

Ligne, sensation et métaphore dans la peinture persane du XV^e siècle

Lamia Balafrej

Volume 45, Number 1, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1070576ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1070576ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Balafrej, L. (2020). Ligne, sensation et métaphore dans la peinture persane du XV^e siècle. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 45(1), 7–21. <https://doi.org/10.7202/1070576ar>

Article abstract

This article explores the tension between sensation and representation in Persian painting, and the role of the line in expressing and embodying the metaphorical possibilities of the medium. Persian painting from the fifteenth century has most often been approached as illustrative, a grid of figures and motifs representing fixed meanings. This paper argues that Persian painting's system of representation, although seemingly articulated into differentiated signs, cannot be reduced to a pre-given text. Using primary sources that illuminate the terms in which Persian painting and drawing could be described by their historical audiences, I reveal that contemporary viewers were also attentive to the sensory work of the artist, especially visible in the line's materiality. Examining the lyrical verve of each motif's contour, the period eye uncovered the artists' sensation, as well as a series of images linking the line to the artist's bodily movements, the face of the beloved, and the pursuit of mystical desire.

Ligne, sensation et métaphore dans la peinture persane du xv^e siècle

Lamia Balafrej

This article explores the tension between sensation and representation in Persian painting, and the role of the line in expressing and embodying the metaphorical possibilities of the medium. Persian painting from the fifteenth century has most often been approached as illustrative, a grid of figures and motifs representing fixed meanings. This paper argues that Persian painting's system of representation, although seemingly articulated into differentiated signs, cannot be reduced to a pre-given text. Using primary sources that illuminate the terms in which Persian painting and drawing could be described by their historical audiences, I reveal that contemporary viewers were also attentive to the sensory work of the artist, especially visible in the line's materiality. Examining the lyrical verve of each motif's contour, the period eye uncovered the artists' sensation, as well as a series of images linking the line to the artist's bodily movements, the face of the beloved, and the pursuit of mystical desire.

Lamia Balafrej enseigne les arts du monde islamique à l'Université de Californie, Los Angeles. Elle vient de publier son premier livre, *The Making of the Artist in Late Timurid Painting*.

—lbalafrej@humnet.ucla.edu.

1. Pour une histoire de la peinture persane et de sa fonction illustrative, voir Lisa Golombek, «Toward a Classification of Islamic Painting», dans Richard Ettinghausen, dir., *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1972, p. 23–34; Marie Swietochowski,

La peinture persane du xv^e siècle semble avoir la rigueur d'une composition classique en ce que chaque contour donne forme à une signification figée. | fig. 1 | Dans le feuillet d'une copie du *Bustan* de Sa'di (vers 1488), la composition est saturée de motifs, chacun rendu par un aplat monochrome et homogène, cerné d'une ligne finement exécutée à l'encre noire. Le contour assure la préhension de chaque motif en signe. Le spectateur voit une mosquée, où des gens prient, discutent. Chaque motif, dans les moindres détails de la peinture, peut aisément être nommé. Ainsi des rinceaux de fleurs et des motifs géométriques décorent les murs et le mobilier.

La peinture persane, dont les premiers exemples conservés datent du xiii^e siècle, est en outre une peinture de manuscrit. Elle apparaît au milieu d'un texte dont elle constitue le pendant visuel. Du fait de son aspect figuratif et de son lien à la culture littéraire, la peinture persane a le plus souvent été abordée comme une peinture illustrative, dont la fonction principale est de mettre un texte en image.¹ La plupart des études qui y sont consacrées examinent l'émergence et le développement de cycles picturaux illustrant les œuvres littéraires majeures de la tradition persane: le *Shahnama* (« Livre des rois ») de Firdawsi, un poème épique retraçant l'histoire de l'Iran pré-islamique,² ou la *Khamsa* (« Quintette ») de Nizami, un recueil de cinq longs poèmes qui mêlent les genres épique, romantique et didactique.³ Les récits du *Shahnama* et de la *Khamsa* sont parmi les plus illustrés de la tradition persane.

En privilégiant son aspect illustratif, les études sur la peinture persane la définissent comme un réseau de signes visuels et comme un espace textuel. Dans la distinction entre image et langage établie par Nelson Goodman, la peinture persane serait du côté du langage: elle constituerait un alphabet, un système fini et discontinu de marques, au contraire de l'image, qui serait un système dense et infini.⁴

À contre-courant de ces travaux, et en s'appuyant sur des dessins et peintures du xiv^e et du xv^e siècles ainsi que sur des sources historiographiques premières, cet article fait valoir que la peinture persane ne peut être réduite à sa fonction illustrative.⁵ Les exemples qui y sont étudiés révèlent que la fonction illustrative est en effet perturbée par une attention excessive accordée au détail. La peinture est remplie de motifs qui n'ont pas de rapport avec le texte mis en livre. L'espace consacré à l'illustration est réduit comme peau de chagrin au bénéfice d'une multitude de formes inventées par le peintre, indépendamment du texte.

Figure 1 (ci-contre). Feuillet d'une copie du *Bustan* de Sa'di, Herat, vers 1488. Le Caire, Dar al-Kutub, Adab Farisi 22, folio 1v. © Dar al-Kutub.

«The Development of Traditions of Book Illustration in Pre-Safavid Iran», *Iranian Studies*, vol. 2, n^{os} 1-2, 1974, p. 49-87; Oleg Grabar, «Toward an Aesthetic of Persian Painting», dans *Islamic Visual Culture, 1100-1800. Volume 2: Constructing the Study of Islamic Art*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2006, p. 129-139; David Roxburgh, «Persianate Arts of the Book in Iran and Central Asia», dans Finbarr Barry Flood et Gülru Necipoğlu, dir., *A Companion of Islamic Art and Architecture*, Wiley-Blackwell, 2017, p. 668-690.

2. Sur les premiers manuscrits persans connus qui illustrent le *Shahnama* de Firdawsi, voir Mariana Shreve Simpson, *The Illustration of an Epic: The Earliest Shahnamah Manuscripts*, New York, Garland, 1979. Pour une synthèse de la tradition illustrative du *Shahnama*, voir Mariana Shreve Simpson, «*Shahnama* as Text and *Shahnama* as Image: A Brief Overview of Recent Studies, 1975-2000», dans Robert Hillenbrand, dir., *Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings*, Aldershot et Burlington, VT, Ashgate, 2004, p. 9-24.

