

→ Exposition

Le paradis aux yeux crevés

Par Emmanuel Daydé

L'exposition célèbre la splendeur de la miniature persane à son zénith, sous la dynastie safavide. Un art hautement symbolique, tout de ferveur et d'illumination, encore mal compris, qui rend la civilisation de l'Iran indispensable à l'histoire du monde.

La peinture persane serait-elle ce qu'on voit quand on ne voit plus ? L'ascension vertigineuse et la chute aveuglée d'Iskandar, grand mécène mongol de cet art – qui n'était pas le sien mais qu'il avait adopté avec passion en même temps que le chiïsme – pourraient bien constituer une parabole sur la nature



Reliure peinte à l'huile (*rang amizi va rowghan*).
Iran occidentale, 1580, 37,5 x 26 cm.
Téhéran, palais du Golestan.

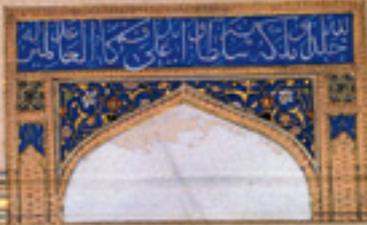
Ci-contre : *Peinture du Zafar-Name*,
Qotb ab-Din fait prisonnier est emmené
à la Grande Mosquée de Shiraz.
Copié en 935/1529 par Soltan Mohammad Nur.
37,5 x 24,5 cm. Téhéran, palais du Golestan.

véritable de ces miniatures délicates, enivrantes et métaphysiques. Les diverses invasions mongoles qui traversèrent la Perse aux XIII^e et XIV^e siècle, en laissant derrière elles une longue traînée de sang, faillirent avoir raison de ce pays et de cette civilisation. Mais si les bibliothèques brûlées, les hécatombes et les empilements de têtes d'une violence inouïe ainsi que les réseaux d'irrigation dévastés réduisirent les Persans à une servilité tremblante, les nouveaux maîtres mongols, paradoxalement, se révélèrent d'authentiques protecteurs des arts. Ce furent eux qui introduisirent en Perse la science du paysage chinois, sur laquelle se bâtit la grandeur de la peinture persane. Iskandar le Magnifique, nommé ainsi en souvenir d'Alexandre le Grand, et petit-fils de ce "Timur le boiteux" dévastateur que nous appelons Tamerlan, n'eut que deux ans pour embellir Ispahan, l'ancienne capitale turque des grands Seldjoukides, et s'entourer des artistes les plus renommés de son temps. Mais ce fut suffisant pour que ce Timouride fantasque suscite le plus bel ouvrage jamais produit à ce jour en Perse, l'*Anthologie*. Dès 1414, Chah Rouk, son oncle et souverain, lassé de ses perpétuelles incartades, lui faisait crever les yeux pour insubordination. C'en fut fini de son mécénat envers la peinture et les livres. Iskandar ne pouvait plus voir qu'à travers ses souvenirs, et, sans doute, ceux d'enluminures éclatantes, reflets métaphoriques et définitifs de la beauté du monde. Avec lui, la peinture de manuscrit persane devient à jamais le théâtre de la lutte du jour et de la nuit, préfigurant ce combat du chameau clair et du chameau sombre, peint un siècle plus tard, et de manière testamentaire, par l'illustre Behzad.

La miniature persane est un paradis aux yeux crevés, un art de l'enluminure qui recherche l'illumination, au →

ACTU |

Le chant du monde – L'art de l'Iran safavide, 1501-1736 (hall Napoléon) et *Chefs-d'œuvre de l'Aga Khan Museum* (hall Richelieu)
Musée du Louvre, jusqu'au 7 janvier 2008



که مولانا قطب الدین باریکتاب آن جناب است نمود و از پیش او بود نیز حجب و نمود حضرت صاحب فرستادن
 و چون احکام بنیاد پست و جماعت نمود که بر شیراز رسیدند از غوغای برکشیدند و روز جمعه که جمهور غلامان شروع
 در مسجد تکیه جمع شده بودند و وزیر بام جامع از غوغای عام رشید مولانا قطب الدین را با زاولان و دوستانه در پاس
 بنشیند و از او پرسیدند و مولانا صاحب با لای منبر برآمد و سخنان حضرت صاحب توان بیع غلامان ساند



و زبان خلافت پست خواهد عا...
 را تیز کرد و در این عا...



