SOUS LA RÉDACTION DE MIEKE VAN RAEMDONCK

En harmonie

متناسباً

Art du monde islamique

au Musée du Cinquantenaire

Lannoo

En harmonie

Des corrections minimes ont été apportées lors de la préparation de la version en ligne de cette publication (19 août 2024).

SOUS LA RÉDACTION DE MIEKE VAN RAEMDONCK

En harmonie

Art du monde islamique
au Musée du Cinquantenaire

Lannoo

MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE, BRUXELLES

فَإِذَا كان المرْئِيُّ مُتَنَاسِبًا في أَشْكَالِهِ وتَخَاطِيطِهِ التي له بِحَسَبِ مادَّتِهِ بِحَيْثُ لا يَخْرُجُ عَمَّا تَقْتَضِيهِ مادته الخَاصَّةُ من كَمَالِ المنَاسَبَة والوَضْعِ وذلك هو مَعْنَى الجَمَال والحُسْن في كل مُدْرَكٍ كان ذلك حِينَئِذٍ مُنَاسِبًا للنفس المدركة فَتَلْتَذُّ بإِدْرَاكِ مُلاَئِمِهَا

عبد الرحمن بن محمد بن خلدون

Quand un objet perçu par la vue est harmonieux dans ses formes et ses lignes, en accord avec la matière dont il est fait, de sorte qu'il ne va pas à l'encontre de la parfaite harmonie et de l'ordre qui découlent de sa matière propre – et c'est en cela que réside la signification de la beauté de tout objet perçu –, il est alors en accord avec l'âme qui perçoit, et celle-ci éprouve du plaisir à percevoir ce qui lui convient.

Ibn Khaldun
(Tunis, 1 ramadan 732 H./27 mai 1332 ap. J.-C. – Le Caire, 26 ramadan 808 H./17 mars 1406 ap. J.-C.)

