

# **Présentation de la “Peinture aux Ambassadeurs” d’Afrasiab (VIIe siècle de notre ère)**

(Guide du Musée d’Afrasiab)

Les peintures exposées dans la salle principale du Musée d’Afrasiab forment un cycle unique, qui décorait à l’origine la salle de réception d’une résidence située à quelques centaines de mètres à l’ouest du musée. Elles ont été découvertes par hasard en 1965, lors des travaux de creusement de la nouvelle route de Tachkent. A cette occasion le bulldozer a détruit en grande partie ce qui subsistait du deuxième registre des peintures. Le reste a pu être sauvé et progressivement transféré dans le musée spécialement construit, où l’ensemble est exposé au public depuis 1985.

La présentation des peintures reflète fidèlement les proportions et l’orientation de la salle pour laquelle elles avaient été conçues. La fouille a révélé qu’il s’agissait d’une grande demeure aristocratique. Plutôt que du palais royal lui-même (lequel devait se trouver à l’extrémité nord du site d’Afrasiab, au pied de la citadelle), il pourrait s’agir de la résidence familiale du roi Varkhuman qui a régné dans le troisième quart du VIIe siècle ap. J.-C. Nous avons en effet la chance de savoir que c’est lui qui a commandé la peinture.

## **Le mur ouest.**

Observons le mur ouest qui fait face à l’entrée. En haut à gauche de la partie conservée, un personnage porte sur sa robe blanche une inscription sogdienne de 16 lignes écrites verticalement (le sogdien, de la famille des langues est-iraniennes, était la langue du pays à l’époque préislamique; on l’écrivait dans un alphabet dérivé de l’alphabet araméen). Cette inscription mentionne la réception d’ambassades par “le roi Varkhuman, du clan Unash”. Les chroniques chinoises ne connaissent à Samarkand qu’un roi de ce nom; en 655 il envoya une ambassade à la cour des Tang pour se déclarer vassal de l’Empire du Milieu, peut-être déjà en réaction à la menace arabe qui se précisait dangereusement depuis qu’avait été achevée la conquête de l’Iran. D’autres détails de la peinture corroborent cette date, antérieure donc d’un demi-siècle à la conquête islamique de Samarkand en 712.

Les cortèges d’ambassadeurs apportant des cadeaux, qui couvrent toute la partie inférieure du mur ouest, sont évidemment en rapport avec la réception mentionnée dans l’inscription. La scène se déroule en plein air, dans un cadre de rassemblement militaire: on voit ici et là les lances rassemblées en faisceaux, et à droite un entassement de boucliers décorés de masques grotesques. Au registre supérieur sont assis de dos des personnages à longues nattes: ce sont des Turcs, qui vraisemblablement constituent la garde personnelle du souverain. Entre 550 et 630 environ les principautés sogdiennes avaient été soumises à l’empire des “Turcs occidentaux”, le premier grand empire turc de Haute Asie, et même après sa dissolution les Turcs avaient continué à former une partie importante de leur classe militaire.

Examinons à présent les trois personnages barbus qui s’avancent sous le personnage à l’inscription. Armés d’une épée et d’une dague suspendue horizontalement à la ceinture, vêtus de robes de soie à motifs d’animaux inscrits dans des médaillons perlés selon une mode née

dans la Perse sassanide et diffusée jusqu'en Chine, ils apportent l'un un anneau, les autres des rouleaux de soie. L'alternance des visages blancs et bruns reflète sans doute la présence en Sogdiane de deux types physiques différents, contraste que l'artiste a exploité pour rythmer sa composition. L'identité du personnage central brun est indiquée par une inscription sur son front: c'est le chancelier (dapirpat) de Chach, qui est alors le nom de Tachkent. Plus à droite se tiennent d'autres personnages plus sobrement vêtus et de type physique plutôt mongoloïde; l'un d'eux (juste à droite de la lacune) se retourne vers son voisin de derrière qui est en train de lui voler son mouchoir suspendu à la ceinture.

Vers le milieu de la paroi deux groupes montent en une procession symétrique. Ceux de gauche, portant des bonnets noirs et tenant des grappes de fruits et des rouleaux de soie, sont des Chinois. On remarque ici des silhouettes d'autres Chinois tracées en rouge, restes d'une première version qui a dû être modifiée avant la pose des couleurs. Les personnages qui montent à droite sont à nouveau des Turcs nattés, qui cette fois apparaissent comme ambassadeurs d'une puissance étrangère (en l'occurrence l'une des confédérations surgies sur les débris de l'empire turc). En continuant encore à droite, on trouve trois personnages portant des sortes de cagoules et de grosses chaussettes: ce doivent être les représentants de principautés montagnardes (actuellement très effacés, ils se voient bien sur les copies prises au moment de la découverte et publiées dans les livres vendus au Musée). Venant immédiatement derrière eux se tiennent deux ambassadeurs à coiffure en double aigrette: ce couvre-chef caractérise les Coréens du royaume de Koguryo, que la Chine des Tang va d'ailleurs annexer en 669, peu de temps après l'exécution de la peinture.