Page de manuscrit peinte : *Esfandiyar* (?), *Rostam* (?)
ou *Bahram Gur* combattent l'*Ezhedeha* (dragon).
Signé Mo'in Mos aver, 1676. 55 x 45 cm.
Londres, British Museum.

Ci-contre : Page peinte tirée d'un *Shah-Name* inachevé,
Raskh terrasse le lion qui menace *Rostam* endormi.
Iran historique, Herat, vers 1506-1507.
31,8 x 20,8 cm. Londres, British Museum.

Nul artiste n'a jamais été aussi vénéré que "Sa Majesté" Behzad dans le monde musulman. Comme si, avec lui – et ce, dès ses premières interventions à l'âge de 35 ans dans sa ville natale d'Herat, sous domination mongole puis ouzbeke –, la miniature persane sortait de son étincelante préhistoire pour inaugurer un âge d'or triomphant. Le XV^e siècle voit en effet un tournant dans cet art, qui va en faire un modèle indépassable pour toutes les écoles de peinture du monde arabe. De vignettes incluses dans des

sens rimbaldien – ou mieux soufi – du terme. Ni pur décor, ni description littéraire, ni sec traité d'arithmétique, elle agit à la manière d'un répons poétique. En une vision toute personnelle, elle prend la forme d'un miroir inversé, digne – à sa façon – d'un *Alice au pays des merveilles* coloré où la mystique prendrait le pas sur la logique. "Image du monde", comme a pu l'être par la suite la grande place royale d'Ispahan, cet art de l'infiniment petit constitue un univers d'une telle richesse qu'il résume presque à lui seul l'histoire de la peinture islamique. En une vision toute révolutionnaire et, pourrait-on dire, révisionniste de l'histoire de l'art persan, Souren Melikian, commissaire de la belle – quoiqu'un peu mécanique dans sa trop simpliste présentation – exposition du Louvre, ne mâche pas ses mots. Reprenant à zéro une interprétation qu'il juge erronée de la peinture de manuscrit persane, il réfute toute analyse, à ses yeux purement occidentale, qui va dans le sens d'un progrès réaliste : "Pour l'Iran, le monde que l'Occident appelle "réel" n'est que la métaphore de la réalité supérieure du monde spirituel. Son art est un art du symbole qui ne décrit pas le monde matériel. Il transcrit visuellement les métaphores, dont l'énoncé en clair est livré par la littérature, qu'il suffit d'évoquer pour en saisir le sens." Profondément iraniens donc, les codes de cette esthétique de la splendeur renvoient à un temps millénaire d'avant le Coran. Contournant la réticence islamique envers la figuration, la peinture de manuscrit délaisse effectivement les textes sacrés pour ne s'intéresser qu'à la littérature, et tout spécialement à celle mettant en scène le glorieux passé de la Perse, devenu mythique. Les plus grands miniaturistes persans (terme récusé par M. Melikian, mais que nous préférons à "enlumineur" et que nous conserverons, car il signifie bien une certaine conceptualisation du monde) seront par ailleurs toujours appelés "second Mani", en référence au fondateur de la secte manichéenne du III^e siècle, que l'on disait doué de moyens suprêmes en peinture. Ce Babylonien de haut rang aurait inspiré à ses disciples à travers tout l'empire perse antique un goût véritable pour l'art de l'illustration. Quand, des siècles plus tard – et en accord parfait avec Saint Augustin et le clergé chrétien –, le calife de Bagdad s'avisait de faire brûler un grand nombre de ces livres hérétiques, ce sont de grands ruisseaux d'or et d'argent qui, dit-on, s'écoulèrent de la fournaise... C'est à cette même transsubstantiation de l'image en fleuve d'or, métaphore de la réalité supérieure du monde spirituel, que vont s'efforcer d'atteindre les plus grands artistes iraniens, et Behzad le tout premier.

pages de texte, de simple soutien littéraire, les miniatures tendent en effet à s'émanciper et à devenir elles-mêmes des pages où les vers s'incrustent. À lire du regard, ces fugues agissent en contrepoint visuel de l'écrit. Pourtant, si Behzad tient sa place au milieu de cet essor, c'est à peine si on peut aujourd'hui attribuer avec certitude à ce génie autant de peintures que les dix doigts des mains. Car sa célébrité, qui confine à la vénération, a entraîné une masse incalculable de copies et d'attributions, voire de signatures apocryphes, pendant près de trois siècles, qui rendent toute identification presque impossible. Il convient cependant de rappeler que les peintres persans du XVI^e siècle, tout comme leurs homologues italiens occidentaux, s'organisaient en ateliers, où la tâche, supervisée par le maître, était divisée entre de nombreux intervenants. Outre les préparateurs du papier, des couleurs →

