enfer (**djahannam**) et dont les fleurs sont des têtes de démons. Dans le manuscrit susmentionné des Commentaires aux sept kassids de Hussein ibn Ahmad az-Zuzani (Maténadaran, n°1610, manuscrit de 1848-1849), on trouve une enluminure (f. 22) représentant un arbre pareil avec un cavalier montant un cheval bleu et mordant son doigt d'étonnement et un autre personnage au geste de discussion, tous deux debout devant l'arbre. L'illustration est exécutée dans le style de l'enluminure ottomane. Le texte écrit en arabe qui accompagne la composition dit: « ... deux yeux parlant, fils installés dans une caverne rocheuse, miroir et volupté, visite de pèlerins et source de cheveux ».

Retournons maintenant aux « arbres parlants ». Dans le passé, les ethnies de la Touva et de l'Altaï attribuaient aux arbres certaines capacités humaines. Les arbres, selon leurs convictions, étaient sujets à la douleur, ils dormaient la nuit et ils pouvaient mourir comme les humains. Les Turcs du Proche-Orient les appelaient « arbres parlants » (**danisan agac**). Dans les travaux des érudits de l'Occident, ils sont mentionnés sous le nom de **vaq-vaq**. Le thème des arbres **vaq-vaq** est fondé sur les notions des tribus de chasseurs sibériens, selon qui les âmes humaines poussaient sur les arbres. Le **vaq-vaq** apparaît sur les moquettes, les pierres, les bijoux et les cryptes.

L'un des traits caractéristiques de ce décor est que l'arbre orne les objets utilisés pour le rituel du mariage, y compris les **namazliks** (tapis pour la prière), ainsi qu'une partie du trousseau de la mariée et il est brodé sur les effets des femmes fécondes. (15).

Deux autres enluminures de ce même manuscrit du Maténadaran (f.11v, 102r) s'accompagnent également d'un texte. Sur la première, nous voyons la représentation d'un ermite qui sermonne un jeune homme assis à côté de lui (au second plan, on voit des femmes assises). Toute la partie supérieure de la composition est occupée par la représentation de l'oiseau **Simorgh** (16). **Simorgh** (persan), **Meregho-saena** (avestique), **Senmurv**, **Sene-muruk** (pahlavi). Le gigantesque oiseau **Simorgh** est le gardien des mystères persans anciens. Sous l'aspect ésotérique, il est le symbole du cycle Manvantaric. Dans la terminologie soufie, **Simorgh** n'est autre que Dieu, la cause première. Le texte qui accompagne l'enluminure dit: « L'oiseau est entré dans leur demeure et il a donné une vision éternelle... une tombe semblable à un rocher... » Dans la

composition de l'enluminure examinée, l'iconographie du **Simorgh** a de nombreuses analogies dans l'enluminure arabo-mésopotamienne (17), aussi bien que turque (18) et iranienne (19) (voir ill. 21).

La seconde enluminure représente une scène de **madjliss** avec danseurs et musiciens et s'accompagne d'une légende bienveillante. La miniature est exécutée dans le style des miniatures séfévides du début du XVII^e siècle. Dans leur ensemble, les enluminures de ce manuscrit se caractérisent par la singularité de leurs compositions, dans le cadre de la tradition islamique, ainsi que par une certaine difficulté dans le déchiffrement des nœuds sémantiques fortement tressés d'éléments plastiques et de leurs interrelations utilisées dans les compositions.

La miniature Qadjare décorant le couvercle d'un plumier en os sur une enluminure d'un autre manuscrit de l'ancienne collection de Louise Aslanian (Paris), (Maténadaran, n° 1999, f. 12) représente l'entretien d'un **pir** avec ses **mourids** et s'accompagne d'un texte écrit sur la page du livre ouvert devant le **mourid**.

La présence de cette composition sur un objet du XIX^e siècle d'un usage aussi courant qu'est le plumier témoigne de la survivance et de la popularité des idées du soufisme dans l'Iran des Qadjars (20). La liberté et le naturel des poses des personnages de la miniature saute aux yeux et le dynamisme de tout le groupe anime l'ambiance de l'entretien et unit dans l'action le **cheikh** avec ses **mourids**.