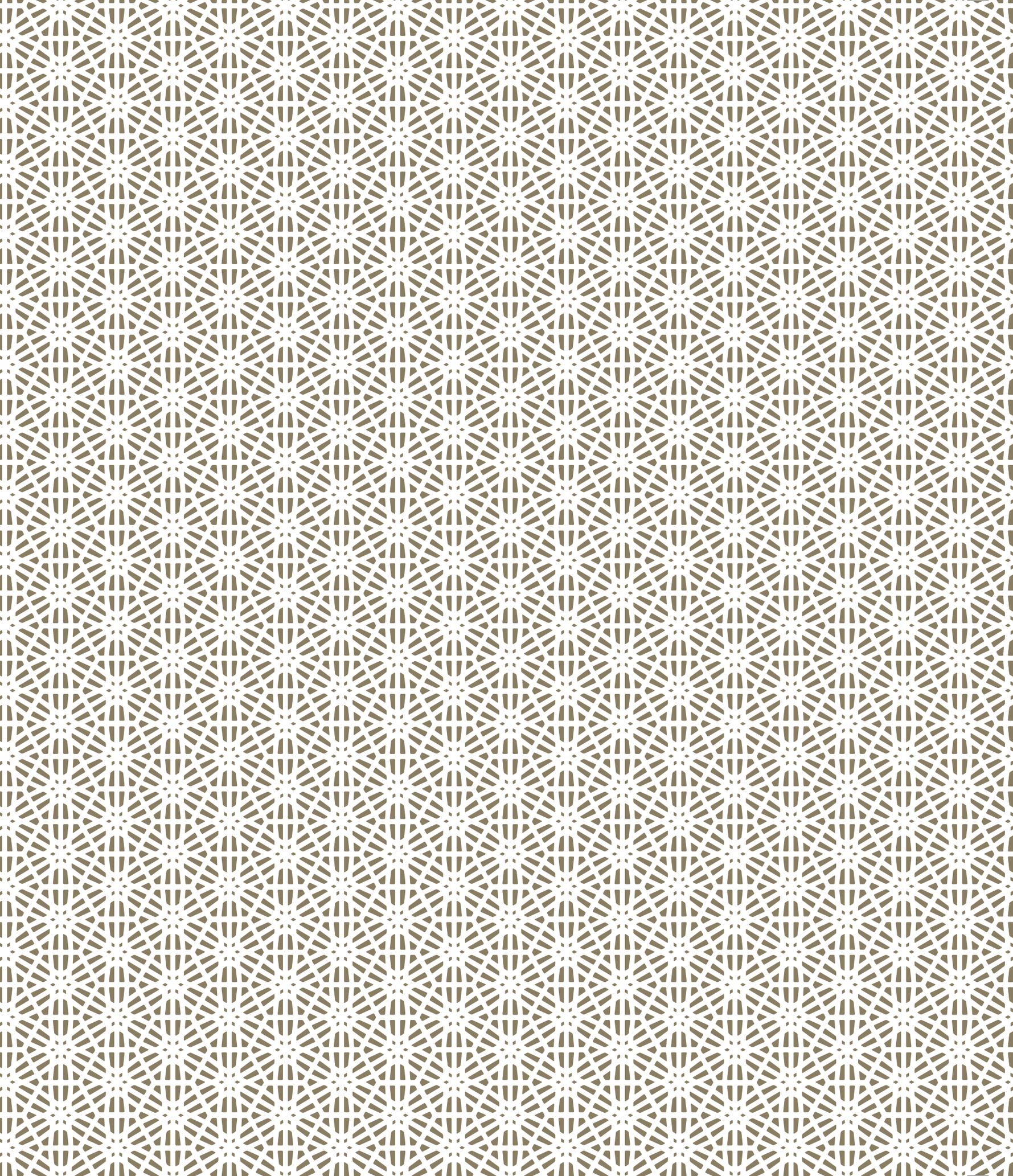
Avant-propos

C'est en 1960 qu'un conservateur fut désigné pour constituer une collection à part entière d'art originaire du monde islamique. Égyptologue et arabisant, Arpag Mekhitarian rassembla les objets issus des territoires culturels islamiques disséminés çà et là dans les différentes sections du musée et renforça la cohésion de l'ensemble par des achats judicieux. En 1967, il ouvrit une salle au public et, en 1976, parut sous sa plume la première publication qui offrait une synthèse illustrée de la collection. En 1972, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, spécialiste de l'art byzantin, lui succéda. Elle rajouta à la collection des objets issus du département des Arts décoratifs européens et publia cinq guides du musée. À partir de 1993, le travail fut poursuivi par Mieke Van Raemdonck, archéologue et arabisante de formation. Elle prépara la nouvelle salle qui, ouverte en 2008, suscita un grand intérêt du public et, dans le même temps, entreprit la rédaction de cette passionnante publication. Celle-ci a pour but d'offrir aux collègues conservateurs, aux chercheurs et à toute personne intéressée un condensé de la recherche qui, durant ces vingt dernières années, a été consacrée aux objets et à leur contexte historique. Nous nous réjouissons de pouvoir présenter aujourd'hui les résultats de ce travail.

Ces dernières années, un partenariat intense et fructueux s'est développé avec les autres institutions scientifiques fédérales. Nous remercions particulièrement nos collègues de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Christina Ceulemans, et du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, Guido Gryseels, qui l'ont rendu possible. Le Jardin botanique de Meise a lui aussi apporté sa précieuse collaboration. Nous sommes également ravis de la collaboration avec le monde académique. Les sections d'arabistique et d'islamologie des différentes universités du pays et d'ailleurs se sont gracieusement prêtées au partage de leur expertise avec notre musée. Ce livre témoigne de cette synergie fructueuse. Une mention toute spéciale va au Professeur Jo Van Steenbergen de l'Universiteit Gent, qui a fourni une importante contribution. Nous l'en remercions de tout cœur, de même que les professeurs C. van Ruymbeke (University of Cambridge), H. Elkhadem (Université libre de Bruxelles), F. Bauden et E. Franssen (Université de Liège), G. Schallenbergh (KU Leuven et UGent), K. D'hulster, M. Limberger, V. Adriaenssens et H. Kaçar (UGent). Notre souhait est de consolider et d'approfondir cet échange de connaissances.