سوی زرش بر نشان پادشاهان
 دولت انداخته و در پیش
 میز زرش بر ناک تپا ر کرده
 دوی را بمان چاره چنان کرده

بر آتش میخسید زرش آوان
 جان تیر زمان پرشت اندر ش

چو پادشاه سپتم نیز جانک
 جهان دور پر شیره تارک و تک

که گفت که با شیر کن کارزار
 کن که پاسنه و کر ز کاران
 تهن ز خواب غوش آمد پستوه
 میرفت بایت بر خیر خیر

چین گفت کای زرش با پیش ما
 که تو شای گشته بدست او
 سرم گز خواب غوش که شای
 تن زرش بر سر دین بر نما
 من این پروازین مغز جانک
 تیر جانک با شیر کوه شای
 زیزدان یکی در ش که دایه
 بگونه کشیدی باز نهران
 بنور شید بر ز سر ز تیر کوه
 یکی راه پیش آمدش تا کر نیر



et des pigments, il y avait ceux qui “plaçaient” la composition en teintant les fonds, et ceux qui exécutaient le paysage, l’architecture, la faune, la flore, les costumes, et les visages. Le dernier à mettre la main à l’ouvrage était le poseur d’or. Aussi ne faut-il pas chercher le pinceau entier de Bezhad dans ses œuvres, mais bien plutôt reconnaître celles qui portent la marque de son style.

Car ce style n’est à nul autre pareil. S’il conserve l’intégrité de la vision propre à l’art persan, il lui donne une élégance et un naturel uniques, en une esthétique qui marie habilement influences chinoises et occidentales. Véritables exercices de composition architecturale, ses peintures pratiquent ainsi volontiers la coupe en perspective isométrique, pleine d’audace, et qui lui permet de demeurer profondément abstrait. Multipliant et différenciant par ailleurs les personnages, il les caractérise sans raideur, décollant les bras du corps et usant de rythmes internes qui équilibrent l’ensemble. Soucieux de mouvements circulaires ou latéraux, il confère à ses compositions un sens presque hypnotique de l’espace, qui semble toujours se poursuivre au-delà de la page (dans des recherches que n’aurait pas reniées un Degas). Utilisant la couleur selon la règle des aplats juxtaposés, il donne à sa palette une subtilité inédite, mariant souvent des bleus et des verts à des bruns et des jaunes, que relève parfois une touche de rouge vermillon. La fin de sa vie le verra cependant user de teintes plus vives et comme vernissées, dont l’effet lumineux peut se comparer aux émaux du Limousin. Car le “modèle des peintres de figures” se révèle aussi un esprit attentif aux innovations récentes de l’art occidental. S’il est d’usage de lui attribuer le *Portrait d’artiste achevant de peindre un portrait en pied* de la Freer Gallery of Art de Washington, force est de reconnaître que celui-ci est une copie du *Scribe assis* de Gentile Bellini. Envoyé en tant qu’ambassadeur extraordinaire de la Sérénissime, mais vite épouvanté par les exactions du sultan, l’artiste vénitien aurait abandonné dans son atelier d’Istanbul cette “chose vue”, aquarelle méditative mais néanmoins réaliste, après son séjour dans la capitale ottomane au début des années 1480 (cf. “Venise et l’Orient”, Art Absolument n° 18). Les spécialistes ayant du mal à dater ce portrait dans l’œuvre du maître, il serait tentant d’y voir non pas la commande d’un quelconque sultan, mais peut-être un hommage personnel d’artiste à artiste. Sensible notamment au rendu des yeux à l’européenne, Behzad est l’un des rares, dans la peinture iranienne de son temps, à saisir de véritables regards, comme dans l’étonnant *Portrait du poète Hatefi Jami*. Et même s’il réduit les pupilles à un seul point et s’il efface les ombres de l’œil et du nez dans son *Portrait du souverain Cheibani Khan*, il donne une acuité nouvelle à cette effigie de prince, qui n’est

plus un stéréotype convenu, mais bien un portrait. Il est vrai que la période est aux grands hommes, les Safavides donnant un nouvel éclat à une Perse qui retrouve avec eux son intégrité territoriale.