3. Sur les illustrations de la *Khamsa* de Nizami, voir Priscilla Soucek, «Illustrated Manuscripts of Nizami's *Khamsa*, 1386-1482», thèse de doctorat en histoire de l'art, New York, Université de New York, 1971; Peter J. Chelkowski, dir., *Mirror of the Invisible World: Tales from the Khamsah of Nizami*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.

4. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Boobs-Merrill, 1968.

5. Nous avons exploré une thèse similaire dans le domaine du dessin persan, voir Lamia Balafrej, «Figural Line: Persian Drawing, c. 1390-1450», dans Nino Nambashvili et Tobias Teutenberg, dir., *Drawing Education: Worldwide! Continuities—Transfers—Mixtures*, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2019, p. 17-34.

6. Pour une édition persane de ces textes, accompagnée d'une traduction anglaise, voir Wheeler Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leyde, Boston, Cologne,

Ces détails surchargeant les images en brouillent la lisibilité globale. Ils invitent à se rapprocher de la peinture. Vus de près, ils apparaissent comme des motifs linéaires abstraits, sans lien avec le contenu de la représentation. Comme nous le démontrerons, ces détails, en apparence arbitraires, enregistrent la performance de l'artiste; ils témoignent de son travail corporel, de sa maîtrise physique de la ligne. Dans ces pages, nous souhaitons débusquer le sensible dans une peinture généralement catégorisée comme illustrative; et montrer que ce système de représentation en apparence codé ne peut être réduit aux clichés véhiculés sur l'art médiéval comme une expression sans profondeur ni plasticité.

Les sources écrites de la fin du xv^e siècle confirment cette attention au fait pictural dans la peinture persane. Plusieurs textes permettent en effet de jauger la réception des œuvres du xiv^e et xv^e siècles par leur public historique.⁶ En particulier, dans l'œuvre historiographique persane intitulée *Tarikh-i rashidi* («L'histoire de Rashid»), l'historien Mirza Muhammad Haydar Dughlat (1499-1551) élabore des notices biographiques d'artistes.⁷ Dans celles-ci, le travail de l'artiste n'est pas jugé en fonction de son contenu iconographique ou de sa qualité illustrative, mais plutôt pour sa finesse graphique et sa complexité visuelle. Contrairement à la production universitaire récente, les textes des auteurs de l'époque ne sont pas consacrés à l'aspect textuel de la peinture persane mais plutôt à son aspect visuel et graphique. Leurs commentaires manifestent un intérêt pour le caractère sensuel de la ligne et pour la contiguïté entre figure et geste, plutôt que pour la signification des formes. En juxtaposant ces sources premières à une lecture rapprochée des œuvres, nous proposons de redéfinir la peinture persane comme une représentation du geste artistique. En nous appuyant sur des exemples de poésie lyrique persane, nous démontrerons que le travail de la ligne peut aussi se lire comme une métaphore du désir.

Représentation du sensible

Tout semble éloigner la peinture persane et les traditions picturales où la gestualité de l'artiste prime sur la représentation de signifiés. Dans l'expressionnisme abstrait par exemple (pensons aux tableaux de Jackson Pollock), des jets de peinture, des griffonnements, des coulures, des gouttes tombent aléatoirement du bâton comme autant de traces, à peine conscientes, souvent accidentelles, du peintre en action, son corps projetant de la peinture sur la toile. Dans la peinture persane, il est difficile de voir des traces d'exécution; les aplats de couleur sont impeccables, immaculés, comme des impressions digitales. L'œuvre est si polie qu'elle semble jaillir directement de l'imagination, comme une image acheiropoïète, fabriquée sans main d'homme.

Dans la peinture persane, à l'opposé de la peinture gestuelle d'un Pollock, le travail du peintre se trouverait dissimulé et subordonné au texte qu'il est censé illustrer. Privilégiant le figuratif, le rôle premier de cette peinture serait de donner à voir des signes, plutôt que d'enregistrer des sensations. Dans le traditionnel débat sur la couleur et la ligne, la peinture persane serait du côté du contour clos: grille organisée de figures et de motifs, elle est géométrie, rigueur, histoire. L'expressionnisme abstrait, en revanche, célèbrerait la force anti-représentationnelle de la matière.



و ان الله لا يهدي القوم الظالمين

بجناحوش اح لفظ خطا به
خدا و نه خانه خدا و نه به

سحر کما سحر في الاني لنافع

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

مهاجرت دست خواش از
کردانم نمردم می پستان
شینه کم پای نجار شسته
خو فریاد خوانان بر آورد

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين
والصلاة والسلام على
سيدنا محمد وآله الطيبين
الطاهرين

Figures 2–3. Détails de la figure 1.



Nous pourrions aisément continuer à comparer peinture persane et peinture abstraite, à grand renfort d'oppositions binaires entre ligne et couleur, forme et mouvement, signe et matérialité, représentation et performativité.⁸ Mais il suffit de regarder autrement, de changer d'échelle, pour se rendre compte de l'instabilité de ces dichotomies. Malgré les intentions du peintre, et en dépit d'un processus de création qui se veut non mimétique, une peinture abstraite, comme tout ensemble de lignes et de couleurs, peut contenir des images figuratives potentielles, lesquelles s'actualisent dans le regard du spectateur.⁹

Inversement, la peinture persane, même si elle est évidemment figurative, joue des limites entre représentation et matérialité, notamment dans ses détails. Prenez le personnage assis sur ses genoux, à droite de la composition, tirée d'une copie du *Bustan* de Sa'di. | fig. 2 | Deux plumes et un mouchoir sont suspendus à sa ceinture. En regardant l'image plus longtemps, et de plus près, on peut aussi y déceler un fil blanc. Sa signification est cependant incertaine. Dépasse-t-il du mouchoir ou de la ceinture? Ou bien sert-il à accrocher les plumes? Le fil pourrait relever de ce genre de détails insignifiants décrits par Roland Barthes et dont la présence arbitraire aurait pour fonction de produire un effet de réel.¹⁰ Mais il est aussi une ligne, un filet de peinture posé sur la page, aussi délicat et fin que la nervure d'une feuille.

Dans cette composition à la régularité presque mécanique, où le contour est clos sur lui-même, cette ligne interpelle par son apparence feinte et par son ouverture. Elle figure le contour qui se rompt et tombe. Elle se présente donc aussi comme une variation sur le travail manuel de l'artiste. Pour la rendre, le geste est plus fin, plus rapide, peut-être aussi plus spontané que celui engagé pour les plis réguliers des vêtements. Le fil est la trace d'un mouvement descendant, libre, où le poignet se relâche. Appelant le regard à ausculter sa finesse, le fil blanc se dégage petit à petit de la signification. Il devient la marque d'un travail, le témoin d'une tension corporelle.