Enfin, notre sincère gratitude va à la Politique scientifique fédérale qui a rendu possible tant la réalisation de la salle que celle de ce livre. Nous félicitons et remercions chacun de ceux qui ont œuvré à ces deux réalisations et à la valorisation d'une collection qui, par cette voie, va atteindre le large public international qu'elle mérite.

Eric Gubel
Directeur général a.i.



Sommaire

Avant-propos 5
Histoire de la collection et propos de cet ouvrage 9
Ibn Khaldun, « l'art islamique » et l'harmonie de l'existence humaine 14

O Unité, diversité et racines du monde islamique prémoderne 19
L'Antiquité tardive et la naissance d'une civilisation islamique mondiale

I Les premiers siècles : du royaume arabe au monde islamique 45
Muhammad (vers 570-632), le califat de Médine (632-661), les Umayyades (661-750) et les Abbassides (750-1258)

II Domination turco-mongole 81
Seldjukides (1038-1194 [Iran], 1077-1307 [Anatolie]), Ilkhans (1256-1335) et Timurides (1370-1506)

III Un empire mondial entre l'est et l'ouest 127
Des Safawides (907-1135 H./1501-1722) aux Qadjars (1209-1344 H./1794-1925) en Iran

IV Puissance mondiale et culture de cour 183
Les Moghols en Inde (1526-1858)

V Égypte et Syrie. Entre calife et sultan 193
Fatimides (969-1171), Ayyubides (1171-1250) et Mamelouks (1250-1517)

VI Berbères et Arabes, citadins et nomades, califes, sultans et mystiques 249
Al-Andalus, Maghreb et Ifriqiya (VII^e^-XIX^e^ siècles)

VII Beys, sultans, pachas et nouveaux Romains 271
L'Empire ottoman (vers 1300-1923)

Addendum I 301
Addendum II 304
Bibliographie 307

Histoire de la collection et propos de cet ouvrage

La collection d'« Art du monde islamique » du Musée du Cinquantenaire est d'une ampleur[1] relativement modeste si on la compare à celles du Musée du Louvre à Paris[2], du British Museum et du Victoria & Albert Museum à Londres, du Metropolitan Museum of Art à New York ou du Museum für Islamische Kunst à Berlin. Cela est encore bien plus évident si l'on prend en compte les musées du Proche- et du Moyen-Orient, comme le Musée d'Art islamique au Caire, le Turkish and Islamic Arts Museum à Istanbul ou le National Museum of Iran à Téhéran. La collection de Bruxelles est cependant connue et appréciée internationalement en raison de sa qualité et de sa diversité. Le textile est particulièrement renommé. Dès le début du XX^e^ siècle, il attira l'attention des grands spécialistes tels Otto von Falke, qui le mentionne dans son ouvrage de fond, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, de 1913[3]. Nous devons cette richesse à Isabella Errera (Florence 1869-Bruxelles 1929)[4], qui collectionna les textiles depuis 1891[5] jusqu'à sa mort et qui offrit de son vivant et légua par testament sa collection à notre musée. Elle suivit en cela l'exemple de son oncle Giulio Franchetti qui, en 1906, céda sa collection au Museo Nazionale del Bargello de Florence[6]. En 1897, Isabella Errera fut, en outre, chargée de la classification des textiles et des broderies du « Musée des Arts décoratifs et industriels », nom que portait à l'époque notre musée. Elle écrivit à ce sujet d'importants catalogues illustrés, dont celui de 1901, qui fut par deux fois réédité[7].

