

Josef Strzygowski¹

Les stucs afghans de la collection de la N.R.F.²

(Première partie : texte)

Traduit de l'anglais par Sonia Menoud, relu par Claude Pillet

[Note.] *Ces stucs ont été trouvés dans la région de Tash-Kourgan [Tashkurgan] (Turkestan chinois, [Xinjiang]), au sud de Qizil [Kizil], à l'est de la frontière afghane.*

En 1873, l'Exposition Universelle de Vienne accueille pour la première fois en Europe des œuvres d'art issues de la région comprise entre la mer Caspienne, la mer d'Aral et les sources de l'Indus. De nature hybride, ces œuvres mélangent des caractéristiques de l'art grec et de l'art indien. Compte tenu de leur style particulier, ces œuvres sont d'abord désignées sous le nom d'*art gréco-bouddhique* lors de l'Exposition, et par la suite dénommées également *art du Gandhara*. Depuis sa première apparition à Vienne en 1873, cet art s'est fait une place dans tous les musées européens. D'innombrables vestiges ont survécu jusqu'à nos jours, notamment grâce à leur composition en ardoise noire, matériau très résistant aux intempéries. En premier lieu, il a été suggéré que la genèse de ces œuvres provient de la proximité entre le lieu

¹ Si l'Asie du Sud et l'Extrême-Orient intéressaient vivement l'historien de l'art autrichien Josef Strzygowski (1862-1941), celui-ci étudiait avec un soin particulier les manifestations artistiques de l'Europe du nord, du monde turc, de l'Iran et de l'Asie centrale. Elles affirmaient à ses yeux de hautes valeurs esthétiques que le monde classique du sud, politiquement centralisateur et culturellement exclusif, avait dévalorisées, marginalisées ou occultées. Appelant de ses vœux un renouvellement culturel complet grâce à la mise en valeur des racines indo-européennes ou germaniques de l'Europe, Strzygowski manifesta quelque intérêt pour le national-socialisme. Cela valut à ses travaux d'être injustement jetés aux oubliettes de l'histoire après 1945. (NDR)

² Traduction de J. Strzygowski, *The Afghan Stuccos of the N.R.F. Collection*, Paris – New York, Nouvelle Revue Française – Stora Art Gallery, s.d. [1931].

de leur découverte et la Bactriane, qui fut jadis le centre de l'art grec en Asie occidentale. Selon une hypothèse, les Indo-Scythes de l'Afghanistan et de la vallée de l'Oxus – fondateurs du bouddhisme Mahayana et habitants d'un pays limitrophe de l'Inde – ont puisé dans l'art hellénistique de la Bactriane les formes plastiques par lesquelles ils expriment des thèmes indiens.

Néanmoins, depuis 1873, de remarquables découvertes ont été faites dans les régions bordant le Turkestan oriental [Xinjiang], plus particulièrement dans le bassin du Tarim. Ces découvertes eurent lieu dans les centres artistiques de Turfan, au nord, et de Khotan, au sud. Les plus précieux témoignages de l'art de ces régions sont les temples et les stûpas richement ornés de peintures et de sculptures. Ceux-ci sont le fruit d'une activité artistique continue de la part des bouddhistes mahayanistes, mais différents de l'art du Gandhara non seulement du point de vue de la chronologie – ils furent réalisés plus tard – mais aussi par la présence de certains traits stylistiques qui manquent à l'art gréco-bouddhique. Certaines de ces caractéristiques sont autochtones et témoignent de la survivance d'une forme d'art antérieure tenant à la fois du style architectural de la tente et de la construction en brique crue. Cependant, au vu de l'abondance d'éléments chinois contenus dans ces œuvres, nous sommes presque tentés de classer l'art du bassin du Tarim parmi les styles artistiques de l'Extrême-Orient et non pas parmi ceux de l'Asie du sud.

La nature remarquable de ces œuvres issues de la vallée du Tarim provient de leur matériau même. Plutôt que d'être travaillées dans la pierre, comme c'est le cas pour les œuvres du Gandhara, ces innombrables sculptures ont été réalisées en stuc. Bien entendu, les Européens utilisent eux aussi le stuc (notamment pour la décoration intérieure des bâtiments). Cependant, dans la vallée du Tarim, le stuc est plus qu'un simple ornement : il est le matériau par excellence utilisé pour la représentation de la forme humaine.