Fixant le détail, l'œil entre dans un mouvement de récession qui le porte du contenu du motif à sa configuration sensible, de l'image au signifiant. Ce mouvement prend du temps. Il faut se rapprocher de la page, identifier le fil blanc, opacifier le signifiant, puis le palper du regard, écouter son rythme. Dans cette proximité entre œil et motif, entre corps et peinture, le détail produit un double effet, incompatible. D'un côté, par la précision de son contour, par sa définition, le détail consolide la figure en image, appelant un processus implicite de comparaison par lequel la figure va se trouver doublée d'un signifié, porté par les mots «fil blanc». De l'autre, imposant une observation rapprochée de la peinture, le détail en révèle la matérialité et l'inscrit dans un espace plastique. Tracé de calligraphe, il crée une synergie entre la trace, le corps de l'artiste et celui du spectateur.

L'œil concentré sur les contours, le spectateur découvre dans la peinture un réseau de lignes, plis des vêtements, barbes filandreuse, motifs géométriques, qui sont tout à la fois des figures et des tracés calligraphiques. La ligne n'est pas qu'un contour clos, figé. En mouvement, la ligne s'anime, changeant constamment de vitesse, de direction et d'épaisseur. Rapide et régulière dans les contours du turban, elle ralentit dans les traits du visage, où elle montre aussi d'importantes variations de longueur et d'épaisseur. Fine dans le lobe de

Brill, 2001. Sur l'historiographie de l'art persan qui prolifère dès le xv^e siècle, voir David Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leyde, Boston, Cologne, Brill, 2001.

7. Muhammad Haydar, extraits du *Tarikh-i rashidi*, dans Muhammad Shafi', dir., *Oriental College Magazine*, vol. 10, n° 3, 1934, p. 150-172. Pour une traduction anglaise, voir Wheeler Thackston, *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, Cambridge Mass., The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.

8. Le concept de performativité est issu des réflexions de J.L. Austin exposées dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*. Austin qualifie de «performatifs» les énoncés de langage qui indiquent quelque chose sur leur locuteur et sur leur contexte d'énonciation, à l'opposé des énoncés constatifs qui ne font que véhiculer ou représenter une information. Voir J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970. Pour une introduction à une comparaison entre l'approche représentationnelle du langage et l'approche pragmatique inaugurée par J.L. Austin, voir François Récanati, *La transparence et l'énonciation: pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

9. Sur la notion d'image potentielle, voir Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion, 2002.

10. Roland Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

l'oreille, elle s'épaissit dans l'arc du sourcil. La barbe, en revanche, est traduite par un nuage de points. La peinture persane présente bien la rigueur d'une composition classique et pourtant, comme le dit Gilles Deleuze à propos de l'œuvre de Michel-Ange, si «les formes peuvent être figuratives, et les personnages encore avoir des rapports narratifs, tous ces liens disparaissent au profit d'une "matter of fact", d'une ligature proprement picturale (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement».¹¹

Il ne s'agit cependant pas ici de faire basculer la peinture persane dans un discours de la pure sensation, mais plutôt de faire voir la tension qu'elle admet entre sensation et représentation. D'une part, toute ligne dans la peinture persane est une trace plutôt qu'un fait, c'est-à-dire un signe qui indique moins le fait artistique que son absence. On y voit une représentation du geste, plutôt que sensation pure, et cela tient pour toute peinture. D'autre part, en plus d'être traces, les lignes des compositions picturales persanes apparaissent savamment travaillées. Par rapport aux mouvements brutaux de l'action *painting*, qui manifestent un désir de captation immédiate du geste artistique, la peinture persane montre une précision mécanique, contrôlée. Cette netteté accorde au geste du peintre une dimension réflexive. Car la peinture persane ne vise pas la représentation «directe» du geste pictural. Elle se caractérise par une tension entre le fait artistique et la représentation; elle est plutôt empreinte tracée, contrôlée. Nous verrons ainsi qu'en créant des motifs figuratifs, la ligne fait de la création artistique un processus métaphorique. Parce qu'elle produit des formes au contour fermement dessiné, elle ne peut être réduite à ce que Charles Sanders Peirce appelle un indice (comme la fumée avec le feu, l'indice est un signe qui a un lien physique avec l'objet qu'il signifie).¹² La ligne n'est pas simplement une trace physique, résidu d'une performance artistique passée: elle est aussi imagination, production de figures, déplacement de sens.

Surplus d'images

Puisque la peinture persane est souvent considérée comme illustrative, commençons d'abord par examiner le rapport qu'elle entretient avec le texte. La peinture que nous venons de décrire | **fig. 1** | apparaît au verso du vingt-sixième feuillet d'un manuscrit qui en comprend une cinquantaine et où se déploie le texte du *Bustan* («Verger») de Sa'di.¹³ Le *Bustan* est un poème persan datant du milieu du XIII^e siècle.¹⁴ Comptant pas moins de quatre mille vers, il est constitué d'une succession de brefs récits et de leçons morales. Une grande variété de thèmes y sont abordés, du bon gouvernement à la vie mystique jusqu'aux poncifs de la vie domestique. Cette copie particulière du *Bustan* a été réalisée à la fin du XV^e siècle à Herat (Afghanistan), dans un atelier royal de la dynastie timouride.¹⁵

Que voit-on dans la peinture? À la fois l'intérieur et l'extérieur d'une mosquée. Dehors, deux personnages se tiennent à la porte et deux autres participent à une scène d'ablutions. La porte s'ouvre sur une cour, bordée à gauche d'un portique. Là, deux personnages assis consultent un livre, tandis qu'un troisième prie debout, les mains levées. Un quatrième personnage est assis au pied de la chaire de l'imam (*minbar*). Sur la droite, un porche voûté surmonté

11. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, 1^{re} éd. 1981, Paris, Seuil, 2002, p. 91.

12. Charles Sanders Peirce, «What is a Sign?», dans *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, vol. 2, p. 5.

13. Le manuscrit est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale du Caire (numéro d'inventaire Adab Farisi 22). Il contient 55 folios, chacun mesurant 305 x 215 mm. Pour des reproductions et une analyse complète du manuscrit et de ses peintures, voir Lamia Balafrej, *The Making of the Artist in Late Timurid Painting*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.

14. Au sujet du *Bustan*, voir Charles-Henri de Fouchécour, *Moralia. Les notions morales dans la littérature persane du 3^e/9^e au 7^e/13^e siècle*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1986, p. 311-348.