Le haut du mur est détruit et l'on ne peut voir aujourd'hui quel était, en son milieu, le but de la procession. On peut penser qu'il s'agissait du roi Varkhuman lui-même, mais l'on a aussi supposé que le maître de Samarkand s'était ici effacé derrière les images de ses dieux (le respect dû aux "dieux de Samarkand" est mentionné dans la grande inscription).

### **Le mur nord.**

Avec la composition du mur nord (à droite en entrant) nous pénétrons dans un univers tout différent. Nous ne sommes plus à Samarkand, mais en Chine, horizon constamment présent depuis cinq ou six siècles à l'esprit des marchands sogdiens bien installés sur toutes les étapes de la Route de la Soie, et dont la brillante civilisation est évoquée par deux tableaux bien séparés par une bande ondulée. A gauche, des dames de la cour se promènent dans deux barques, dont seule la première est assez bien conservée. A l'arrière se tiennent des musiciennes (une joueuse de luth et une joueuse de santur); au centre, une dame représentée plus grande que les autres doit être l'impératrice. A l'avant se joue une saynette: une concubine en prend une autre par la main, et de l'autre la montre du doigt à l'impératrice; elles viennent de se réconcilier, et l'impératrice fait un geste d'apaisement en serrant ses deux mains l'une contre l'autre. Dans le lac nagent diverses créatures, dont un dragon ailé à avant-train de bouc et queue de serpent: au VII<sup>e</sup> siècle comme plus tard à l'époque de Marco Polo, il n'était pas possible d'évoquer la Chine sans la peupler de créatures fantastiques. Plus bas à droite, un personnage à chignon s'accroche à la queue d'un cheval qui nage. La bande ondulée qui délimite le deuxième tableau évoque sans doute le rebord d'une montagne. Là, des Chinois portant l'équipement caractéristique de l'époque Tang et lui-même emprunté aux Turcs (étriers, double carquois contenant respectivement l'arc et les flèches) chassent le léopard. L'un d'eux à droite, mal conservé, est de taille très supérieure aux autres. Dans les conventions de l'art sogdien la disproportion signale

les dieux et les rois. Ici il s'agit certainement de l'empereur de Chine, dont nous avons déjà vu l'épouse pareillement mise en valeur. Ainsi se trouve exalté le souverain étranger dont Varkhuman vient précisément de faire son allié privilégié, en même temps que les Chinois sont célébrés comme un grand peuple, aimant les plaisirs de la vie - une qualité que les Sogdiens ne pouvaient qu'apprécier - mais également vaillant à la chasse, donc à la guerre. L'histoire des décennies suivantes devait cependant montrer le caractère illusoire des espoirs mis par les souverains sogdiens dans l'intervention des armées chinoises contre l'invasion arabe.

### **Le mur sud.**

Le mur sud (à gauche en entrant), celui qui a le mieux conservé la vivacité de ses couleurs, a posé bien des problèmes d'interprétation. On a d'abord voulu y reconnaître l'entrée solennelle dans Samarkand de l'une des ambassades étrangères. Le professeur Boris Marshak (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) a récemment proposé une interprétation beaucoup plus convaincante. Il a attiré l'attention sur le fait que le mouvement de la procession ne converge pas vers la scène de réception du mur de fond, mais au contraire s'en éloigne, et, plus précisément, s'en éloigne en direction de l'est. Le but final du cortège, tout à gauche, n'est pas une ville mais un édifice isolé, symbolisé par un simple cadre juché sur une plateforme inclinée et devant lequel se tiennent plusieurs personnages. Or, nous savons par les chroniques chinoises que chaque année au Nouvel An zoroastrien, alors célébré en été, certains souverains sogdiens conduisaient une procession au mausolée de leurs parents, situé à l'est de la capitale (l'est et le sud sont chez les zoroastriens les directions du Paradis), au terme de laquelle on célébrait un sacrifice animal. La partie centrale de la composition corrobore cette interprétation. On voit en effet deux personnages affublés d'un couvre-bouche que portent aujourd'hui encore les prêtres zoroastriens pour ne pas polluer de leur souffle le feu sacré. Ici, il ne s'agit pas de prêtres (ils portent le costume laïc et l'épée), mais de nobles qui ont reçu l'honneur de conduire les animaux au sacrifice. L'un d'eux est un cheval gris foncé, sellé et pourvu d'étriers mais non monté; les autres forment un groupe de quatre oies, identifiées comme telles par une inscription. Divers documents montrent que le cheval sellé était utilisé dans les sacrifices funéraires et que sans doute il était plus précisément destiné à Mithra, dieu solaire et juge des morts. Quant aux quatre oies, elles pourraient avoir été destinées à Zurvan que les Sogdiens identifiaient au dieu indien Brahma, comme lui dieu du Temps éternel, comme lui doté de quatre aspects, et dont le symbole était l'oie sauvage. Devant les victimes du sacrifice s'avancent deux personnages montés sur des chameaux et tenant des massues de bois, que l'on peut interpréter comme des objets du culte (dans le zoroastrisme l'animal sacrifié est obligatoirement frappé sur le cou avec un bâton avant d'être égorgé, pour atténuer sa souffrance). Presque à l'arrière du cortège avance sur un cheval jaune un personnage gigantesque, vêtu d'un caftan rouge à médaillons perlés, et au carquois couvert d'une peau de léopard: c'est certainement Varkhuman lui-même. Son emplacement répond à celui de l'empereur de Chine sur le mur nord, et, si l'on fait jouer le même jeu de correspondances en X, à l'impératrice de Chine devrait correspondre, à gauche du mur sud, la reine de Samarkand. A cet endroit précisément, juste devant le mausolée des ancêtres royaux, un éléphant blanc porte un palanquin dont l'hôte de marque, aujourd'hui disparu, devait être l'épouse de Varkhuman. Elle était suivie par trois jeunes femmes montées en amazones, dont la seule bien conservée porte sur le poignet une inscription l'identifiant comme une "épouse de rang libre". Au registre supérieur s'avancéait une nombreuse cavalerie, dont ne