En longeant les murs de l'un de ces temples, où les statues s'alignent joue contre joue, nous pourrions aisément nous croire dans un musée de sculpture européen. La majorité des représentations appartient à l'univers mythologique du bouddhisme. Le stuc est pour les artistes de la vallée du Tarim ce que le marbre est pour les Grecs. Les statues sont grossièrement formées dans le stuc renforcé préalablement de paille. Puis

elles sont modelées dans le stuc encore humide. La maîtrise atteinte par les hommes travaillant ce matériau est exceptionnelle.

Ce monde alors inconnu de la représentation humaine fut regardé par nous autres Européens avec étonnement. Nous supposions qu'il n'avait pu être créé que dans la région à l'Est du Grand Pamir, jusqu'à ce que, il y a quelques années, de nouvelles découvertes apportent un nouvel éclairage sur le problème.

Considérons d'abord l'architecture. Jusqu'à présent, l'histoire de l'art s'est limitée presque exclusivement à l'étude de l'architecture de pierre et de brique cuite. Nous commençons tout juste à comprendre que l'évolution de l'architecture restera inintelligible tant que nous n'étudierons pas, d'une part, l'ancien art européen de la construction en bois et, d'autre part, l'architecture de la brique crue et de la tente, pratiquées autrefois en Asie. La classification des régions artistiques selon les matériaux utilisés est tout aussi importante en sculpture, particulièrement quand il s'agit du stuc, classification qui, à l'origine, était confinée aux pays dans lesquels les constructions étaient réalisées uniquement au moyen de la brique crue. Cela s'explique par la fonction de ce type de sculpture qui n'est ni un relief au service de la décoration d'une surface, ni une statuaire complètement indépendante de l'architecture. Elle est simplement un revêtement. Cet étrange usage de la sculpture fut d'abord révélé aux Européens grâce aux plats d'albâtre de Ninive, et aussi aux revêtements en mosaïques polychromes. Nous devons à présent prendre en considération un troisième matériau : le stuc. Nous ignorons encore la date exacte à laquelle le stuc est utilisé de cette façon. Pour l'heure, nous devons nous contenter des informations rendues disponibles par les découvertes qui ne cessent de s'accumuler année après année. Il ne fait aucun doute que les plus importantes sont dues aux recherches effectués par les Allemands à Ctésiphon et aux fouilles menées par les Français dans les régions de l'ouest du Grand Pamir. Dans les pages suivantes, nous porterons notre attention sur quelques-unes de ces découvertes.

Les locaux de la Nouvelle Revue Française à Paris accueillent actuellement une exposition réunissant les résultats d'une expédition commanditée par cette maison d'édition sous la supervision de Monsieur André Malraux. Les sculptures en stuc, ramenées d'un terrain de fouilles en Afghanistan, ne sont pas surpassées en beauté plastique par les objets mis au jour à Hadda et ramenés en Europe par les soins de Monsieur Barthoux. Ces sculptures comprennent environ quatre-vingt-dix têtes et

quelques figures entières. La condition des statues nous laisse supposer qu'elles furent décapitées à une date inconnue. En conséquence de quoi, les têtes, en assez bon état, ont été retrouvées ensevelies, alors que, sauf dans quelques rares exceptions, les corps correspondants ont complètement disparus.

Afin de se faire une idée de ce que furent, avant leur disparition, les temples et les stûpas de la région où Malraux a fait ses découvertes, il suffit de considérer celles qui ont été réalisées à Khotan et de porter son attention sur la condition du stûpa de Rawak à l'époque où Sir Aurel Stein l'a étudié. À Rawak, les statues se succèdent interminablement, serrées les unes contre les autres. Seuls les troncs ont survécu. Les têtes ont sans doute été arrachées par une tribu iconoclaste. Le temps a également rongé les parties supérieures des torsos. Des sculptures provenant de certains couvents asiatiques ont été trouvées dans le même état. J'ai donné une reconstitution typique de telles sculptures dans mon livre sur l'Asie (p. 83, d'après une photographie d'Oldenburg³). Cette image représente le temple de Shikshin [Qigexing], situé le long de la route qui traverse la moitié nord du bassin du Tarim. Les sculptures visibles sur la photographie sont probablement des statues votives, disposées l'une à côté de l'autre de manière aléatoire. Il existe des statues votives similaires, mais en pierre, dans les couvents sacrés de la Chine bouddhiste, à Yun-Kan [Yungang] par exemple. La différence principale entre les deux styles est la suivante : alors que les statues chinoises sont des bas-reliefs, à l'inverse, celles de l'ouest du Grand Pamir n'adhèrent jamais aux murs contre lesquels elles ont été placées. Cette dernière pratique est peut-être une influence de l'art hellénistique de la Bactriane ancienne. La statuaire du grand autel de Pergame est de nature similaire. Les statues des dieux sont sculptées en relief presque complet et le traitement plastique des groupes représentant des combats contre des géants rappelle le fameux *Laocoon*, qui peut être considéré comme un haut-relief extrêmement abouti.