Le Fonds en graphie arabe du Maténadaran inclut deux manuscrits enluminés de miniatures en Inde consacrées aux sujets qui nous intéressent. Ce sont: un exemplaire de Youssouf va Zuleiha d'Abdul Rahman Djami (1414-1492) (23), écrit en 1841-1842 à Bombay, et un recueil d'œuvres poétiques en langues farsi et pachto, intitulé Gulchan-i-Afghan, d'Ali Akbar Orakzay, poète afghan du XVIII^e siècle (21).

Selon les chercheurs, le poème Youssouf va Zuleiha est pétri d'idéologie soufie et voit la tradition uniquement dans une optique symbolique, à la différence des œuvres analogues de Firdûsî et d'autres auteurs. Le soufisme d'Abdul Rahman Djami n'est nullement un sombre renoncement à la vie. Il est plein d'optimisme et de foi à l'égard des possibilités humaines. C'est évidemment ce qui explique la popularité considérable de ses œuvres, à commencer par le poème Youssouf va Zuleiha (22).

L'analyse détaillée des enluminures du manuscrit examiné de Youssouf va Zuleiha de Djami montre que dans leur ensemble, elles se distinguent par l'assurance et la stabilité des compositions et une haute perfection technique. Un coloris éclatant, construit sur l'assemblage

audacieux de taches chromatiques harmonisées et contrastantes, uni au blanc lumineux du papier, crée une humeur radieuse.

Gulchan-i-Afghan, recueil d'œuvres poétiques d'Ali Akbar Orakzay, est longtemps resté hors du cercle de l'intérêt des chercheurs, malgré sa valeur bien déterminée de source historique contenant des documents sur la période du règne des premiers chahs Dourranis. (24) Ce recueil d'œuvres d'un grand poète afghan, participant de nombreux événements politiques et culturels du XVIII^e siècle, contient des renseignements sur les activités de l'ordre soufi **nakhchbandiyé** (23) en Afghanistan.

Les enluminures de ce manuscrit présentent une grande valeur pour les critiques d'art et peuvent servir à enrichir leurs notions sur une orientation peu étudiée de l'art de l'enluminure orientale: l'orientation indo-iranienne ou l'école du Cachemire (24). Ce style artistique peut être considéré le produit de zones de contact culturel.

Les thèmes soufis des enluminures de ce manuscrit sont souvent expliqués par les inscriptions de l'auteur, qui accompagnent les compositions. Une grande partie des œuvres d'Akbar présente un caractère soufi évident, surtout les **gazals**. Certaines œuvres contiennent des indications directes du fait que l'auteur appartient à l'ordre soufi **nakhchbandiyé**. Le manuscrit Gulchan-i Afghan contient un **tardjiband** (f. 82r-88r) ; Chah-i-chahan consacré au Cheikh Baha ad-din Nakhchband, fondateur de l'ordre; ce même thème peut être suivi dans le kassid Nuchri (f. 92r-94r) et dans le masnavi Nassab-nama-i...chah-i-chahan (f. 89v-91v) qui contiennent la généalogie de Nakhchband (25).

Bien des choses parmi les susmentionnées sont directement reflétées sur les enluminures du manuscrit. Sur presque toutes les illustrations du manuscrit, on trouve le portrait d'Akbar, détail qui sert à concrétiser les situations représentées, surtout celles qui ont trait aux activités de l'ordre **nakhchbandiyé** à la seconde moitié du XVIII^e siècle dans l'Empire Dourrani.

Les enluminures illustrent les entretiens d'Akbar avec son **pir hazrat** Chah 'Abd ar-Rahim, dit Chah-Kaman (f. 205v et passim).(26)

La première des illustrations mentionnées se compose de deux compositions indépendantes. L'action de la partie inférieure de l'enluminure précède la scène de la partie supérieure: Akbar et ses fils dans l'attente de l'invitation du **pir** et la scène même de l'audience chez Chah-Kaman.

La deuxième enluminure représente la scène de la lecture du Coran. L'inscription dans la marge de cette enluminure, restée inaperçue du chercheur précédent, se lit: « L'étude du Coran fut achevée au Cachemire ».

Tous les personnages de la composition ont leurs légendes, y compris l'homme qui murmure quelque chose à l'oreille du **djinab-i-hazrat** (c'est ainsi qu'est nommé Chah-Kaman sur cette enluminure. Les scènes susmentionnées des entretiens d'Akbar avec son **pir-i dastguir** (vieux précepteur qui tient par la main) reprennent les schémas des compositions connues dans la miniature orientale dès le XV^e siècle (voir ill. 20).

