

Essai de restitution des parties manquantes de la peintures d'Afrasiab

A l'origine, la mission organisée par Frantz Grenet et Alix Barbet en 1998 avait pour objectif principal d'établir une sorte de bilan sanitaire de la peinture d'Afrasiab afin de proposer des solutions conservatoires pour enrayer la dégradation et donc d'améliorer sa conservation.

Parallèlement aux études techniques, nous avons mené un travail de documentation photographique et graphique. Un fac similé de l'ensemble des peintures a été réalisé sur film plastique au cas où de nouvelles dégradations apparaîtrait.

Ce travail et les résultats qui en ont découlés nous ont conduit à proposer de nouvelles hypothèses pour la restitution des parties manquantes de l'oeuvre.

Ces nouvelles recherches s'inscrivent naturellement dans le prolongement de celles réalisées par les chercheurs et les équipes archéologiques qui se sont penchés avant nous au chevet de la peinture d'Afrasiab et plus particulièrement celles des archéologues ouzbèks et russes, Abdu Razakov, Kambarov, Boris Marshak et Albaum.

Notre but est donc de proposer l'image la plus pertinente possible de la peinture, en essayant si possible de nous rapprocher de son état initial supposé.

Plusieurs phases peuvent être distingués dans l'élaboration du processus de restitution. A son degré ultime, elle pourra même présenter une image complète de la peinture, image reflétant les hypothèses historiques et iconographiques choisies par les chercheurs.

Dans le cas de la peinture d'Afrasiab, l'importance des représentations conservées sont le meilleur guide et le plus fiable pour combler certaines lacunes. Il faut noter que les gouaches réalisées par les équipes russes et ouzbeks lors de la mise à jour de la peinture ont été une source capitale pour compléter notre documentation car certaines parties se sont aujourd'hui dégradées voir effacées.

Pour les parties à restituer souvent à partir d'indices tenus, nous avons cherché des parallèles iconographiques contemporains et provenant de la même zone géographique. Il était important pour nous de proposer des images de la totalité de chacun des murs afin de faciliter la lecture de l'ensemble, l'entreprise paraît toutefois difficile voire illusoire pour le mur est, le plus mal conservé (fig.1, 2, 3).

Notre priorité étant de respecter le plus possible le style des peintres, nous avons largement repris et utiliser les images disponibles sur la peinture pour restituer les personnages. Les peintres sogdiens ayant sans doute utilisé des cartons pour la mise en place des scènes, nous avons à partir des personnages conservés, appliqué la même méthode, nous assurant de cette façon, du meilleur respect du style de l'œuvre.

Les quatre oies présentes dans la procession du mur sud sont un exemple d'utilisation probable de cartons par les peintres (fig.1). Afin d'obtenir une certaine variété dans la répétition du modèle il suffit dans le cas présent de changer l'orientation des pattes et du cou de l'animal (fig.4). Ce procédé s'observe aussi dans la ligne des chevaux, des mains et des épaules des personnages.

Revenons donc à la méthode de restitution utilisée en commençant par le mur sud.

Nous pouvons observer sur à l'extrême gauche de ce mur, la présence de 4 personnages et en arrière plan, un élément architectural, la base d'un bâtiment (fig.5).

Le premier personnage porte une armure à écailles typique des soldats d'Asie centrale et que l'on peut retrouver entre autre sur une peinture de Penjikent (fig.5a).

Les trois autres personnages sont vêtus en habit imprimé sogdiens. Pour leur restitution nous nous sommes donc directement inspirés des 3 dignitaires sogdiens du mur ouest qui ont servi de carton (fig.5b).

Le bâtiment qui, d'après les hypothèses de Boris Marshak serait un mausolée, est inspiré d'un édifice qui se trouve sur une peinture de Penjikent (fig.5c) et qui est interprété lui aussi comme un bâtiment funéraire, Ici une autre restitution réaliste de Lazard Rempel (fig.5d).

Plus loin, se trouve un éléphant, sur lequel est apparemment fixé un palanquin (Fig.6).

On peut distinguer ici la présence d'une main et de cheveux appartenant vraisemblablement à un personnage féminin.

De plus nous voyons que derrière l'éléphant suivent, trois jeunes femmes sur des chevaux (fig.6a).

Ces éléments ne sont pas sans évoquer ceux de la partie gauche du mur nord avec la présence d'une figure féminine importante d'après son surdimensionnement accompagnée de sa cour (fig.6b) et nous incite à restituer son pendant sur le mur sud : la concubine principale sur l'éléphant accompagnée de ses servantes et suivies des épouses secondaires identifiées par une inscription, « femmes de rang libre ».