15. Sur la dynastie timouride et la production artistique de cette période, voir Thomas W. Lentz et Glenn D. Lowry, *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Washington D.C. et Los Angeles, Arthur M. Sackler Gallery et Los Angeles County Museum of Art, 1989.

d'un dôme contient le *mihrab*, la niche qui indique la direction de la prière. Assis dans l'ouverture du porche, trois hommes discutent.

Que raconte l'histoire du *Bustan* que la peinture illustre?¹⁶ Passant près d'une mosquée, un vieux mendiant demande l'aumône. Un homme, debout à la porte, refuse de le laisser entrer. Le mendiant décide de rester là et d'implorer dieu, les mains levées. Après un an d'attente, épuisé et voyant arriver la mort, il finit par dire, rempli de joie: «celui qui frappe à la porte de Dieu, à lui cette porte s'ouvre». L'histoire est d'inspiration mystique soufie. Le mendiant incarne le disciple qui attend patiemment l'union avec Dieu. Souffrance et patience sont récompensées par la mort, événement qui marque la dissolution du disciple dans la plénitude divine.

La scène du *Bustan* n'occupe qu'un fragment de la peinture, situé au centre, dans le registre inférieur, contre le bord de la page. Le reste de la peinture déploie des scènes quotidiennes dans une mosquée. Aucune d'elles n'est mentionnée dans le texte, qui de la mosquée n'indique d'ailleurs qu'une porte et un *mihrab*. Contrairement à la scène du mendiant qui constitue une illustration assez littérale du texte—les gestes, les vêtements et la disposition spatiale du mendiant et du gardien traduisent le rapport de pouvoir entre ces deux personnages et en particulier la marginalité du mendiant mystique—le reste de la composition échappe au déterminisme du texte.

Il serait tentant de voir un effort descriptif du peintre dans la prolifération d'éléments extratextuels. La représentation détaillée de la mosquée constitue cependant un défaut dans l'illustration du texte. Dans le poème de Sa'di, au début de l'histoire, le mendiant ne sait pas qu'il se situe près d'une mosquée. Pour le lecteur parcourant texte et image simultanément, la peinture trahit le poème et altère son suspense en livrant de façon prématurée l'identité du lieu duquel le mendiant est rejeté. La mosquée, par ailleurs, est censée demeurer inaccessible. Le mendiant meurt à son abord. Ne mentionnant que deux éléments d'architecture, la porte et le *mihrab*, le texte épouse le point de vue du mendiant, refusant toute description de ce qui doit en effet rester inatteignable: la mosquée, qui représente le sacré, est un lieu que l'on ne peut atteindre avant la mort. En donnant au spectateur la possibilité d'entrer dans la mosquée et d'examiner chacun de ses recoins, la peinture figure l'indescriptible. Défiant le texte, elle empêche le spectateur de comprendre l'expérience du mendiant et le détourne de la morale de l'histoire.

Dans la peinture, la représentation des regards accentue cette fracture entre texte et image. Aussi poignante soit-elle, personne ne regarde la scène principale. À droite de l'entrée, un personnage vêtu de jaune et vu de trois-quarts se repose sur le rebord d'une arche percée dans l'enceinte. Enroulé sur lui-même, placé à l'intérieur de l'enceinte, entre l'illustration du texte et le cadre extratextuel, il dort. Fermant ses yeux sur la scène principale, tourné vers la mosquée, il agit telle une allégorie de la paresse illustrative de la peinture, de son désintérêt pour le texte.

Géométrie et effet de présence

Malgré la profusion d'éléments en apparence extratextuels, on pourrait rétorquer que la peinture continue d'opérer tel un commentaire du texte. La marginalité de la zone textuelle reflète en effet celle du mendiant. Le théâtre de la

16. Pour une édition persane du *Bustan*, voir Sa'di, *Bustan*, Ghulam-Husayn Yusufi, dir., Téhéran, Anjuman-i ustadan-i zaban va adabiyat-i farsi, 1981; et pour une traduction anglaise, voir Sa'di, *Morals Pointed and Tales Adorned: the Bustan of Sa'di*, trad. G.M. Wickens, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1974.

routine au sein de la mosquée représente ce monde de faux semblants dont le bon croyant est exclu. Mais que faire par exemple de la surabondance de motifs géométriques, qui ont un potentiel narratif moindre, voire nul, et qui ne cessent de distraire le lecteur de l'histoire, introduisant des pauses et des détours dans son expérience visuelle?

Se rapprochant des protagonistes principaux pour les observer, le spectateur note aussitôt les spirales d'arabesques qui ornent les montants et les écoinçons de la porte. Remontant ce décor, il quitte la scène, pour se laisser happer par les compositions géométriques de la chaire de l'imam (*minbar*). Chaque panneau du *minbar* présente un pavage de cercles et d'hexagones finement exécutés (fig. 3). Les pavages se densifient et s'affinent dans le dossier et les bras de la chaire. Cette décoration défie toute logique mimétique. Elle ne ressemble à aucun *minbar* connu, car les pavages sont plus complexes qu'à l'ordinaire. Le *minbar* révèle donc deux facettes: apparaissant d'abord comme un *minbar*, il est aussi un catalogue de dessins géométriques.

Le mur derrière la chaire produit le même dédoublement. À première vue, il s'agit simplement d'un mur de couleur orange qui soutient la structure de la mosquée. Mais à mesure que l'œil scrute ce pan de mur, la couleur se brouille. À l'aide d'une loupe ou en agrandissant la reproduction digitale, on peut déceler d'infimes motifs géométriques peints en rouge. Ceux-ci forment un pavage complexe, ressemblant à un emboîtement de flèches, obtenu par réflexion et translation de triangles. Ils n'ont aucun équivalent dans l'architecture contemporaine des Timourides. À nouveau, ces motifs coupent court à toute illusion référentielle, réduisant la représentation à la présence de dessins géométriques.

Considéré dans l'économie générale de la peinture et du texte, le détail géométrique semble inutile, superflu. Il menace la cohérence de l'image et disloque la représentation. Isolé du reste de la composition, arraché à l'image de la mosquée, il provoque aussi un effet de présence. Car quelle différence y a-t-il entre l'image d'un cercle et un cercle? Plus qu'un effet de réel, le cercle ne réalise-t-il pas un effet de présence, écrasant ensemble la représentation et son sujet? Le cercle est là, sous nos yeux, sans référence extérieure, ne désignant que lui-même. Au contraire de l'effet de réel décrit par Roland Barthes, le triangle dessiné sur le mur ne prétend pas ressembler à un motif vu dans la réalité. Si l'effet de réel se caractérise par un rapprochement, bien entendu illusoire, du signe et de l'objet, dans la peinture persane, signe et objet semblent être une seule et même chose.