Les enluminures illustrant les visions d'Akbar sont d'un intérêt précis. La description des « visions », des rêves (**ro'yat, ruya**) tient une place importante dans la tradition soufie, tant orale qu'écrite. La rédaction de vies de saints (**siyar**) est l'une des formes principales de la propagation des idées de sainteté dans les confréries. La littérature hagiographique, les sermons des cheikhs soufis, les recueils poétiques, les chaînes généalogiques des transmetteurs du **tarikât (ahl as-silsila)** et bien d'autres sources contiennent tant les descriptions de « visions », de « révélations » et d'« illuminations » de l'expérience personnelle (**varid**) que leurs interprétations, parfois avec l'emploi de recueils spéciaux d'interprétation des rêves, existant dans la tradition islamique (**Ilm Ta'bir ar- ruya**). Le phénomène de la « vision » est fondé sur la conscience intérieure du divin et de l'implication dans le divin (**aghahi**) et, comme résultat de cette expérience, la contemplation par le visionnaire de l'idée ou de l'image symboliques, dans lesquelles se manifeste la révélation ou l'augure divins.

Le cycle illustratif du recueil *Gulchan-i Afghan* d'Ali Akbar Orakzay est un exemple original de visualisation des « visions » des soufis, exécuté au XVIII^e siècle au Cachemire dans le courant de la direction artistique nommée école indo-persane ou cachemirienne. Les miniatures reflétant les « visions » d'Ali Akbar sont d'essence narrative et mettent en relief, à l'aide d'un symbolisme pictural et chromatique, des composants très complexes, incorporés au texte du manuscrit, tout en restant dans le cadre des traditions picturales islamiques.

C'est avant tout la composition (f. 200v) représentant l'idée, fréquente chez les soufis, du phénomène du **mouridisme** posthume, s'exprimant par le souhait d'établir une relation entre son cheikh et l'un des plus fameux cheikhs du passé. L'enluminure s'accompagne de l'inscription suivante: « Le soir, lorsqu'il (Akbar) composait un **gazal**, il a eu la vision d'une rue aux boutiques vitrées sur les deux côtés, avec le propriétaire debout à côté de chaque boutique. Arrive un détachement de cavaliers et « l'humble des humbles » demande: quelle est cette troupe?

On lui répond que c'est l'armée de **hazrat** Chah Nakhchband. Je cours au devant de la troupe pour leur faire les honneurs dus à leur arrivée, termine Akbar son explication (sur l'enluminure, il est représenté baisant l'étrier de Chah Nakhchband) et je me réveille » (27) (voir ill. 24).

La vision suivante d'Akbar, décrite dans l'une des poésies du recueil, est également en relation avec Chah Nakhchband. Elle est illustrée par une enluminure (f. 201v) qui représente Akbar à genoux priant Dieu de le protéger contre ses nombreux ennemis. Derrière lui, ses ennemis sont représentés, munis de la légende **saf-i-duchmanan**, dont l'un tire de l'arc sur Akbar. Le sujet de cette enluminure se fonde sur la confrontation des principes du bien et du mal, caractéristique pour toute la poésie soufie, où tout personnage s'accompagne toujours de son inverse. La littérature soufie abonde également en descriptions de la pratique du **zimm**, c'est-à-dire protection spirituelle accordée à quelqu'un, en miracles de salut, d'entraide, d'intercession, de punition surnaturelle des offenseurs (miracles de punition)... (28) (voir ill. 22).

Dans le premier tome de *Siradj at-tavarikh* de Faïz-Mohammad, qui communique les événements de l'histoire militaire et politique de l'Afghanistan de la deuxième moitié du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle, on remarque l'usage fréquent du terme **chafa'at** lors de la description des situations liées à la solution des conflits militaires et politique. Dans *Siradj at-tavarikh* on cite des cas où le rôle d'intercesseur est dévolu aux **sayids**, aux ulémas, aux fakirs, aux cheikhs soufis, aux derviches, aux khans, aux chefs de tribus, aux représentants des autorités étatiques (29). Les maîtres soufis se voient confier le rôle extraordinaire d'intercesseur auprès du Prophète et de Dieu lui-même (voir ill. 23).