subsistent que les pieds des chevaux mais qui était probablement constituée par les gardes turcs qu'on voit assis au même niveau sur la paroi ouest.

Le mur oriental, au milieu duquel s'ouvrait et s'ouvre toujours l'entrée dans la salle, est mal conservé. On distingue des eaux tourbillonnantes, des poissons, des enfants nus, des buffles. On a proposé d'y voir une évocation tantôt de l'Inde, tantôt du Paradis qui, pour les zoroastriens, était séparé des vivants par un fleuve.

### **Remarques d'ensemble.**

Les thèmes répartis sur les trois autres murs suffisent en tout cas à montrer qu'on a ici affaire à un programme iconographique très cohérent et calculé, visant à célébrer la politique de Varkhuman sous trois aspects différents: le rayonnement diplomatique (mur ouest), l'alliance chinoise (mur nord), le culte dynastique (mur sud). L'insistance sur ce dernier point constituait vraisemblablement à Samarkand une innovation: nous savons en effet qu'il n'y existait pas de dynastie stable et qu'au moins un souverain (Tarkhun, en 710) fut déposé par "le peuple" (entendons l'assemblée des nobles). Dans le cas de Varkhuman aussi, nous avons lieu de penser que sa tentative d'asseoir une monarchie héréditaire fut infructueuse: en 676, au moment où Samarkand fut attaquée une première fois par les Arabes, elle se trouvait momentanément sans roi. Les peintures, telles qu'elles nous sont parvenues, portent d'ailleurs des marques de dégradation intentionnelles (graffiti, yeux crevés), que les données de la fouille ne permettent pas d'attribuer aux Musulmans: la pièce aux peintures avait été remblayée bien avant la conquête, ce qui a assuré sa conservation. Ces actes de vandalisme auraient pu avoir lieu au moment de troubles qui auraient mis fin au pouvoir de Varkhuman ou de son successeur. Malheureusement les sources écrites sont muettes sur un tel épisode.

Les peintures sont l'oeuvre, sinon d'un seul artiste (Alix Barbet détecte au moins deux mains différentes), du moins d'un seul atelier mu par une même inspiration et en pleine possession de ses moyens techniques. Ses peintres avaient sûrement à leur disposition, quand il leur fallait évoquer la Chine, des rouleaux peints ou des cahiers de croquis. Le talent éclate dans le dessin "calligraphié", dans le rythme très calculé des aplats de bleu de lapis (surtout utilisé pour les fonds), de rouge de cinabre, d'ocres. Comparée à la masse immense des peintures trouvées sur le site de Pendjikent à 60 km à l'est de Samarkand, celle d'Afrasiab se singularise immédiatement par son caractère original et novateur. Pour ne prendre qu'un exemple, tandis qu'à Pendjikent les trois grands genres d'inspiration - religieux, héroïque, familial - se voient assigner à chacun un secteur bien précis des parois, à Afrasiab ils s'interpénètrent librement dans les mêmes compositions, ainsi que nous avons pu le constater à plusieurs reprises. A la différence des nobles et des marchands de Pendjikent, le roi Varkhuman avait pu s'offrir les services du meilleur atelier du pays.

Masud Samibaev  
(directeur du Musée d'Afrasiab)

Frantz Grenet  
(directeur de la Mission Archéologique Franco-Ouzbèke)

**Les problèmes de conservation.**

Ce chef-d'oeuvre unique est menacé d'une dégradation rapide et irrémédiable. Les missions d'expertises conduites chaque année par la spécialiste française Alix Barbet depuis 1997 ont permis de constater une accélération alarmante du processus, due principalement à l'absence d'isolation thermique et hygrométrique. Des travaux d'aménagement architectural et des interventions de consolidation sur la peinture elle-même s'imposent à brève échéance.

Seule une aide internationale permettra de faire face au problème. Afin de rassembler les bonnes volontés, tant publiques que privées, a été créée à Paris l'"Association pour la sauvegarde de la peinture d'Afrasiab" (association régie par la loi de 1901). On peut se mettre en rapport avec elle en écrivant au Président:

Monsieur Jean Dezellus  
56 rue Cambronne  
75015 Paris.