Quelques-unes des têtes de la collection N.R.F. ne rappellent pas si nettement les statues de Pergame ou le *Laocoon*, représentatives qu'elles sont des sociétés aristocratiques se développant à l'époque des diadoques⁴, et dont l'influence artistique se propage jusqu'au règne de Louis XIV, et même plus tard – montrant ainsi la

³ Josef Strzygowski, *Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Augsburg, s.n., 1930, 779 p., 658 tableaux et illustrations en n/b. (NDR)

⁴ *I.e.* les successeurs d'Alexandre le Grand qui partagèrent son empire. (NDR)

prééminence de l'évolution de l'art sur les données de la nature. Examinons par exemple la tête du *Gentilhomme bien nourri* (fig. 39). Ses yeux sont grecs, sa bouche ressemble à celle de l'*Apollon du Belvédère*, son visage est gras, et ses cheveux aux boucles féminines s'accordent plutôt bien au reste. Considérons également le *Héros barbare* (fig. 29) ; il conserve une dignité imposante, ses yeux sont grand ouverts, son front plissé rappelle le style baroque et sa lèvre inférieure est proéminente. Ou observons encore le *Roi Soleil* (fig. 17), avec sa perruque carrée couronnant un visage à la fois indifférent et bouffi. Ces trois têtes portent la marque de l'empreinte hellénistique.

D'autres têtes, par contre, sont comme des réminiscences d'œuvres grecques de l'Antiquité. Elles appartiennent à une époque durant laquelle un élément de parenté iranienne ranime l'ancienne conception hellénistique longtemps après son rejet en Grèce même – conséquence de la montée sous Alexandre le Grand des idéaux orientaux de domination impérialiste. L'une de ces têtes, dont le profil hellénistique a quelque peu été ajusté aux goûts iraniens, est un Bouddha (fig. 4). Il reprend des caractéristiques de ce type de représentation, soit un nœud dans les cheveux et le disque distinctif gravé sur le front. Son expression trahit la lassitude du sage qui a vaincu les passions terrestres. Elle ressemble notamment au visage d'ange peint par Léonard de Vinci dans *La Vierge aux rochers*, tableau exposé maintenant à Londres.⁵ Cette expression reflète une conception du monde typiquement septentrionale, où le monde n'est pas appréhendé selon les apparences extérieures, mais selon des vérités profondes. Malgré ses formes hellénistiques, la tête, légèrement inclinée de côté, avec les paupières baissées et la bouche bien fermée, est clairement iranienne. La présence d'éléments grecs dans cette sculpture s'explique par le fait que les Iraniens du Nord, alors qu'ils s'essayaient à la représentation plastique, n'avaient comme seul modèle que le style grec – puisque, jusqu'alors, ils ne se sont engagés que dans l'ornementation symbolique et non-figurative, et n'ont encore jamais représenté de visage humain. Il est important de ne point confondre les Iraniens du Nord avec les Persans du Sud, qui pour leur part avaient déjà adopté, à l'époque achéménide, la vision mésopotamienne de l'art qui se place au service du pouvoir royal. Malgré de regrettables mutilations, la tête de Bouddha de la

⁵ Il doit donc s'agir de la seconde version de *La Vierge aux rochers* exposée à la National Gallery à Londres (la première faisant partie des collections du Louvre). (NDT)

figure 2 est la plus somptueuse incarnation de l'idéal iranien. Malgré son état, cette tête haute de 17 5/8 pouces⁶ comprend toutes les caractéristiques du type iranien. Le disque sur le front et le petit cercle sur la lèvre supérieure indiquent clairement qu'il s'agit de la tête d'un Bouddha. Le visage, d'une longueur d'oreille à oreille de 13 3/4 pouces⁷, est modelé en de larges surfaces ; les sourcils et les pupilles sont peints en noir et les lèvres relevées de rouge. Fort heureusement, la polychromie est assez bien préservée.

Alors que la tête de la figure 17 est encore droite et haute, celle de la figure 2, est, au contraire, légèrement inclinée à l'avant. Ce détail reflète l'idéal de la profonde méditation intérieure, du détachement du monde et de ses contingences éphémères – un idéal dont l'expression deviendra par la suite stéréotypée. Avant d'examiner les autres têtes, je souhaite parler maintenant de l'une des sculptures dans son intégralité, afin de mettre en évidence, s'il est possible, les points de convergences formelles dépassant la chronologie de l'évolution artistique.