La collection est également représentative dans le domaine de la céramique. Le premier achat date de juillet 1887. Il s'agit de deux carreaux muraux de forme étoilée du XIII^e^ siècle provenant de l'Imamzada Yahya à Varamin (Iran), qui furent enregistrés comme « carreaux en faïence persane… à décor d'or[8] ». Notre musée fut l'un des premiers à acquérir des carreaux de ce mausolée, dont plus de cent cinquante exemplaires sont aujourd'hui conservés dans différents musées du monde. En 1881, l'archéologue française Jane Dieulafoy retrouva une grande partie de la décoration murale in situ, alors même que, selon le témoignage de Friedrich Sarre, le monument était déjà pratiquement en ruine en 1910. Ce premier achat livra donc déjà des objets bien documentés. En 1913, plusieurs céramiques persanes furent encore achetées, à savoir une bouteille en céramique d'un bleu profond dite de type *ladjvardina*[9] et trois grands carreaux à décor lustré et au bleu cobalt portant un texte coranique en relief[10]. Plus tard, le conservateur Marcel Laurent décrira ces objets comme « quelques pièces en faïence persane de haute classe[11] ».

L'idée de créer une section islamique autonome fut formulée pour la première fois en 1913[12]. Cela ne se concrétisa pas sur-le-champ, mais il fut néanmoins décidé de continuer à développer ce projet au sein du département des Arts décoratifs. En 1930, « l'ensemble distingué mais quelque peu maigre », selon les dires de Laurent[13], s'accrut de quelques spécimens céramiques connus sous le nom de « guébri ». Le terme fut proposé par les marchands de Téhéran qui attribuaient ces céramiques aux disciples du zoroastrisme, en raison du style archaïque de la figuration et parce qu'on disait les avoir trouvées dans les environs de tours du feu. Il s'agit de céramiques de type *sgraffiato* (au décor incisé dans un engobe) et champlevé (l'engobe est partiellement entaillé), tels un aquamanile[14] et un bol profond à décor de lion[15], tous deux originaires du nord de l'Iran (région de Garrus). Dans le même lot, on dénombre également des céramiques fines à base de pâte siliceuse : une coupe à palmettes du type silhouette[16], un récipient du type Sultanabad[17] et un petit bol blanc portant la signature d'Hasan al-Qashani[18]. Les termes tels que faïence, émaillé, guébri, silhouette ou encore Sultanabad, qui servaient alors à définir des types de céramique, sont de nos jours utilisés avec circonspection car peu fiables et surtout générateurs de confusion. Les dix acquisitions que Laurent présenta dans son article de 1930 sont cependant, sans exception, des œuvres précieuses qui font aujourd'hui encore partie du noyau de la collection.

Les musées continuèrent sur cette lancée. Au début des années 1940, des céramiques persanes firent à nouveau l'objet d'acquisitions. Le conservateur Jean Helbig avait une préférence pour cette céramique en raison de la richesse de ses couleurs, de l'attrait de ses glaçures et du charme de son décor. À côté des prestigieux exemples d'Extrême-Orient et des sublimes porcelaines de l'Occident, la céramique persane constituait, aux dires du conservateur, un des points d'orgue de l'histoire de la céramique mondiale[19]. La céramique iranienne fut donc achetée en raison des qualités qui lui étaient attribuées et de la place qu'elle occupait dans l'histoire générale de cette discipline artistique[20].