Mais que ce soit par Ismael ou par Thamasp, son successeur, Behzad fut bien nommé directeur de l’Atelier du livre royal, qui englobait l’atelier de peinture et de calligraphie avec la bibliothèque du chah. À ce titre, c’est donc bien lui qui dirigeait tous les peintres, calligraphes et enlumineurs royaux. Et ce sont ses modèles qui furent déclinés ensuite pendant plusieurs siècles, sous la forme de “poncifs” : des calques percés de petits trous au travers desquels on projetait de la poudre de charbon afin de retrouver le dessin originel.

Malgré toutes ces copies, la véritable peinture de Behzad demeure entachée de mystères. On s’accorde heureusement plus volontiers à reconnaître la main de Sultan Mohammed, seul alter ego du peintre à la cour safavide de Chah Thamasp, dans plusieurs peintures exceptionnelles. Dost Mohammed, calligraphe et peintre de Herat, sorte de compilateur des artistes de son temps (comme a pu le faire Giorgio Vasari pour la Renaissance italienne dans ses *Vies des plus excellents, peintres, sculpteurs et architectes*), n’hésite pas à écrire : “Il a fait parvenir l’art figuratif à deux dimensions à un point tel que le ciel, en dépit de ses mille yeux, n’a rien vu de tel.” Le “Geyomars, souverain du monde” qui ouvre le somptueux *Chah-Name* ou *Livre des rois*, ordonné par Thamasp lors de son avènement, en est un des plus précieux exemples. La composition circulaire et tourbillonnante jaillit du cadre en des excroissances de forêts vierges. “La stupeur qu’inspirent ces images figurées, poursuit Dost Mohammed, fait baisser la tête des lions de la forêt de l’art figuratif et des léopards et des crocodiles de l’atelier de l’art calligraphique”. Dost Mohammed, qui fut le seul à signer de sa main une page de ce même *Chah-Name* de Chah Thamasp, savait de quoi il parlait. Dans sa propre version de l’épisode où *La fille de Haftvad file du coton grâce à un ver sorti d’une pomme ramassée en chemin*, il oublie presque l’anecdote de la jeune femme, pour suivre un ordre descendant serpentin et sinueux, qui dénie tout centre à la composition. Prétexte à mettre en scène une ville-jardin du XVI^e siècle, la quiétude de cet automne jaune et mordoré semble mordu par l’éclat des verts de malachite ou des vermillons de cinabre. →

Ci-contre : Page du *Shah-Name* de Chah Thamasp.
La fille d’Haftvad file du coton grâce à un ver sorti d’une pomme ramassée en chemin. Dust Mohammad. Peinture sur papier.
40,6 x 26,7 cm. Genève, Aga Khan Trust for Culture.



Page du *Jardin des senteurs (Bustan)* de Sa'adi.
Le roi de Syrie reçoit deux derviches dans son palais.
Copié dans la *Maison du livre* (Ketabkhane) d'Abdollah Khan
Bokhara. 1554. 23,5 x 14,5 cm. Téhéran, palais du Golestan.

Ci-contre : Pages du manuscrit du *Chah-Name*
de Chah Thamasp. Le roi Manucher convoque les prêtres
zoroastriens, les sages, les astrologues et les hommes
éclairés. Iran, Tabriz, vers 1525 – 1530. 21,9 x 17.
New York, The Metropolitan Museum of Art,
don Arthur A. Houghton Jr., 1970.

Au-delà des signatures célèbres, c'est tout le *Livre des rois* de Thamasp, avec ses 258 enluminures, qui est un véritable chef-d'œuvre devant lequel il est conseillé de s'abîmer les yeux au Louvre. Et notamment devant la page illustrant ceci : *Le voyageur d'une caravane aperçoit Zal que le Simorgh nourrit dans son aire.* "Illustrant" n'est d'ailleurs pas le terme exact, le peintre – anonyme – ne retenant du *Chah-Name* que ce qu'on vient d'en dire, mais nourrissant de son entière imagination un paysage enchanté et enchanteur, cascade de rochers roses, bleus et violacés, qui s'abîme sur une prairie turquoise. "Alléluia au monde visible et invisible" selon Souren Melikian, ce chant de la terre se pare d'un oiseau fantastique aux allures de dragon chinois, le simorgh, symbole à la fois de la royauté et de la monstruosité (avant de devenir celui de la présence cachée de Dieu en chacun de nous, dans l'inoubliable récit initiatique d'Attar, *La Conférence des oiseaux*). Demeuré intact jusqu'au milieu du XX^e siècle, ce livre extraordinaire a été démenbré pour moitié par son acquéreur américain, Arthur Houghton, qui n'a rien trouvé de mieux que de céder certains folios au Metropolitan de New York et d'en vendre d'autres. Cette pratique barbare – quoique commune – ne l'a d'ailleurs nullement empêché de devenir ensuite président de ce même Metropolitan... Au terme d'une négociation ardue, l'autre moitié du volume a pu cependant être acquise par l'État iranien, en échange d'un Willem de Kooning du Musée des arts contemporains de Téhéran. Souvenir d'un temps où une Chahbanou éprise de modernité – et qui ne promenait pas encore sa tristesse dans les jardins de la biennale d'art contemporain de Venise –, faisait acheter avec passion les plus beaux fleurons de l'art occidental, ce troc à l'envers peut aussi évoquer une sorte d'échange à travers le temps entre Gentile Bellini et Behzad.