Les quelques torsos qui nous sont accessibles confirment les observations faites à propos des têtes sculptées. Les traits caractéristiques attestant d'une conception commune rapprochant les diverses sculptures sont la prédilection pour les attitudes strictement frontales et les drapés ajustés retombant en plis parallèles. Ces formes rappellent une période antérieure de l'art grec et ne peuvent être attribuées à l'influence de l'art hellénistique tardif. Elles témoignent plutôt de l'heureux succès des Iraniens qui cherchaient des solutions plastiques servant à l'illustration de thèmes nouveaux. Les Iraniens suivaient les mêmes voies qu'empruntèrent par les anciens Grecs et que les créateurs du style gothique ont reprises après eux. C'est un fait établi depuis la découverte des stucs du bassin du Tarim et confirmé de nos jours par les fouilles effectuées dans la région du Grand Pamir. Nous devons cependant relever que la propension à utiliser des formes archaïques est plus forte dans le Turkestan oriental [Xinjiang] qu'en Afghanistan. Preuves en sont les photographies ramenées du Khotan par Sir Aurel Stein, ainsi que les reproductions des monuments érigés le long de la route menant au nord de la dépression du Tarim.⁸

Tandis que l'art ancien de l'Inde – amené en Iran oriental *pari passu* avec le bouddhisme – recourt principalement au nu, l'art hellénistique se caractérise par

⁶ Environ 448 millimètres. (NDT)

⁷ Environ 349 millimètres. (NDT)

⁸ Voir mon livre sur l'Asie (p. 228-289, fig. 5a et 5b). (NDA)

l'utilisation de draperies. La statue drapée de la figure 22 est celle d'une femme debout. Elle mesure 31 1/2 pouces⁹, pieds mis à part. La robe, serrée à la taille, accentue la courbe des hanches, comme le veut la tradition de l'art indien. Excepté ce détail, le drapé tombe normalement, sans aucun autre pli artificiel. Cette statue représente probablement un acte de sacrifice : la femme porte un long voile et tient entre ses mains des fleurs montrant encore des traces de peinture rouge. Le stuc de la surface des jambes est resté intact, probablement grâce au fait qu'elles étaient enterrées. Les parties supérieures de la statue ont, par contre, subi des dommages dus à une trop longue exposition. Les finitions soignées du dos prouvent que la statue reposait contre le mur sans y être attachée.

Cette figure féminine, traitée selon le mode hellénistique, diffère considérablement des figures bouddhiques. L'une de ces sculptures représente une figure drapée en position frontale et se tenant bien fermement sur ses deux jambes. Les plis sont hésitants et, comparés à ceux des figures du bassin du Tarim, quelque peu maladroits. L'adolescent de la figure 7 rappelle plutôt les bons bergers produits par l'art primitif chrétien depuis l'époque de Constantinople, et qui étaient fréquemment utilisés dans la décoration des fontaines. L'épaule droite est nue. La robe tombe en larges plis jusqu'en dessous des genoux et forme une série de boucles en zig-zag sous le bras gauche, détail typique de l'art archaïque. La position du bras nous laisse deviner qu'il doit également s'agir d'une scène de sacrifice. C'est particulièrement dans les traits du visage que se manifeste l'expression de l'esprit iranien le plus pur. Une autre représentation montre une personne absorbée dans sa prière ; son expression est plus sévère. L'utilisation du drapé est similaire à celle de l'adolescent, mais les plis parallèles sont plus nombreux et finissent en deux larges volutes. Des bijoux ornent le bras gauche et le cou, complétant ainsi le rendu de la silhouette. Malgré la présence de traits grecs et indiens, la tête, légèrement inclinée à l'avant et plongée dans une expression de profonde méditation, est iranienne.

Regardons maintenant de plus près quelques figures assises. Celle de la figure 24 est clairement hiératique et représentative des tendances religieuses. Sa posture frontale et rigide, proche des icônes byzantines, son corps tendu émergeant de la ligne horizontale des jambes avec, entre celles-ci, les lignes courbées d'un drapé stéréotypé,