Les pièces persanes prédominent également dans les dons. Les deux plus importants sont celui de l'archéologue Simone Corbiau en 1946[21] et celui du représentant belge à Téhéran, le comte de Laubespin, en 1952[22]. Simone Corbiau avait constitué sa collection à Téhéran durant la Deuxième Guerre mondiale. La partie issue de la période préislamique fut intégrée dans le département de l'Antiquité tandis que celle des débuts de la période islamique fut ajoutée aux autres pièces persanes, encore intégrées à ce moment au département des Arts décoratifs. De la donation de Corbiau, mentionnons plus particulièrement une petite coupe en métal[23] et trois couvercles de cruches en terre cuite[24]. Le comte de Laubespin acquit divers objets durant son mandat d'ambassadeur à Téhéran, au moment même où des fouilles clandestines amenèrent sur le marché des céramiques dites « de Nishapur » et d'autres remontant à la période seldjukide. Ces dernières, selon les ouï-dire, auraient été entreposées par précaution dans des jarres par la population lors des invasions mongoles du début du XIIIe siècle. Quoi qu'il en soit, ce don consistait en quarante-six céramiques, huit verreries et un objet en bronze. C'était donc, après celui d'Isabella Errera, le don le plus important jamais échu à la collection. Les musées doivent au comte de Laubespin les étincelantes coupes lustrées des XIIe-XIIIe siècles, parmi lesquelles celle aux personnages au bord d'un étang[25], mais aussi la splendide céramique à décor bleu sous glaçure, tel un chandelier[26], et de délicates verreries[27].

Initialement, les Musées étaient donc d'abord un lieu où des échantillons représentatifs des Arts décoratifs étaient collectionnés et où les stades d'évolution des différentes disciplines de ces formes artistiques étaient explicités. Parce que l'art du monde islamique était admiré pour ses qualités techniques et décoratives, de nombreux exemples en furent rassemblés. Les objets ne furent cependant pas classés sous cette appellation. Dans la droite ligne de l'esprit du temps, selon laquelle les Arts décoratifs faisaient l'objet d'une revalorisation suite à la Révolution industrielle, on souhaitait donner une nouvelle impulsion à l'artisanat. Les objets étaient, dès lors, acquis en tant que témoignages de connaissances techniques avancées, de forme ou de décor parfaits et non pas spécifiquement en tant que témoins matériels d'un contexte culturel donné. Ils furent en conséquence classés en fonction des matériaux utilisés, tels que le textile, la céramique, le verre ou le métal.

Cela changea en 1949 quand, pour la première fois, les objets furent intégrés dans le cadre de la culture islamique. Le conservateur Jean Helbig rapporte : « Jamais, jusqu'à présent, les objets d'art musulman, appartenant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et dispersés dans divers départements, n'avaient été réunis pour former un ensemble évocateur. Une petite exposition, qui s'est ouverte au mois d'avril 1949, a groupé des céramiques, des tissus, des orfèvreries, des armes et des miniatures, retraçant dans ses grandes lignes l'évolution des arts de l'islam ». Cette exposition reprit les dons de Dumoulin, Graeffe, Sharpe, Swalué, Errera et Carakehian, mais aussi quatre miniatures mogholes[28], des châles en cachemire et des armes. Elle comprenait également les dons de céramique syro-égyptienne du baron van den Bosch, la céramique turque de M. Gaudin[29], la céramique arménienne cédée par M. van Branteghem en 1893[30], la céramique de Fès offerte par Lambo en 1924[31] et même des maquettes de l'Alhambra de Grenade[32]. Parmi les témoignages très divers de l'art islamique se trouvaient également des pièces espagnoles, une très belle coupe d'Iznik du XVIe siècle provenant du legs Vermeersch de 1911[33], de même qu'un grand carreau avec dame et servantes d'Iran, de 1880-1900[34], une soierie avec la signature de Ghiyath provenant du don Errera[35] et un dessin portant la signature de Reza-i Abbasi[36]. Cette exposition fut une étape importante vers la création d'une section autonome. La répartition géographique et chronologique des pièces, du sud de l'Espagne à l'Inde, en passant par le Maghreb, l'Égypte, la Syrie, la Turquie, l'Irak, l'Iran et l'Asie centrale, du VIIe au XVIIIe siècle, y était déjà déterminée. Au terme de l'exposition, quatre miniatures mogholes et les châles de cachemire retournèrent respectivement dans les sections « Inde et Sud-Est asiatique » et « Textile et costumes ». Les autres pièces furent, quant à elles, définitivement intégrées dans la collection islamique. En 1961, une deuxième exposition, intégralement consacrée à l'Iran, établit pour la première fois un rapport direct avec l'histoire préislamique du pays[37]. L'occasion en fut le cadeau, fait en 1961 par le gouvernement iranien à nos Musées, d'un tapis qui avait été confectionné dans le pavillon iranien de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958[38]. Une seconde exposition consacrée à l'Iran préislamique et islamique s'ouvrit en 1971, cette fois à l'occasion de la commémoration du 2 500e anniversaire de la fondation de l'Empire perse par Cyrus le Grand, et l'ensemble fut alors élargi avec des œuvres issues de collections belges[39].