On l'a vu, la peinture de manuscrit persane procède de la poésie, qui la nourrit entièrement. De cette grande, de cette immense poésie, lyrique, épique et mystique, aux relents zoroastriens et soufis, qui fleurit tout d'un coup entre le XI^e et le XIII^e siècle, comme autant de mirages dans le désert. Après l'effondrement de la glorieuse dynastie sassanide, le règne sans partage de la nouvelle foi des conquérants arabes et la mainmise sur le pays par les Turcs, l'espoir médiéval se réfugie dans le verbe. Un verbe ondoyant et sonore, à la métrique saisissante. Le *Chah-Name* ou *Livre des Rois*, l'épopée cosmogonique fondatrice composée autour de l'an mil par Firdoussi, relate l'histoire des rois d'Iran depuis la création du monde jusqu'au dernier prince sassanide vaincu par les Arabes en 637, comme autant de métaphores du monde. Certains souverains l'aimaient tant qu'ils

se le faisaient lire la nuit pendant leur sommeil. Au XII^e siècle, le soufi Nezami, dans son *Khamseh* ou *Cinq Poèmes*, puise toujours dans la culture sassanide pré-islamique pour écrire l'histoire amoureuse de Khosrow et Chirin, ou pour adapter les amours impossibles de Leila et Mejnoun (le fou). Et Saadi de Chiraz au XIII^e siècle, dans son *Boustan (Le Verger)*, use d'anecdotes pour mieux méditer sur l'amour physique et mystique.

Ce sont ces poèmes qui, pendant près de 500 ans, vont faire le lit de la peinture et inspirer les artistes miniaturistes. Encore aujourd'hui en Iran, on fait des pèlerinages sur la tombe des grands poètes. Et l'on ramène à sa femme ou à ses amis quelques vers inscrits ou décorés, en guise de souvenirs ou de fleurs. Connaissant cette ivresse poétique chevillée à l'âme iranienne, on aurait tort d'enfermer la miniature dans une conception toute mathématique. Certes, dans les ateliers royaux, les proportions de l'image étaient calculées selon les nombres harmoniques, et l'unité modulaire de mesure obtenue à partir de la diagonale du carré. Mais la géométrie ne demeure qu'un support →

زبان برکشادند با شکر ازین وقت تیراب و از پوریم پدیدار کرد ویست زورمند بک پاراه او کند موی تر کلی بزربالابو و فسر مند	گدگرویم با جسیخ کرد ان شمار برایدی کے تیغ تیر از نیام کہنو و جنین زیر جسیخ بلند شو و شک عم رزم اورا بگر مہیش کر کیر و نیم کنت	چنین آمد از راه اختر پدید بود زندگانی سیمار مر مشن خمره باشد مشن اول عقاب از بر ترک او نکند	کجا این آب روشن کجا بیدر مشن نور باشد مشن روشن و فر برزم و بنر مشن ناشمال سران جھازا کپس نشرد
--	---	--	--



بر آتش سیکے کور بر بیان کند
سوار ایشیہ کر بیان کند



Reliure peinte à l'huile (*rang amizi va rowghan*).
Iran occidentale, 1580, 37,5 x 26 cm.
Téhéran, palais du Golestan.

Ci-contre : Sultan Muhammad. *La cour de Kayomars*.
Peinture de manuscrit (gouache, or et encre sur papier),
page 47 x 31,8 cm, image 34,2 x 23,1 cm,
Iran, Tabriz, vers 1522-1525. Collection Aga Khan.