La miniature qui représente la troisième vision d'Akbar (f.197v) illustre les vers suivants: « ... J'ai vu cette énorme profondeur noire, avec au-dessus un semblant de pont qui est le pont Syrat, et l'ayant franchi, j'ai remarqué une porte. A droite de la porte, un serpent, à gauche, l'image d'un paon vivant (30). J'ai voulu entrer, on m'a dit: c'est le Paradis. J'ai fait un pas en avant et je me suis réveillé. Et Allah connaît la vraie situation » (31).

Le choix des symboles et tout le système de cette composition dans son ensemble témoignent du souhait d'y réunir tant la visualisation de la vision du « véritable Paradis » d'Ali Akbar que la représentation du modèle cosmogonique. En même temps, elle peut être vue dans un cadre plus vaste, comme illustration de cinquante sourates du Coran (Kaf : « Entrez-y en paix, c'est le jour de l'éternité »). (32)

En même temps, on remarque dans cette illustration des traces d'éléments eschatologiques: certains aspects du jour du Jugement, tel le pont (as-Syrat)... Mais dans ce cas, il ne s'agit pas de la visualisation de l'idée de l'eschatologie générale, clairement exprimée dans le Coran, mais l'idée de l'eschatologie individuelle, présente dans le texte et concrètement en relation avec la destinée d'un seul individu en la personne d'Ali Akbar. Le caractère métaphorique de la composition qui illustre cette notion et la saturation maximale de chaque détail de la composition d'un contenu essentiel exige une attention spéciale. La représentation en paire du serpent et du paon est le symbole de la sagesse et de l'immortalité.

La théorie cosmogonique du soufisme se reflète aussi bien dans l'enluminure examinée ci-dessus qui représente la troisième vision d'Akbar que sur celle qui présente une structure cosmogonique séparée. L'inscription « monde » (il s'agit apparemment du « monde humain », du « monde animal », **Alam an-nasut**, ou le « monde des phénomènes d'au-delà de la tombe », **Alam al-mulj va-ch-chahada** ; au-dessus de tout cela s'élève la voûte des neuf cieux (**aflah**) sous forme d'arcs concentriques multicolores juxtaposés, respectivement dotés de légendes: « la lune », « la sphère des étoiles », « les anges » (vingt-deux petites figures d'anges sont représentées, visiblement destinées à exprimer la notion **malakut** (« le monde des anges »), « le soleil »; au-dessus de tout cela, on voit la représentation du « véritable trône », suivie du « siège » (**arch**), avec la représentation symbolique de la trace du pied du Prophète.

Les orientalistes sont enclins à considérer l'institution des confréries soufies comme un phénomène social avec de nettes limites historiques et géographiques. Avec le passage du temps, chaque confrérie élabore sa propre littérature normative. Le cercle des principaux thèmes inclut, entre autres, la « chaîne » de la succession spirituelle de la confrérie (**silsila**) qu'on fait habituellement remonter du chef de l'époque jusqu'au Prophète Mohammad, et qui est composée de trente à quarante maillons.

Bien que les généalogies de tous les ordres ne soient pas historiquement argumentées et soient plutôt le symbole, l'attribut de tel ou tel **tarik**, leur importance symbolique est immense. Le symbolisme de la « chaîne » du transfert de la doctrine ou de l'**isnad** mystique est si important qu'il s'incarne dans le rituel qui consiste à copier des noms des maîtres de la confrérie pour la construction de ce qu'on appelle **chadjara** (arbre).

Les ordres insistent sur la toute-puissante action de la parole divine. Des centaines de traités sont consacrés à la puissance et aux vertus des noms de Dieu, des formules comme **basmalah**, des versets (**ayat al-kursi**) ou des chapitres (**sura Ya Sin**) du Coran. Comme on le montre dans Hizb al-Bahr d'Ach-Chazili ou dans Dalaïl al-Khayrat d'al-Djazouli, l'union de ces mots a une action magique. C'est pour cela que le symbolisme magique en islam est fondé en premier lieu sur l'emploi de certains mots.

Le lien de l'individu avec un tel **silsila** acquiert un caractère ésotérique. Il s'établit pendant l'initiation, lorsque le néophyte prête serment de fidélité au fondateur et au représentant d'Allah sur terre et reçoit à son tour un **vird** secret, où est concentrée la force spirituelle de la chaîne.