C'est finalement au sein du département de l'Antiquité qu'une section d'Art islamique autonome reçut une forme définitive. En 1960, l'égyptologue et arabisant Arpag Mekhitarian fut nommé conservateur pour créer et développer cette section[40]. Il détacha les œuvres islamiques des différentes sections où elles étaient dispersées et donna plus de cohérence à la collection par des achats judicieux. Il fit, entre autres, l'acquisition du tapis dit « polonais » (Iran, XVIIe siècle)[41] et, par la suite, de verres et de céramiques, ainsi que de quelques belles pièces Qadjar. Il mit sur pied une bibliothèque spécialisée avec quelques ouvrages anciens, parmi lesquels ceux de Pope et de Herzfeld. De concert avec

Yolande Crowe, Mekhitarian rédigea la première publication relative à la collection[42]. Jacqueline Lafontaine-Dosogne lui succéda en 1974[43]. Byzantiniste de formation, elle fonda la nouvelle section d'Art chrétien d'Orient et y rattacha la collection islamique. Elle rassembla les deux collections dans le département des Arts décoratifs européens. Elle réaménagea la salle de son prédécesseur en y adjoignant des textiles et d'autres exemples d'Arts décoratifs. Les textiles furent systématiquement analysés avec l'aide d'un collaborateur bénévole, l'ingénieur textile Daniël De Jonghe. À partir de 1989, ce dernier fut assisté par Chris Verhecken-Lammens pour l'analyse des techniques de tissage. Martine Azarnoush-Maillard, qui, sous la direction du Professeur A. Abel de l'ULB, avait consacré son mémoire de licence aux tessons de Fustat, se vit confier la mission d'établir un inventaire de la céramique islamique[44]. Cornelia Montgomery-Wyaux fut sollicitée pour faire le même travail pour les métaux. Sous la direction de madame Lafontaine-Dosogne, cinq guides du visiteur sont parus : deux à propos des textiles et de la céramique et un à propos des métaux[45].

En 1993, la collection fut transférée dans le département des civilisations non européennes. En effet, la majeure partie de cette collection provenait d'Asie (la Syrie, la Turquie, l'Iran et l'Irak, l'Asie centrale et l'Inde), une part venait d'Afrique (l'Égypte et le Maghreb) et, au final, seules quelques pièces étaient issues d'Europe (le sud de l'Espagne, la Sicile). Quant à la datation de la collection, elle couvrait une période comprise entre le VII^e^ et le XX^e^ siècle. Dans la mesure où la salle d'exposition de l'époque ne répondait plus aux normes de la muséologie moderne, on dut se résoudre à la fermer. Des plans furent établis pour une nouvelle salle, qui serait aménagée dans le grand espace jouxtant la salle du Proche-Orient ancien. Ainsi, la civilisation islamique serait reliée à la culture dont elle était issue, tout en se référant cependant à d'autres cultures non européennes avec lesquelles elle était en relation, telles que celles de la Chine et de l'Inde auxquelles la partie centrale du musée est consacrée.