⁹ Environ 800 millimètres. (NDT)

en sont tous des caractéristiques. Les mains reposent sur le ventre et les avant-bras sont couverts par un ou deux plis de robe. Le torse est nu sous une profusion de bijoux en tous genres. À l'instar des figures de l'art hellénistique, le port de tête est altier et majestueux. De nombreuses variations et transitions existent entre ce type physiologique et les têtes iraniennes que nous avons décrites (fig. 2). Les découvertes de Messieurs Barthoux et Malraux en offrent des exemples en abondance. Je me permettrai de n'en mentionner que quelques-uns. Tout d'abord, la figure accroupie à la chevelure apprêtée (fig. 23) semble à première vue identique à celle de la figure 24, sauf pour l'attitude, qui en est moins sévère. Nous remarquons encore d'autres différences. Au lieu des cheveux courts et frisés de la figure 24, la figure 23 montre une longue chevelure bouclée atteignant les épaules. Pour l'historien de l'art qui se consacre aux études comparatives, il est intéressant d'observer les deux styles de coiffure présents dans un même ensemble de sculptures. Celui de la figure 24 peut être considéré de type iranien, alors que le second (fig. 23) est de type grec, tel celui que l'on retrouve dans les représentations, apparemment si lointaines, de Jésus-Christ.¹⁰ Le bas-relief dans la figure 25 se rapporte au Christ adolescent des sarcophages de l'Asie mineure, à Ravenne et à Rome. Nous y retrouvons des éléments caractéristiques tels que les jambes croisées, la main droite levée en signe de bénédiction, la main gauche posée sur la cuisse et tenant un objet, le grand nimbe lumineux en forme de disque couronnant la tête et, enfin, la manière dont le corps est drapé. Nous pouvons observer la répétition du motif dans les *genii* qui ornent le fragment à la droite de la figure principale. Le visage de la figure 10 rappelle le type iranien. La tête mesure 5 5/8 pouces.¹¹ Sur la droite, les imposantes boucles d'oreilles sont encore présentes. Les restes de peinture rappellent la tête de la figure 1, à laquelle j'ai fait référence ci-dessus. Les pupilles noires se laissent deviner sous les paupières mi-closes, et les lèvres, les cils et le disque frontal sont tous rouges. Les mèches circulaires qui entourent le bandeau et le nœud au-dessus de la coiffure donnent au visage une apparence non grecque.

De la plupart des visages, émane une expression de détachement complet des contingences du monde, révélatrice de personnes plongées dans une profonde méditation. Cet état d'esprit, comme voilé, se retrouve en de nombreuses variations

¹⁰ J'ai déjà traité de tels sujet, par exemple dans mon *Ursprung der christlichen Kirchenkunst* (p. 132) et dans mon livre sur l'Asie (p. 398). (NDA)

¹¹ Environ 143 millimètres. (NDT)

dans les figures que je souhaite encore décrire. La figure 7 illustre cette expression de totale résignation, peut-être de manière encore plus frappante que celle de la figure 10. La forme de la tête ainsi que la structure des yeux et de la bouche présentent quelques différences. Cependant, les traits fondamentaux qui définissent les têtes hiératiques sont les mêmes : des paupières plates descendant en une surface oblique jusqu'à l'origine des sourcils et passant sans transition au profil purement grec du nez droit. Ces traits se retrouvent également dans les têtes ne présentant aucun rapport avec les représentations du Bouddha. La figure 21 en est un exemple édifiant. Là aussi, les yeux sont profondément enfoncés au-dessous des traits abrupts de l'arcade sourcilière, et les sourcils se rejoignent à la racine du nez, esquissant en lignes parallèles le profil nasal. Cependant, cette tête féminine est très différente des représentations de Bouddha. Le visage est de forme longue et ovale, dont l'effet est accentué par la forme pointue du crâne et l'arrangement des cheveux. Dans l'intention d'offrir un point de comparaison, je mets en évidence une tête féminine analogue, dans la figure 21bis, peinte à l'encaustique et originaire d'Égypte (qui appartenait autrefois à la collection Graf des portraits anciens à Vienne). Nous retrouvons ici les mêmes traits, les mêmes paupières plates, le même nez grec. Seule la physionomie générale diffère. Les yeux grands ouverts fixent le spectateur. Des rides profondes sillonnent les joues. Une bouche mince et un menton pointu complètent l'impression qu'il s'agit clairement d'un portrait individuel. À l'opposé, la tête en stuc d'Afghanistan montre de petits yeux mi-clos, enfoncés dans des cavités dont la profondeur est accentuée par de hautes pommettes. La bouche ressort dans une expression de douleur alors que toute la tête est légèrement tournée de côté dans une attitude désintéressée. Aux côtés de la grande dame d'Alexandrie, nous avons un ascète bouddhiste.