Ce même Chah Abbas redonne vie toutefois, au début de son règne, à la peinture de manuscrit en la faisant évoluer vers davantage de grâce. L'élégance du dessin supplante alors la beauté des couleurs. La page tend à s'autonomiser, la miniature étant réalisée pour elle-même et non plus pour un quelconque manuscrit. Sorte d'Utamaro avant la lettre, le peintre royal Reza Abbasi cesse toute illustration après les années 1600, pour mieux croquer des portraits comme pris sur le vif des divers personnages d'Ispahan : courtisanes (dont le nombre semble avoir été considérable dans la capitale safavide), derviches, prédicateurs, artisans, échantons ou serviteurs.

pour la métaphore qui, dans ses plus belles réalisations, garde toute la fantaisie onirique des mots, seuls garants de l'immatériel.

Si l'art de la miniature survit largement à Chah Thamasp, il perd néanmoins avec ce souverain "fou de dessin" une grande partie de sa complexité. La faute – si faute il y a – pourrait revenir au Chah lui-même. En 1532, lui qui avait été un grand adepte des banquets de libations de vin ("capables de terrasser le plus résolu de tous les buveurs" selon un observateur occidental), il cesse brutalement de boire. Puis, vers 1545, il abandonne toute question esthétique, et ferme pour un temps l'Atelier du livre royal. Un grand nombre d'artistes, déçus (comme Sayyed Ali et son père par exemple), émigrent en Hindoustan, à la cour moghole d'Inde, où la miniature va connaître un développement original tout à fait remarquable. Travaillant désormais en ordre dispersé, ceux qui restent à la cour safavide se détournent du mythe littéraire et de l'imaginaire poétique pour mieux se rapprocher d'un réalisme à l'européenne (tel qu'on peut le voir à l'œuvre par exemple dans une pâle *Audience à la cour* datée de 1720). Il est vrai qu'en Europe, à l'inverse, on se passionne pour un orientalisme de Grand Mamamouchi, qui relève certes plus de l'accessoire d'opéra-ballet que d'une véritable compréhension de l'art islamique. Devenu officier supérieur de l'armée safavide et ayant reçu le titre de khan, l'artilleur anglais Robert Shirley pose ainsi pour Van Dyck, revêtu de sa robe d'honneur argentée et dorée, la tête recouverte du turban des Qizilbash, lors de son passage en Italie en 1622, en tant qu'ambassadeur du chah. Un portrait baroque d'ombre et de lumière (aujourd'hui à Petworth House en Angleterre), que ne pouvait qu'envier Chah Abbas le Grand, petit-fils de Chah Thamasp : c'est presque en grandeur nature que le puissant souverain, considéré comme le créateur de l'Iran moderne, se fera représenter sur les murs de son palais de Chehel Sohun (dont les piliers se voulaient une évocation de celles de Persépolis et de la grandeur achéménide antique).

Mais plutôt que de parler de déclin de la peinture de manuscrit, ne faut-il pas à l'inverse constater sa métamorphose et son incarnation dans ce qui pourrait sembler son contraire, à savoir l'architecture ? Bâtitteur de la ville nouvelle d'Ispahan, Chah Abbas l'a imaginée comme une sorte de paradis surgissant du désert. Bordant une place royale longue de 510 mètres (soit quatre fois la place Royale de Paris, l'actuelle place des Vosges, édifiée au même moment), les bulbes scintillant au soleil de mosquées "à l'émail merveilleusement bleu et vif" semblent exalter les couleurs des miniatures. Et les 500 000 carreaux vernissés de la cour intérieure de la Mosquée royale évoquent un jardin d'Éden pétrifié, où se retrouve tout l'art fantaisiste et mathématique des peintres de manuscrit, dans d'innombrables variations colorées d'arbres entrelacés et de fleurs écloses. Si l'infiniment petit est devenu infiniment grand, il garde une même exaltation fervente d'un monde surréel.

"Comment peut-on être persan ?" demandait Montesquieu. Il était temps de le savoir. ■



چو آمد بسج عمل آفتاب
ایورمش چون شد جهان گوندا

جهان گشت بافر و این و
تختین کبود آمد چون گشت جا

تا پد زمان سان پیشین

اگر یستی ان شاد زویک

سیر تاج و خنیش بر آمدن

پایگینه پوشیدن و با کرن

از و اندر آهنگسی پرورش

اگر پوشد این نو بد و خوش