La forme géométrique permet de passer de la représentation à la présence, du signe à l'objet. Aussi et surtout, dans le cercle, s'impose une proximité de la figure et du geste qui le dessine, un rapport étroit entre la forme visible du cercle et le mouvement de la main qui le trace. Le détail géométrique arrache la peinture au registre illustratif pour la recentrer sur le geste du peintre. Car le cercle est la trace d'un travail manuel ardu, d'un mouvement circulaire qui imite la perfection d'un compas. Le pavage de cercles est un concentré de ce labeur. Au spectateur qui fait l'effort de regarder dans le détail, rapprochant son œil de la peinture au point de la toucher, l'expérience n'est plus seulement visuelle, elle devient physique: écarquillant les yeux pour pouvoir distinguer chaque trait, on ressent l'effort démesuré du peintre miniaturiste, la

tension de son corps et de son bras quand, muni de son pinceau, il s'applique au fin tracé de ces motifs imperceptibles.

Peut-être faut-il chercher le sens de la peinture persane dans les codes de la virtuosité artistique. Dans une notice consacrée à Ustad Baba Hajji, un peintre de la fin du xv^e siècle, l'historiographe Mirza Muhammad Haydar Dughlat souligne son talent de dessinateur par l'anecdote suivante : « On raconte que lors d'un rassemblement, on lui ordonna de dessiner cinquante demi-cercles, comme au compas, de façon à ce qu'il soit impossible de les différencier. Pas un n'était plus fin ou plus large que l'autre de la largeur d'un cheveu ». ¹⁷ Comme dans les panneaux géométriques du *minbar*, trois critères déterminent la virtuosité du peintre : la quantité de formes géométriques dessinées (l'artiste exécute cinquante demi-cercles), leur régularité (ils doivent être exactement identiques) et leur finesse (rendue par la comparaison hyperbolique entre la finesse du trait et du cheveu). La signification de la forme importe peu. On regarde d'abord la qualité du tracé, le travail calligraphique du peintre, c'est-à-dire aussi non pas tant la dimension autographique de la trace que sa perfection quasi-mécanique. La main du dessinateur imite le compas. Comme la calligraphie dans un proverbe persan en usage au xvi^e siècle, le dessin de Ustad Baba Hajji est « une géométrie spirituelle rendue manifeste à travers un instrument corporel ». ¹⁸

Travail de la ligne

Dans la peinture persane du xv^e siècle, la ligne ne se limite toutefois pas au rendu de formes géométriques. Il suffit de suivre les contours, au lieu des aplats de couleurs, pour se rendre compte que la peinture est un écheveau de traits ; elle n'est pas seulement un catalogue de figures, mais un inventaire de lignes et donc de gestes. | fig. 2 | Les barbes filandreuses enregistrent de minuscules coups de plumes. Les plis de turban, aussi réguliers que des demi-cercles, sont les traces d'un geste lent, d'un contact prolongé entre le pinceau et le papier. Quant aux contours des figures humaines, ils consignent des gestes plus amples, un tracé continu, arrondi et plus varié dans son épaisseur.

Ce sont d'ailleurs ces aspects sensibles de la ligne que l'historiographie de l'art persan s'attache à décrire dès la fin du xv^e siècle. ¹⁹ Bien que l'imagination, ou la faculté à concevoir des images, constitue un aspect important du travail pictural (et la variété des peintures figuratives en est la démonstration évidente), dans les sources, l'accent est porté sur le travail de la ligne. Ainsi, Muhammad Haydar rapporte au sujet de Ustad Mansur qu'il possédait « un pinceau délicat, fin », puis il qualifie le pinceau (*qalam*) de Shah Muzaffar, élève de Ustad Mansur, comme étant « d'une telle finesse et d'une telle pureté et posséd[ant] une telle grâce et maturité que l'œil du spectateur en [est] stupéfait ». ²⁰ Les trois caractéristiques de la peinture, affirme-t-il plus loin, sont « la netteté du *qalam* », sa « finesse » et sa « fermeté ». ²¹

Ces trois qualités ont trait à la dimension graphique plutôt que chromatique de la peinture. Elles rappellent aussi l'art de la calligraphie, d'ailleurs caractérisé en des termes similaires. Ainsi le narrateur dit-il de Ja'far et de Azhar, deux calligraphes du début du xv^e siècle : « L'écriture de Mawlana Ja'far était lourde et disloquée, mais cependant ferme, gracieuse et mature, tandis que Mawlana Azhar, malgré la délicatesse que nous avons déjà mentionnée, écrivait correctement mais avait une main irrégulière ». ²²

17. Muhammad Haydar, *op. cit.*, p. 168. Pour une traduction anglaise, voir Thackston, *A Century of Princes*, *op. cit.*, p. 362.

18. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents*, *op. cit.*, p. 32.

19. À ce sujet, voir le chapitre 4 de notre ouvrage : Balafrej, « Calligraphic Line », *The Making of the Artist*, *op. cit.*

20. Muhammad Haydar, *op. cit.*, p. 166, traduction anglaise dans Thackston, *A Century of Princes*, *op. cit.*, p. 361.

21. Haydar, Thackston, *ibid.*

22. Haydar, *ibid.*, p. 162 ; Thackston, p. 359.

Dans ces descriptions, l'instrument prend en charge les caractéristiques de la ligne. Ce n'est pas le contour qui est fin, net ou gracieux, mais le *qalam*. Remplaçant le trait par l'outil, le déplacement métonymique s'opère du visuel au faire. Il souligne le travail, plutôt que le résultat, invitant ainsi à considérer la ligne non pas seulement comme une œuvre autonome mais comme le fruit d'un labeur, comme l'enregistrement d'un travail manuel. La métonymie de l'outil permet de souligner le caractère manuel de la ligne, ainsi que l'aspect tactile, corporel, plutôt que strictement visuel, ou même intellectuel, de son tracé. Le trait ne dépend pas seulement de l'imagination du peintre, ou de sa vue, mais aussi de la dextérité de sa main, de la grâce de son *qalam*.