J'ai considéré les sculptures de la collection Malraux comme si ces œuvres pouvaient nous permettre d'expliquer l'origine du bouddhisme iranien. Bien naturellement, cette intention ne peut être envisageable si ces œuvres appartiennent à l'époque tardive du III^e au V^e siècles, telles qu'elles furent datées par certains. Pour l'heure, je ne souhaite pas m'engager dans une discussion chronologique. Au Gandhara, les monuments en pierre noire peuvent être vus tels que l'image de la fixation réelle d'un matériau de l'art en stuc, plus libre, que l'on retrouve au Nord. Ces œuvres du Gandhara s'étendent du premier siècle au V^e siècle. À mon avis, la même datation doit

être attribuée aux sculptures provenant d'Afghanistan, puisque ce dernier est le plus proche de l'Iran et de la Grèce.

D'un point de vue ethnique, ces œuvres contrecarrent fermement la théorie selon laquelle ces œuvres sont des créations de la race indo-germanique. Bien sûr, nous retrouvons ici et là quelques têtes de Barbares telle que, par exemple, la tête de la figure 29. La moustache peut être considérée comme un signe caractéristique. Détail plus frappant, les têtes négroïdes appartiennent aussi bien au groupe des figures masculines qu'à celui des têtes féminines – dont notamment les figures accroupies (fig. 43). Avec une attitude frontale stricte, similaire à celle des Bouddhas assis, cette figure a les mains enveloppées dans un manteau de lin et posées sur son ventre. Les plis parallèles du drapé sont de toute évidence archaïques. Étonnamment, la tête ne présente non pas les traits d'un Bouddha iranien, mais ceux d'un nègre [*negro*] aux lèvres exagérément épaisses. Les yeux sont presque fermés et la tête est couverte par un voile touchant les épaules. La physionomie d'une race étrangère a rarement été représentée avec tant de force. Bien que nous soyons déjà familiers avec les représentations du Bouddha de type nègre, leur présence dans cette partie Nord de l'Iran est singulièrement frappante.

J'ai mentionné au début de l'article le fait que la dénomination de l'art gréco-bouddhique fut auparavant attribuée à l'art du Gandhara. A l'occasion de l'exposition présentant les résultats des fouilles menées par Monsieur Barthoux, un cercle artistique de Paris eut l'audace de parler d'art « gothico-bouddhique ». Jusqu'à présent, j'ai délibérément évité de parler des têtes en stuc propres à l'Afghanistan – et qui ont suscité ce débat –, préférant m'adonner à l'étude des œuvres en provenance du centre artistique d'Asie occidentale en toute indépendance.

Les têtes, égales en comparaison à la statuaire de nos grandes cathédrales gothiques, rendent ce groupe plus important que l'art hellénistique et indien – particulièrement du fait qu'elles questionnent le point fondamental de l'origine de l'art iranien, dont j'ai tenté de déterminer la nature dans la première partie de cet essai. Nous allons traiter de ces monuments dans un instant. Dans l'immédiat, notons simplement que ces monuments nous permettent d'identifier le point de départ de l'évolution de cet art et que cette connaissance aboutira à de fructueuses conclusions.

En observant la tête de la figure 26, nous remarquons d'entrée la présence d'éléments caractéristiques de l'art gréco-iranien, bien que les détails dans l'attitude de

la tête, inclinée vers la gauche, les longues boucles encerclant le visage et la coiffure en forme de couronne, nous paraissent singulièrement familiers. Aussi incroyable que cela puisse sembler, nul doute ne subsiste : le bandeau mince qui soutient les cheveux et le nœud sur la tête indiquent clairement qu'il s'agit d'un Bouddha. La figure 41 montre une tête encore mieux préservée. Semblable à celle que j'ai décrite ci-dessus, elle expose sobrement sa riche coiffure et est ornée de boucles d'oreille en forme de croissant. Cette coiffure est si clairement asiatique que la ressemblance incontestable du visage avec nos sculptures gothiques peut en premier lieu sembler n'être que le fruit du hasard. Cependant, en imaginant que nous placions une couronne sur ces têtes, nous pourrions aisément croire regarder l'une des figures familières de nos cathédrales gothiques, en particulier celles qui ornent les galeries des rois sur les façades des cathédrales françaises. Parmi les trouvailles de Hadda et de la collection de la N.R.F., l'une est particulièrement extraordinaire : certaines des têtes sont véritablement couronnées. En dessus du bandeau enserrant le front, l'artiste a inclus une série de petits cerceaux de la forme d'une couronne. L'expression du visage a été adoucie, en comparaison avec les visages aux surfaces et lignes sévères des têtes étudiées jusqu'ici (spécialement fig. 2). La tête, inclinée vers la gauche, et la chevelure généreuse qui se déploie de l'arrière des oreilles en mèches serrées, confèrent au visage une expression de grandeur noble. Une tête similaire, vue de profil, est constituée la figure 42.