En attendant la mise en place de ce nouveau port d'attache, une exposition temporaire fut organisée en 2003-2004, dans laquelle furent intégrées d'autres collections belges d'art islamique. Un guide du musée, consacré à l'art islamique conservé en Belgique et à la manière dont il y est arrivé, fut alors édité[46]. Par ailleurs, le public fut questionné à propos de l'exposition[47]. Il ressortit de cette enquête que les visiteurs, surtout ceux originaires du monde islamique, appréciaient que les différences régionales n'aient pas été estompées et que le monde islamique n'ait pas été représenté comme une entité homogène demeurée inchangée pendant plus de quatorze siècles. Plus généralement, il sembla que, pour le public, l'architecture était plus parlante que d'autres expressions artistiques. Les résultats de l'enquête ont donc conduit à affiner la répartition régionale et chronologique tout en accordant aux éléments architecturaux du nord-ouest du Pakistan[48], achetés en 1993-1999, une place prééminente dans la nouvelle galerie. Des monuments, connus et moins bien connus, furent encore intégrés dans une ligne du temps et mis en relation avec d'autres disciplines artistiques[49].

Dans l'attente de la mise en place de la salle, il fut décidé de poursuivre le travail entamé par les deux conservateurs précédents dans le domaine de la conservation et de l'étude de la collection. Les restaurations allèrent de pair avec des analyses. Les techniques de tissage furent examinées sur place par Daniël De Jonghe et Chris Verhecken-Lammens, tandis que les fibres, les fils métalliques et les colorants textiles furent analysés par l'ingénieur Ina Vanden Berghe de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA). C'est dans ce même institut que les datations furent affinées par la méthode au radiocarbone par l'ingénieur Mark Van Strydonck et le Dr Matthieu Boudin. Les tissus y furent traités dans l'Atelier textile sous la direction de Vera Vereecken. Le verre y fut conservé et analysé par le Dr Chantal Fontaine, assistée par le Dr Helena Wouters[50]. L'étude du papier, de l'encre, de la dorure, des pigments, ainsi que le traitement des miniatures, furent confiés à Yana Sanyova et Valérie Sizaire sous la direction du Dr Jan Wouters, également de l'IRPA. En ce qui concerne le travail du métal, Louis-Pierre Baert, qui dirige l'Atelier des métaux aux MRAH, trouva le Prof. J. Guillaume et des collaborateurs de l'Institut supérieur industriel de Bruxelles tout disposés à procéder aux analyses des alliages métalliques. France Ossieur et Isabella Rosati, chargées des céramiques au sein de notre musée, traitèrent de nombreuses pièces, ainsi qu'il en est fait mention dans les notices. Un groupe de céramiques lustrées fut le sujet d'un brillant travail de fin d'études présenté par Farzad Ziari pour l'École nationale des Arts visuels de La Cambre[51]. Pour des problèmes spécifiques, nous fîmes appel à des restaurateurs privés, parmi lesquels il convient de mentionner Lindsay Bunch (céramique), Joke Vandermeersch (textile) et Lieve Watteeuw (papier et cuir). Suzy Vander Haegen, collaboratrice technique de la section, joua un rôle irremplaçable en ce qui concerne la conservation passive. Étant donné que la collection venait pour une grande part de dons ou du commerce de l'art, de nombreuses pièces avaient été reconstituées, si pas restaurées à outrance. Il était dès lors indispensable de faire disparaître tous les remplissages et les surpeints ou, tout au moins, de bien les documenter, afin de parvenir à une vision correcte de l'objet originel. Cela engendra parfois des surprises. En effet, les chefs-d'œuvre de la collection semblaient avoir été les plus gravement affectés par des reconstitutions et, dans la plupart des cas, leur beauté originelle fut à nouveau mise en lumière.