De plus, dans les textes qui la décrivent, la ligne est rarement thématisée. L'œuvre du peintre n'est pas décrite selon son contenu figuratif. C'est comme si la tâche du peintre consistait essentiellement à produire des traits non représentatifs. Dans ces textes, la peinture est aussi décrite comme rythme, comme musique. Elle vise à l'harmonie, à la netteté, à la fermeté. La ligne, donc, n'est pas simplement ce qui encercle, ce qui délimite, ce qui transforme le visuel en verbal, ce qui enserme la matière pour la transformer en mots. La ligne est aussi l'impression d'une énergie, la trace d'une sensation; la ligne de la peinture persane du xv^e siècle ressemble à la ligne de Paul Klee telle que l'a décrite Bernard Vouilloux: «cette ligne dont tel tableau de Klee enregistre la pulsion énergétique est une ligne de peinture: moi qui la vois et qui m'efforce de la dire, je me trouve, par elle, engagé bien plus avant que si, reconnaissant sur la toile, un nuage, je n'avais qu'à le nommer et à le décrire».²³

Entre grâce et précision, entre finesse et netteté, chaque forme de la peinture enregistre le geste du peintre, la précision de sa main, la souplesse de son corps. Au contraire de l'aplatissement de couleur homogène et lisse, où l'on ne voit nulle trace du travail manuel, le contour enregistre une performance sensorielle, une expérience proche de la danse, une chorégraphie où le bras, le poignet et les doigts, sinon le corps entier, font danser le *qalam*.

Ligne et lyrisme

La ligne transcende les distinctions entre calligraphie, peinture et enluminure. Elle définit une même esthétique du «*tahrir*», ou art du contour. Récurrent dans les sources historiographiques et les techniques premières, où il désigne à la fois l'acte d'écrire et de dessiner, l'art du «*tahrir*» se manifeste aussi bien dans le dessin, la peinture,²⁴ la calligraphie,²⁵ le cadre de la zone de texte (*jadwal*), ou encore le trait que l'artiste ajoute autour de motifs exécutés au pochoir.²⁶

Conçu à la fin du xiv^e siècle, le recueil de poésies manuscrites du *Diwan* du sultan Ahmad Jalayir est un exemple éloquent de cette versatilité de la ligne.²⁷ Sur huit feuillets d'un manuscrit autrement dénué d'ornementation, des dessins exécutés à la plume et à l'encre noire se répandent dans les marges, autour de la zone de texte.²⁸ | **fig. 4** | Ils constituent les premiers exemples connus de dessins autonomes, se valant pour eux-mêmes et non en tant que dessins préparatoires. On y voit des paysages, avec des animaux et des figures humaines. Dans la marge inférieure, un paysan conduit deux buffles. Des lignes de roseaux s'étirent. Des groupes de canards nagent. Nous sommes entre la terre ferme et le marécage. Dans la marge de gauche, le paysage est rocailleux,

23. Muhammad Haydar, *op. cit.*, p. 162, traduction anglaise dans Thackston, *A Century of Princes*, *op. cit.*, p. 359.

24. Bernard Vouilloux, «La description du tableau: la peinture et l'innommable», *Littérature*, vol. 73, n° 1, 1989, p. 66.

25. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents*, *op. cit.*, p. 16.

26. Francis Richard, «Nasr al-Soltani, Nasir al-Din Mozahheb et la Bibliothèque d'Ebrahim Soltan à Shiraz», *Studia Iranica*, vol. 30, n° 1, 2001, p. 97.

27. Yves Porter, *Peinture et arts du livre. Essai de littérature technique indo-persane*, Paris et Louvain, Institut Français de Recherche en Iran et Peeters, 1992, p. 57, 59 et 64.

28. Cette copie est aujourd'hui conservée à la Freer Gallery of Art, Washington D.C., numéro d'inventaire F1932.29-37. Elle contient 337 feuillets, chacun mesurant 300 × 203 mm.

29. Sur ces dessins, voir Deborah Klimburg-Salter, «A Sufi Theme in Persian Painting: The *Diwan* of Sultan Ahmad Gala'ir in the Freer Gallery of Art», *Kunst des Orients*, vol. 11, 1977, p. 43-84; Esin Atil, *The Brush of the Masters: Drawings from India and Iran*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 1978, p. 11-27.



<p>تا طهران را با لغات لغت‌های دیگر شع‌ملین را بشوایش نیاید دیگر کنگان چسب را نشو و نمای دیگر چشم فانت چه گویم خود بلای دیگر شمع خواب را که آب و سواهی دیگر پیر ما در بیان پیش را بی دیگر در طسیرش ما را تقدایی دیگر پیر کجای بی نمی‌وفاید جایی دیگر در حقیقتی را خود تجایی دیگر</p>	<p>دل‌پراش حیات را سناهی دیگر از جمال نر نشان آفتاب دم‌پیم از نسیم صدف ز نیل پر تاب تو در بلای قامت سرو تو شتم نیلا در کدام آب و هوا پرورده اند این خوبا بر غلاف دامن سالک در اصول مسلمین مستعدان اهل علم و عقل را با ما چه کار ای که صاحب قبل را با معرفت نشاخی احمد فانی شواذ عاشقی در آرزو وار</p>
--	---

وَلِخُدَّاهُ تَعَالَى طَلَّاقَهُ وَبِیْطَلَّانَهُ

<p>مقصود من از جان سمانت در مذنب عاشق نشانت ما را مسکی نظر بر آنت کرمت سخن در آن دهانت</p>	<p>چسب نو گرفت جانت درخ ز روی عاشقان دل‌سوز در روی تو هست آن خوبینه در لطف تو کس سخن ندارد و</p>
---	---

Figure 4. Feuille d'une copie du Diwan de Ahmad Jalayir, vers 1400. Washington D.C., Freer Gallery of Art, F1932.29-37. © Smithsonian Institution.

parsemé de touffes d'herbes et d'arbrisseaux plus ou moins secs. Une femme portant un nouveau-né et un homme plus âgé appuyé sur une canne marchent vers l'extérieur de la page. On voit deux autres buffles, tournés vers l'intérieur. Un groupe d'oies en plein vol occupent la marge supérieure. Elles sont entourées de nuages, qui se contorsionnent comme des volutes de fumée.

Le texte copié sur la même page que les dessins présente un *ghazal*, ou court poème lyrique. Dans un jardin, à l'aube, le poète-narrateur rencontre l'aimé, qu'il compare au cyprès. Il se demande quel air et quelle eau ont pu nourrir une si grande beauté. La seconde moitié du poème prend des tonalités mystiques. La rencontre amoureuse cède la place à des réflexions sur la recherche de l'amour, le passage du temps et l'annihilation qui attend tout mystique dans sa quête de la vérité. La forme du récit suit bien les conventions du *ghazal*, dans lequel le poète fait part de ses sentiments amoureux, avant de découvrir que l'aimé n'est autre que Dieu, et les difficultés de l'amour, une image des épreuves qui rythment la vie du mystique.