Mais ce n'est pas tout. Ce que nous admirons particulièrement dans les innombrables sculptures de nos portails gothiques, c'est l'expression des sentiments d'une tendre grâce sans égal. Aucun indice dans l'histoire de la sculpture des peuples du Sud nous porte à croire qu'une possible influence puisse venir de cette direction. Il convient d'admettre que l'art gothique s'est développé de lui-même en donnant une représentation plastique de ces états intérieurs. L'ange souriant de l'Annonciation à Rheims et les jeunes filles de la cathédrale de Strasbourg en sont des illustrations simples et universellement connues. Les découvertes en Afghanistan comprennent quelques spécimens comparables à ces statues et renforcent l'impression d'une relation existante entre les deux arts. En voici trois exemples : la tête adolescente des figures 30 et 31 esquisse un sourire identique à celui que montrent fréquemment l'art gothique et la sculpture grecque archaïque. Elle illustre la détermination quasi exagérée de l'artiste à représenter l'expression – comme l'attestent la tête rejetée en arrière et le sourire

illuminant le visage. Cette expression de gaieté, rare dans cette partie de l'Iran, prend invariablement la forme d'une bouche légèrement ouverte et d'yeux plus grands ouverts que de coutume dans les sculptures iraniennes. Les boucles enveloppant le visage renforcent l'impression de jeunesse et de fraîcheur. Un air de gravité touchante marque simultanément certains de ces visages adolescents, les rendant encore plus attrayants. La figure 36 illustre ce que nous pouvons considérer être la représentation idéale de l'esprit adolescent pur et splendide. Une autre tête (fig. 46) semble provenir directement d'une cathédrale gothique. Il serait difficile de trouver son égal en finesse et en grâce.

Une tête barbue de la collection de la N.R.F. fait exception dans cet ensemble (fig. 32). Elle pourrait facilement représenter un prophète ou un apôtre, les deux figurant dans les statuaires de nos cathédrales – à la différence qu'elle n'est pas faite en pierre, telles les sculptures occidentales, mais en stuc, et qu'elle fut créée dix siècles avant celles-ci.

Quelle explication justifierait de telles ressemblances ? Comment expliquer l'essor de l'art iranien qui présente des affinités frappantes avec, d'une part, l'art grec antique et, d'autre part, notre art gothique ? Il a produit des thèmes nouveaux dans l'histoire de l'art, des thèmes expressifs et des thèmes sans lien fort avec l'art hellénistique des races orientales ; à l'inverse, il a mis en évidence un don créatif égalant l'art grec de l'antiquité et le gothique à venir !

Prospecter les données psychologiques qui régissent les différents courants artistiques relève d'une tâche plus ardue encore que la conscience superficielle du domaine appelé communément «histoire de l'art». Il serait absurde d'imaginer que l'étude des œuvres d'art selon leur aspect immédiatement visible suffit à ériger un édifice scientifique. Cette aberration a pourtant bel et bien dominé l'histoire de l'art lors de ces dernières décennies en limitant celle-ci aux seuls éléments apparents des œuvres. De ce fait, ce procédé a empêché l'investigation des problématiques réelles révélées par l'étude systématique des catégories de style et d'évolution. Néanmoins, les étudiants autodidactes n'ayant pas suivi les préceptes du cursus officiel ont pu observer la consanguinité qui unit la Grèce classique, l'Inde et le monde gothique (voir mon livre sur l'Asie, spécialement p. 76). Les fouilles récentes ont apporté de nouveaux éléments appartenant à l'époque durant laquelle l'Iran du Nord-Est (à ne pas confondre avec la Perse au Sud) abandonna l'art anti-naturaliste en vigueur jusqu'alors – sous l'influence

de l'art hellénistique et du bouddhisme, tous deux engagés dans la représentation de la forme humaine. Tout comme ce fut le cas dans la Grèce antique, ce changement s'est produit librement sous l'effet d'une impulsion de l'esprit iranien indépendante et ne découle guère de la simple adoption des formes de l'art contemporain déjà en usage dans les centres historiques. Nous devons l'existence de ces œuvres d'art exclusivement au désir créatif local. Ces œuvres diffèrent fondamentalement des créations en pierre noire issues de l'art du Gandhara, qui prospéra aux frontières de l'Inde et imitait les formes hellénistiques sans y ajouter de transformation profonde. Dans l'Iran proprement dit, les leçons dispensées par les centres d'art dans lesquelles la représentation humaine était couramment pratiquée (les arts hellénistiques et bouddhiques), se sont manifestées dans la création d'un nouvel art en accord permanent avec les données géographiques et psychologiques du pays. Il semble probable qu'une sérieuse lacune dans notre connaissance va être comblée grâce aux sculptures en stuc fraîchement excavées de l'Afghanistan. Avant ces découvertes, il y eut des tentatives de cartographier ce territoire inconnu à l'aide de recherches forcément partielles et hypothétiques sur l'art des Temples du Feu et des manuscrits de l'*Avesta*. Nous constatons maintenant que l'Iran du Nord-Est demeura une région activement productive, même après que le bouddhisme y fut introduit et alors que les formes hellénistiques y étaient encore influentes.