La miniature du manuscrit afghan du Maténadaran représentant le **silsila nakhchbandiyé** (f. 201v) illustre le texte du masnavi Nasabnama, consacré à la généalogie de Nakhchband 'Ali Akbar Orakzay, qui cite vingt noms de la chaîne des transmetteurs: Hussein, Zayn-ul Abidin, Mohammad Bakir, Djaffar Sadik, Musa Kazim (Ali Musa), imam Taghi, Hassan Askari, 'Ali Akbar, Mahmud Seyid Djammé, Fahr ad-Din, Soufi Mohammad, Mohammad Bulak, Mohammad Rumi, Burhan ad-Din Klitch, Djalal ad-Din, Suyid Mohammad, Hodja Mohammad, Nakhchband et d'autres. Très probablement, c'est le prophète Mohammad lui-même qui est représenté dans la partie droite de la composition, désigné par une échelle distincte des autres personnages. Les visages de ces personnages sont voilés et auréolés de flammes, selon la tradition islamique. Il est difficile d'affirmer quoi que ce soit de certain quant à la stabilité de la liste des maillons de cette « chaîne », car la collation des listes de diverses époques, écrits dans différentes régions du monde persan, révèle une masse de lectures différentes. (33)

Comme le présent article examine la miniature du recueil Gulchan-i Afghan au point de vue illustration, nous ne nous arrêtons pas à analyser le texte qu'elle illustre. D'autant plus que conformément à la tradition picturale islamique, cette composition ne suppose pas l'identification du portrait des personnages historiques. Les figures représentées dans le tissu de la composition de la miniature ne sont que les indications conventionnelles des maîtres du **tarikhat nakhchbandiyé**, s'étant succédés à ce poste chacun en son temps.

La miniature du Maténadaran est une composition absolument originale ayant pour fond un thème concret, afin de visualiser un aspect fort

important du système des valeurs spirituelles de la conception du monde islamique traditionnelle.

La division horizontale de la composition en deux parties souligne le rythme de la miniature, initié par la chaîne des poses répétées des personnages assis, vêtus de **hirkas** jaune sable, des lignes verticales de cyprès vert foncé assortis de coloris harmonisé, construit sur les tons pastel de l'ocre, du vert et du bleu. Le peintre de Gulchan-i Afghan accentue l'idée centrale de l'illustration à l'aide de la mise en relief linéaire, à grande échelle, de certaines parties du champ de la composition, tout en introduisant un système de modulations chromatiques. Ce dernier procédé caractérise en particulier sa partie principale : la représentation du Prophète Mohammad et des premiers six prédécesseurs de Chah Nakhchband dans la chaîne du **silsila**.

La composition de l'illustration de la vision d'Ali Akbar du **silsila nakhchbandiyé** est originale tant par le caractère unique du sujet qui en forme le fond que par le procédé de sa visualisation. Une analyse détaillée montre que l'extrême clarté et le sens concret du schéma compositionnel ne sont pas la conséquence de la simplification artificielle de sa structure, c'est la visualisation de l'idée principale du sujet de la miniature, maximalelement rapproché de la source littéraire masnavi Nasabnama, avec mise en relief des plus importants équivalents picturaux et omission du tissu illustratif de tout ce qui est peu essentiel et secondaire.

Dans cette optique, la littérature soufie, en particulier l'hagiographie, ne constitue pas une exception. Son étude montre que ces sources ne sont pas toujours authentiques, les vies de nombreux saints sont remplies de répétitions et de coïncidences semblables les unes aux autres, on y trouve des clichés et un grand manque d'originalité. Toutefois, les descriptions des « visions » et des « révélations » aux soufis ne sont pas fortuites. Elles ont en règle générale leurs archétypes et prototypes dont les racines remontent au substrat indo-européen, indo-iranien, indo-aryen et iranien.

Les documents empruntés au Fonds en graphie arabe du Maténadaran et examinés en relation avec notre sujet, ainsi que les œuvres déjà publiées des autres collections d'État et privées du monde entier permettront selon nous d'élargir les possibilités d'analyse différenciée des moyens d'expression plastique du symbolisme, de même que des procédés d'exécution artistique et technique dans les différentes écoles d'enluminure orientale.

ILLUSTRATIONS

1. 'Ali Akbar au Madjliss soufi avec la participation de Chah Kaman.