Ce texte est traversé d'images. Le cyprès symbolise l'aimé. Le mystique est comparé à un voyageur et l'annihilation du temps, à une rivière. De ces allégories, le dessin reprend certains éléments concrets et les harmonise dans des scènes de campagne. Le voyage est bien présent, à travers le déplacement des oies, de la famille, du paysan et des buffles. Le paysage lui-même est mouvant: on sent le vent effleurer les roseaux, l'eau couler autour des canards.

Mais où sont, en dessins, le cyprès, le jardin, le soleil et la lune, que le texte mentionne? La peinture contient également des figures qui ne sont pas issues du texte: ainsi des oies, des nuages, des canards, un paysan. Bien qu'ils puissent être interprétés comme des motifs relevant de la figure du voyageur, la femme avec son enfant, accompagnés du personnage plus âgé, ne se prêtent pas aisément à la lecture soufie. Malgré quelques résonances avec le *ghazal*, le dessin présente un tel degré de généralité qu'il semble constituer un tableau autonome évoquant la vie champêtre.

Pour le spectateur habitué à des peintures plus proches du texte et à des compositions chromatiques complexes, le relâchement illustratif et le dénudement de la composition, réduite à sa seule armature graphique, ont de quoi étonner. Le dessin frappe par son ambiguïté: il est à la fois proche et loin du texte, illustratif en même temps qu'arbitraire. Cette ambiguïté invite à regarder l'œuvre, plutôt qu'à la lire et à l'interpréter.

Une autre comparaison entre texte et image devient alors possible dans la peinture persane: non pas en ce qui a trait à leur contenu figuratif mais plutôt à leur qualité graphique. | fig. 8 | Texte et dessin partagent une même apparence calligraphique. Le dessin est telle une variation sur le délié du *nasta'liq*, ou style calligraphique utilisé pour transcrire le texte. L'art du contour ou *tahrir* transcende les différences entre calligraphie et dessin, se rapportant à la fois au texte et à l'image, au centre et à la périphérie, harmonisant la page dans une même esthétique du trait.

Le *nasta'liq* a d'ailleurs été inventé à la même période que se déploie la forme poétique du *ghazal*.²⁹ Dès le xv^e siècle, ce style calligraphique sert systématiquement à copier la poésie, par opposition au *naskh*, un style plus rectilinéaire, utilisé plutôt pour la prose historiographique. Dans le *nasta'liq*, la plume bouge vite et de façon plus expressive que dans le *naskh*. Issu du mot

30. Sur l'histoire du *nasta'liq*, voir Elaine Wright, *The Look of the Book: Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452*, Washington D.C., Freer Gallery of Art et Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Seattle, University of Washington Press, 2012, p. 231-254.

ta'liq, qui signifie «suspendu» en arabe et en persan, le *nasta'liq* suit des lignes diagonales. Les lettres ne se reposent jamais sur la ligne horizontale. Accrochées à un point invisible, elles semblent se balancer dans le vide. L'émergence du *nasta'liq* au XIV^e siècle accompagne le renouveau de la poésie lyrique dans la région du Fars, incarné notamment par l'œuvre du poète Hafiz. Le *nasta'liq* s'est donc développé en même temps que le *ghazal*, comme si ses mouvements sinueux avaient été expressément conçus pour traduire visuellement le lyrisme de la poésie persane.³⁰

Nombre d'images poétiques portent la trace de cet entremêlement entre calligraphie et lyrisme. Ainsi, cette description de la chevelure de l'aimé dans un *ghazal* de Hafiz: «Dans l'espoir de humer le parfum de la poche de musc qu'à la fin le zéphyr ouvrirait de / Cette mèche bouclée, parmi les torsades de Sa sombre tresse, que de sang a coulé dans les cœurs!»³¹ L'espoir de humer la tresse de l'aimé signifie la quête de l'union avec Dieu, un chemin semé d'embûches, une aventure émotionnelle intense. La chevelure divine est décrite comme un écheveau de boucles, de torsades et de tresses, noires et brillantes, qui rappellent les courbures du *nasta'liq*. Elle est comparée à une poche de musc, une métaphore qui évoque aussi les arts du livre. Il n'était pas rare en effet que l'encre utilisée par le calligraphe soit parfumée de musc.³² Le musc rappelle la calligraphie, à la fois par sa couleur et par son odeur. Un vers similaire à celui de Hafiz et attribué à Mawlana 'Ali Badr, un poète de Herat, pousse encore plus loin ces résonances visuelles et olfactives entre le visage de l'aimé et la calligraphie: «le duvet musqué sur la page de camphre de ton visage est un vers de beauté calligraphié».³³ Le visage de l'aimé est comparé à une page de manuscrit et son duvet, à un vers calligraphié, et en émane une odeur de musc.

De la sensation à la métaphore

Dans la peinture persane, les paysages peuvent être abordés d'au moins deux façons différentes. Si l'on considère la ligne de manière négative, c'est-à-dire comme la limite d'un espace positif, nommable, alors nous voyons en effet apparaître des scènes champêtres, des images de la vie nomade. Mais si on se rapproche de la ligne, si on la regarde pour elle-même, si on essaie de suivre ses modulations et sa vitesse, alors le paysage figuratif s'efface au profit du geste qui lui a donné forme. On imagine la main du peintre-calligraphe parcourant la surface avec la pointe de sa plume, labourant la page, la creusant de sillons. On passe d'une forme à l'autre sans se rendre compte des discontinuités sémantiques. Les plantes deviennent nuages, qui deviennent oies, dans un mouvement infini, migrateur, de la ligne.

La ligne enregistre un large éventail de gestes artistiques. Dans les touffes d'herbe, le coup de pinceau est rapide, court, impressionniste. Le contour des vêtements est la trace d'un geste plus long et plus fluide. Le trait des arbrissaux est lourd, dense, tandis que la tige des roseaux est légère, presque immatérielle. Dans un cas, le dessinateur peint, il appuie le *qalam* contre la page; dans l'autre, il effleure à peine le papier. Si chaque élément figuratif est la trace d'un geste particulier, le dessin dans son ensemble est une sismographie qui note les sensations du dessinateur, les vibrations contrôlées de son corps. Le dessin figure autant la topographie d'un paysage de campagne que l'intensité de l'expérience calligraphique.