Dans mon livre *Altai Iran und Volkerwanderung*, publié en 1917, j'ai tenté d'attirer l'attention des historiens de l'art sur un groupe de statuettes en argile (p. 262) excavées à Afrâsiab dans l'ancienne ville de Samarcande (elles font à présent partie de l'exposition permanente du Musée de l'Hermitage, à Leningrad). Parmi ces figurines provenant d'une région où l'architecture en brique d'argile était triomphante, se trouvaient déjà quelques têtes aux traits clairement barbares. L'une d'elle représente un prince assis sur son trône qui tient sa majestueuse épée entre les genoux. Elle rappelle des représentations analogues, comme, par exemple, celles qui figure sur les coupes de Chosroès à Paris ou sur les objets d'Antinoüs. Par ce rapprochement, je souhaitais rendre les historiens de l'art occidental attentifs aux affinités observables entre l'art de l'Europe occidentale et les découvertes effectuées en Transoxiane et à Khotan [Hotan].

Grâce aux découvertes faites en Afghanistan, le matériel à notre disposition pour l'étude comparative de l'histoire de l'art a considérablement augmenté, de sorte que, je

l'espère, les historiens porteront une attention particulière à l'art de l'Asie occidentale et de l'Iran. La technique de la sculpture en stuc s'est propagée depuis l'Asie Centrale, au-delà de l'Asie Mineure, aussi loin que les côtes méditerranéennes. J'avais déjà eu l'opportunité de mentionner deux exemples de cette expansion bien avant que les fouilles entreprises dans l'Ouest du Grand Pamir ne viennent compléter les précédentes découvertes faites du côté Est du même plateau :

1. Le travail en stuc particulièrement soigné et durable de Santa Maria della Valle à Cividale, que j'attribuais, en 1908, à l'art persan. (voir *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, I, p. 6).
2. Les stucs de Deir Suriani, dans la région du lac à l'Ouest du delta du Nil¹², au même endroit du désert où, au X^e siècle, l'abbé Moïse de Nisibe maintenait d'étroites relations avec sa Mésopotamie natale (voir *Oriens Christianus*, I, 1901, p. 356). À ma grande satisfaction, le caractère persan des sculptures de Cividale a été officiellement reconnu depuis les découvertes de Ctésiphon. Soulignons que mon article paraît avoir été officiellement ignoré (voir *Belvedere*, IX, 1930, p. 140).

Entre temps, j'ai tenté de démontrer, aussi bien dans mon livre sur l'Asie que dans mes écrits sur la miniature asiatique non publiés à ce jour, que l'art islamique ne se rapporte non pas à l'art officiel et monarchiste de la Perse, mais bien à l'art populaire fleurissant sous le mazdéisme de l'Iran du Nord. L'art musulman est un dérivé de l'art non-figuratif et celui-ci subsistait toujours – bien que relégué à l'arrière-plan – durant la période hellénistique et bouddhiste. Outre cet art populaire, il existait également un art profane et domestique aux représentations réalistes, notamment dans le travail de miniature. À partir de la période du mazdéisme, deux arts ont dû être cultivés : d'une part, l'art décoratif symbolique définissant les manuscrits de l'*Avesta* et, d'autre part, un art pictural narratif et réaliste qui représentait des sujets légendaires. Cette dernière école connaissait l'art d'utiliser la figure humaine comme outil d'expression. Sous l'Islam, elle jouit d'une période magnifiquement féconde, notamment grâce à la protection active des princes de la cour persane. En ce qui concerne la sculpture iranienne, nous devons à ce jour nous appuyer sur les sources littéraires qui mentionnent l'existence d'une statuaire ayant perduré jusqu'à la domination musulmane. Rien ne

¹² Le lac Hamra. (NDT)

semble avoir survécu de ces monuments. Les découvertes en Afghanistan nous offrent à présent des éléments concrets datant de la période intermédiaire bouddhiste, qui devraient nous permettre d'étendre considérablement nos recherches à l'ensemble de ce sujet.

A paraître sur <www.malraux.org> :

«Les strucs afghans de la collection de la N.R.F. (Seconde partie : illustrations)»