Le cortège se poursuit avec deux chameaux, des personnages accompagnant les animaux sacrificiels, quatre oies et un cheval non monté, destiné au sacrifice.

Sur la partie haute de la scène apparaissent des jambes de chevaux en rang serrés suggérant une parade militaire, d'autant que la présence d'un carquois et d'une partie de la jambe d'un cavalier montrent que ces chevaux étaient effectivement montés.

On retrouve parmi les peintures de Pendjikent plusieurs images des chevaux en rangs serrés qui représentent des guerriers ou du moins des scènes à connotation militaire (fig.7a, 7b).

Vu le nombre des représentations de soldats turcs sur le mur ouest, nous avons choisi d'attribuer la même origine ethnique à cette troupe, garde rapprochée ou troupe d'élite du roi. Comme le soldat qui garde le mausolée, et selon une suggestion de B. Marshak, nous restituons ces cavaliers en tenue de cataphractaires (fig.7).

Elle se compose d'un cavalier de tête suivi par deux rangs de deux cavaliers. Le premier serait donc le chef de ces soldats, on a choisi pour le représenter l'image d'un cavalier de Pendjikent dont le style semblait très proche de celui de la peinture d'Afrasiab (fig.7a).

Pour le reste de la scène nous avons suivi la restitution proposée par Boris Marshak. Le cavalier surdimensionné comme son pendant du mur nord, est le roi sur son cheval (fig.8).

Ici, le relevé et la restitution ont permis de constater que les fragments de cet ensemble n'avaient peut-être pas été positionnés correctement. Le fragment de la tête du cheval se trouvant trop bas.

Derrière le roi d'après B. Marshak un cortège de dignitaires sogdiens ferment la marche.

En ce qui concerne le mur ouest, notons que, comme pour le roi sur son cheval du mur sud, nous avons constaté que les fragments de la peinture avaient été placés trop serrés lors du remontage au musée d'Afrasiab.

En effet le rythme des rinceaux n'est pas respecté, en les repositionnant on rétablit l'alternance des visages de couleur blanc et bistre, ce qui oblige à restituer un personnage supplémentaire par rapport au dessin d'Albaum (fig.11, 12 dans l'article d'A. Barbet).

Abordons maintenant la partie centrale, totalement restituée.

D'après l'hypothèse élaborée par Frantz Grenet, c'était le roi sogdien Varkhuman qui était le personnage principal de la composition (fig.9).

La représentation surdimensionnée du roi n'est donc que l'illustration de cette interprétation et une nouvelle fois nous nous sommes inspirés des peintures de Pendjikent.

Pour la position du roi, sa couronne (fig.9a), l'attribut royal, la hache (fig.9b), le trône (fig.9c) et le dais (fig.9d).

Pour nous, il s'agissait, encore une fois, de composer tous ces éléments et de les adapter au style propre à la peinture de Samarcande.

On est donc évidemment là en présence d'une image inventée mais pas complètement arbitraire.

D'autres chercheurs ont d'ailleurs représenté à la même place, d'autres figures suivant des hypothèses différentes (fig.10).

Par exemple la divinité Nana comme l'avance Boris Marshak ou le Khan et le roi Varkhuman vassalisé comme le propose Etienne de la Vaissière.

Nous avons dépassé dans ce cas les limites de la restitution archéologiques objectives pour rentrer dans le domaine de l'hypothèse de la représentation subjective. Il faut avoir bien conscience que ces images doivent être maniées avec prudence car elle risque à plus ou moins long terme d'être reprise et reproduites sans la prudence et les précautions nécessaires.

Pour conclure, il serait intéressant que des historiens de l'art s'interrogent aussi sur le style de la peinture d'Afrasiab en le comparant avec celui des peintures de Penjikent.

Au premier abord, elles semblent s'opposer. L'harmonie, la simplicité, la clarté et l'équilibre entre les pleins et les vides qui se dégagent de la peinture d'Afrasiab contraste avec le foisonnement et la densité des scènes des peintures de Penjikent.

La peinture d'Afrasiab semble plus réaliste voir plus naturaliste, particulièrement au niveau de proportions très équilibrées des personnages et de leurs visages moins caricaturaux et moins typés, lui donnant un niveau de réalisation et de maîtrise de l'art plus parfaitement abouti. Je laisse à mes collègues le soin de débattre de ces remarques préliminaires.

*Essai de restitution des parties manquantes
de la peinture d'Afrasiab*

