31. Wright, *Ibid.*, p. 251–252.

32. Hafiz, *Le divan*, trad.

Charles-Henri de Fouchécour, Paris, Verdier, 2006, p. 85.

33. Adam Gacek, *Arabic Manuscripts: A Vademecum for Readers*, Leyde, Boston, Cologne, Brill, 2009, p. 133.

34. Thackston, *A Century of Princes*, op. cit., p. 114.

Dans ce dessin agissant tel un diagramme, les éléments figuratifs correspondent à différentes intensités du geste calligraphique. Ils aident à voir et à évaluer la qualité de chaque trait, de chaque geste. Ils classent et organisent les résultats du sismographe. Ils modélisent des rythmes corporels. Le roseau est fait d'un trait léger, rapide, enlevé; le pli du vêtement, d'un mouvement descendant, telle une chute contrôlée. Le dessin est un système de traces, un diagramme de l'activité du dessinateur, plutôt qu'un simple sismogramme. Il favorise moins la capture de mouvements artistiques spontanés, arbitraires, que l'étude et la représentation de différents types de gestes, en fonction de leur vitesse, de leur durée et de l'intensité du contact entre plume et papier.

Ce rapport entre motif figuratif et geste, où le motif donne à voir le geste, et non l'inverse, rappelle certaines descriptions de l'art calligraphique tirées de sources chinoises.³⁴ Au XIII^e siècle, un maître calligraphe compare l'attaque, c'est-à-dire le moment où la pointe de la plume touche le papier, au «lièvre qui bondit et au faucon qui s'abat sur sa proie». Un autre maître raconte comment, pour capturer les gestes calligraphiques des lettres *tzu* et *pu*, il a essayé d'imiter, avec la main, le vol d'un oiseau. D'après un traité de la même époque, le calligraphe Wang Hsi-chih, qui a vécu au IV^e siècle, s'inspire «de la ressemblance entre les ondulations du cou des oies et celles du poignet, quand il fait tourner la plume».

Les canards, les oies, les nuages, les roseaux brossés par le vent, le paysage qui fluctue entre ciel, terre et eau, ne sont pas que des figures, des concepts illustrés, des allégories soufies ou des impressions réalistes. Ils ont une signification double, sinon triple. Ils sont d'abord la trace d'un mouvement de plume. En tant que figures, ils constituent, de plus, les éléments d'un discours métaphorique sur le dessin, invitant à comparer le geste qu'ils enregistrent au concept qu'ils illustrent. La figure de l'oie avec son cou long et flexible est donc à la fois l'icône d'une oie, la trace d'un geste et la description métaphorique de ce geste. Le signifié premier de la figure permet de décrire sa configuration sensible de façon métaphorique. De même, le contenu du *ghazal* constitue un commentaire potentiel sur la ligne affective du *nasta'liq*, qui est comme le mouvement du désir, portant le calligraphe, comme le narrateur du poème, d'une forme à l'autre, sans jamais se fixer sur une signification.

Un ensemble de traits non figuratifs aurait probablement incité à une interprétation des traces telles des empreintes laissées au hasard, comme les enregistrements directs d'une performance artistique spontanée, automatique. Ici, on accède à la sensation par le détour de la figure, du signe visuel. L'image n'entretient aucune illusion d'immédiateté. La démarche de l'artiste n'est pas un geste iconoclaste; elle ne cherche pas à se défaire de la médiation des figures. Le geste du calligraphe passe par le détour de la représentation pour donner un visage à son intensité. Le dessin figuratif affirme la nécessité de la représentation et révèle que l'art n'est pas un assemblage de traces spontanées. Le dessin n'est pas tant un sismogramme, enregistrant les gestes de l'artiste, qu'une interprétation métaphorique de ces gestes.

L'organisation du figural en figuratif, de même que le classement et la modélisation des sensations physiques de l'artiste sous la forme de motifs figuratifs, affirment le lien inextricable entre représentation et sensation, de même que l'inévitabilité de la métaphore. Au lieu de la lecture indicielle où

35. Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées de Jean-François Billeter, *The Chinese Art of Writing*, New York, Rizzoli, 1990, p. 163 et 185-186.

l'effet est ramené à la cause, le figuratif invite à suivre la ligne pour élaborer des métaphores. La ligne qui cerne la figure opère ainsi un double renversement: renversement du motif figuratif en mouvement et du mouvement en métaphore. Il ne s'agit pas de retrouver l'événement artistique derrière la trace, de remonter l'ordre linéaire, téléologique de l'indice. Comment le pourrait-on, d'ailleurs, tant le trait, quoique enregistrant une certaine intensité corporelle, semble dénué d'individualité, de passé, d'histoire? Par la perfection de son exécution et par son organisation figurative, le trait arrache l'œuvre à la chronologie. Il figure une durée sans date. À la fois trait corporel et trait idéal, il est hors du temps. Le but de l'artiste encore une fois est d'approcher la perfection de la machine, de transformer la main en compas.

Au lieu de la lecture indicielle, donc, l'interprétation métaphorique: les contorsions de la ligne ressemblent aux boucles d'une chevelure. Tournant la page sur sa marge droite, on peut voir apparaître l'aimé. Le papier est clair comme son teint de lune. Le texte dessine les traits de son visage, tandis que le dessin qui l'encadre figure ses cheveux hirsutes, ses boucles noires à l'odeur de musc. La ressemblance cependant n'est pas uniquement analogique. Elle est aussi figurale, car elle passe par la sensation: ce sont le mouvement, la densité et l'odeur de la ligne qui provoquent le désir du spectateur, lequel s'articule dans l'image de l'aimé. Retraçant le parcours du *qalam* sur la page, l'œil recouvre les sensations du dessinateur, le lyrisme de son geste, qui sont aussi les mouvements de la métaphore.

La métaphore de l'aimé ne définit pas le trait comme représentation figurative; elle ne propose pas de signification stable. Au contraire, parce qu'elle suggère un lien mais aussi une différence entre trace et signification, la métaphore ouvre la signification à un déplacement perpétuel; elle diffère tout effort de définition, créant une énergie, qui n'est autre que la force du désir, ce désir qui pousse le poète du *ghazal* dans sa quête indéfinissable, dans le transport de la métaphore, de l'image de l'aimé à l'image du divin, à l'annihilation du sujet, à la création du poème. La ligne sinueuse et nomade du dessin figure le mouvement mystique qui est une recherche infinie, tendue vers un objet absent. ¶