Miniature du manuscrit *Gulchan-i Afghan*, XVIII^e siècle, Maténadaran, Fonds des manuscrits en graphie arabe, N° 538, f. 212v.

2. D'un ermite qui sermonne un jeune homme assis à côté de lui. Maténadaran, Fonds des manuscrits en graphie arabe, N° 1610, copie de 1848-1849 des *Commentaires aux sept kassibs* de Hussein ben Ahmad az-Zuzani, f. 102r.

3. Vision d'Ali Akbar: Intercession de Chah Nakhchband.

Miniature du manuscrit *Gulchan-i Afghan*, XVIII^e siècle, Maténadaran, Fonds des manuscrits en graphie arabe N° 538, f. 202v.

4. Vision d'Ali Akbar: Le véritable Paradis.

Miniature du manuscrit *Gulchan-i Afghan*, XVIII^e siècle, Maténadaran, Fonds des manuscrits en graphie arabe N° 538, f. 197v.

5. **Vision d'Ali Akbar: Intercession de Chah Nakhchband.** Miniature du manuscrit *Gulchan-i Afghan*, XVIII^e siècle, Maténadaran, Fonds des manuscrits en graphie arabe N° 538, f. 201v.

Ռախա Ամիրբեկյան

Սուֆիզմի գաղափարների մարմնավորումը Արևելքի մանրանկարչության մեջ

(Մատենադարանի արաբատառ ձեռագրերի հավաքածու)

Սուֆիզմը խորհրդապաշտական-ասկետիկ ուղղություն ունեցող, իսլամի հոգևոր մշակույթի պատմականորեն ժառանգվող բարդ երևույթ է: Այս համակարգը գործում է թերևս ռազմական միություն և եղբայրություն հիշեցնող կառույցների միջոցով, որոնք էլ ակնհայտորեն կապված են շեյխերի պաշտամունքի հետ: Իր զարգացման բոլոր շրջաններում կրոնական այս աշխարհայացքը հանդիսացել է մարդու ներքին հնարավորությունների բացահայտման, նրա գերզգայականության և կանխատեսման զարգացման բացահայտման հիմնական ձևերից մեկը:

Վերջին երեք տասնամյակի ընթացքում լույս է տեսել և արդեն քրեստոմատիկ դարձել ուսումնասիրությունների մի շարք՝ նվիրված սուֆիզմի պատմությանը, տեսությանն ու գործնական կիրառմանը, ինչպես նաև իսլամական մշակույթի և ճարտարապետության մեջ սուֆիական մոտիվների ազդեցությանը: Արբեցման, սիրային զմայլանքի մոտիվները, որպես Վերին կատարելությանը հաղորդակից լինելու միջոց, սրբազան կապի՝ «պիր-մուրիդ» թեմաները, այցելությունները ճգնավորներին, զրույցները նրանց հետ, սուֆիա-

կան մաշիխները, ճգնաձեռները, սուֆիական համայնքի առօրյա և ռազմական կյանքի պատմությունները, որոշ տեսական դրույթների և պանթեիստական գաղափարների տեսլականացումը, ինչպես նաև բազմաթիվ այլ նյութեր, իրենց ակադեմիական վերլուծությունն են գտել Ս. Գալյորկինայի, Ն. Արզալանի, Լ. Բախտիյարի, Շ. Շուկուրովի, Ե. Ուպերի, Կ. Ռիվզի, ինչպես նաև տողերիս հեղինակի գործերում:

Մատենադարանի արաբատառ ձեռագրերի հավաքածուն այսօր կազմում է 3000 միավոր և ներառում է իսլամի համար բնորոշ և ավանդական համարյա բոլոր նյութերը: Դրանց շարքում կան նաև XV-XIX դդ. թվագրված սուֆիական օրենսգրքեր, որոնք արտագրվել և նկարագրվել են իսլամական աշխարհի զանազան շրջաններում: Սույն հոդվածում տրվում է այդ հավաքածուի սուֆիական թեմատիկան արտացոլող որոշ մանրանկարների վերլուծությունը: Դրանցից կարևորագույններն են՝ Հուսեյն Իբն Ահմադ ազ-Զուզանիի յոթ կասիդների Մեկնությունների նկարագրող շարքը (ձեռ. № 1610, 1848-1849 թթ.), միակ աֆղանական ձեռագրի՝ Ալի Աբբաս Օրքազայի – «Գուլշան-ի Աֆղան»-ի մանրանկարները (ձեռ. № 538, XVIII դ.), Աբդուրահման Զամիի «Յուսուֆ վա Զուլեյխա»-ի ընդօրինակությունը (ձեռ. № 599, 1841-1842 թթ.), պարսիկ դիվանագետ Ալի Բեկ Իպահանիի ճամփորդական օրագիրը (ձեռ. № 1036, 1629 թ.), որն իր մեջ ներառում է Սանաի, Մեհրիի, Միրզա Ալի Ռեզայի, Թաշալի, Մուհամմադ Կուլի Սալիմի, Սաֆի Կուլի Բեկի և այլ սուֆի բանաստեղծների պոեզիան, ինչպես նաև առանձին թղթերի վրա կատարված մի շարք ինքնուրույն մանրանկարչական կոմպոզիցիաներ՝ Լուիզա Ասլանյանի (Փարիզ) նախկին հավաքածուից (ձեռ. № 1999):

Раиса Амирбекиян

Визуализация суфизма в миниатюре Востока.

(Коллекция арабографических рукописей Матенадарана)

Суфизм, как мистико-аскетическое направление, является сложным исторически наследуемым феноменом духовной культуры ислама. Находясь в лоне ортодоксии, он содержит в своем арсенале развитый культ предков, пантеон мифологизированных святых и систему экстатических ритуалов. Под этим термином объединяются все мусульманские учения, целью которых является разработка теоретических основ и практических способов постижения Абсолюта. Эта система функционирует через структуры, которые напоминают военные союзы и братства с явно выраженным культом *шейхов*. Во все периоды своего развития, это религиозное мировоззрение было одной из основных форм раскрытия внутренних воз-

можностей человека, развития экстра-чувственного восприятия и провидения.

Существует известный ряд публикаций последних трех десятилетий, посвященных, наряду со ставшими хрестоматийными исследованиями по истории, теории и практике суфизма, проблеме отражения суфийских мотивов в исламском искусстве и архитектуре. Мотивы опьянения, любовного экстаза, как средства приобщения к Высшему идеалу, темы сакральной связи «*пир – мурид*», посещений и бесед с отшельниками, суфийских маджлисов и радений, историй из военной и повседневной жизни суфийской общины, а также визуализация некоторых теоретических установок и пантеистических идей, как и многое другое, нашли свою академическую разработку в трудах О. Галеркиной, Н. Ардалан, Л. Бахтиар, Ш. Шукурова, К. Ризви и др. а также автора предлагаемой статьи.

Коллекция арабографических рукописей Матенадарана на сегодняшний день насчитывает более 3000 единиц хранения и охватывает практически все темы, характерные для исламской традиции, включая богословие, юриспруденцию, коранические науки, тафсир, терминологию хадисов, лексикографию, литературу, поэзию, историю, политику, философию, логику, астрономию, магию, математику, медицину, ветеринарию и сельское хозяйство и др. на арабском, персидском и турецком языках. Среди них есть ряд суфийских кодексов, переписанных, иллюстрированных в мастерских различных регионов исламского мира и датированные с 15-го по 19-й вв.

Данная статья предлагает краткий анализ некоторых миниатюр из коллекции арабографических рукописей Матенадарана, в которых нашла свое отражение суфийская тематика. Наиболее важными среди них являются иллюстративные циклы списка Комментариев к семи кассыдам Хусейна Ибн Ахмада аз-Зузуани (рук. № 1610, 1848-1849 гг.), миниатюры единственной афганской рукописи «Гульшан и Афган» 'Али Акбара Оракзая (рук. № 538, 18 века), список поэмы «Юсуф ва Зулейха» Абдуррахмана Джамии (рук. № 599, 1841-1842 гг.), путевой дневник персидского дипломата 'Али Бека Исфакхани «Байаз» (рук. № 1036, 1629 г.), который включает в себя поэзию Саная, Мехри, Мирза 'Али-Реза Таджали, Кашвари, Мухаммада Кули Салима, Сафи Кули Бека и др. поэтов-суфиев, а также ряд самостоятельных миниатюрных композиций на отдельных листах из бывшей коллекции Луизы Асланян (Париж), (рук. № 1999).