Une salle, entièrement consacrée à la collection, fut finalement ouverte au public en février 2008 et une sélection de 340 œuvres y est aujourd'hui exposée dans un espace aéré et riche d'ambiances diverses. Huit cellules non cloisonnées, aménagées sur base de la provenance et de la chronologie, encouragent le visiteur à établir des liens entre les divers ensembles. Les architectes bruxellois Anne Pire et Jan Goots conçurent la galerie avec une sobriété qui met en valeur les différents objets richement colorés. La Régie des Bâtiments assura la réalisation concrète du projet en collaboration avec l'entrepreneur Potteau Labo de Courtrai et l'équipe technique des MRAH sous la direction de Pascal Marchant. Les

fragments architecturaux en bois de la région du Swat furent remontés par l'IRPA sous la direction d'Ingrid Geelen et Jean-Albert Glatigny, qui reçurent pour ce faire l'aide de Bénédicte Van Schoute, Jan Van Rompay et Dirk Wendelen des MRAH. Le Dr Leo Vanhecke, du Jardin botanique de Meise, identifia les plantes et les fleurs figurant sur les objets, tandis que les professeurs Antoine De Moor et Paul Simoens de l'UGent faisaient de même pour les animaux. Benoît Hardy, du service cartographique du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, fut tout disposé à réaliser les cartes géographiques historiques.

Le concept et la structure de la galerie forment aussi la base de cet ouvrage. Nous avons opté pour une approche holistique. Les œuvres sont décrites du point de vue de leur forme, de leur technologie et de leur style, mais sont aussi replacées, autant que faire se peut, dans leur contexte d'origine[52]. Les circonstances historiques, le commerce international, la mobilité et le statut des artistes et des artisans, les échanges avec les cultures environnantes, les commanditaires et les utilisateurs des objets, la signification de l'iconographie et des inscriptions, mais aussi le parcours suivi par les œuvres jusqu'à leur enregistrement au musée, sont autant d'aspects qui ont été pris en considération, pour autant qu'il ait été jugé pertinent de le faire.

Une approche d'une telle ampleur n'a été possible que grâce à la collaboration des sections d'arabistique et d'islamologie des universités auxquelles nous sommes grandement redevables. Le Professeur Jo Van Steenbergen, de l'UGent, prodigua déjà de précieux conseils lors des différents stades de la réalisation de la galerie. Il a rédigé la majeure partie des introductions historiques de cet ouvrage, ainsi que l'essai sur Ibn Khaldun, un auteur arabe du XIV^e^ siècle. C'est d'ailleurs à cet auteur arabe que nous avons emprunté le titre de cet ouvrage. Le Professeur Van Steenbergen a été secondé par ses collègues Michael Limberger pour l'Inde moghole, Hilmi Kaçar pour la Turquie et Veerle Adriaenssens pour l'Espagne et l'Afrique du Nord. Le Dr Hossam Elkhadem, spécialiste de l'histoire des sciences et professeur émérite de l'ULB, accepta de prendre en charge l'astrolabe. Le Professeur Frédéric Bauden, de l'ULg, étudia les stèles funéraires égyptiennes et le casque au nom d'Ibn Qalawun, alors que le Dr Élise Franssen, F.R.S.-FNRS (ULg), analysa minutieusement le manuscrit coranique. L'examen de la copie du manuscrit du Makhzan de Nizami avec reliure en laque, de la période Qadjar, fut confié au Professeur Christine van Ruymbeke, de la University of Cambridge, et son étude approfondie a été intégralement reprise dans cet ouvrage. Le Professeur Gino Schallenbergh, de l'UGent et de la KU Leuven, le Professeur Jean-Charles Ducène (ULB et École pratique des Hautes Études) et Naïm Vanthiegem, de l'ULB, ainsi que le Dr Roberta Giunta, de l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, ont aidé au déchiffrement et à l'interprétation des inscriptions arabes. Les professeurs Kristof D'hulster et Christine van Ruymbeke, ainsi que Mostafa Torabi, ont fait de même pour les inscriptions en farsi. Quant au Professeur Marc Laureys, de l'Universität Bonn, il offrit ses conseils au sujet des textes d'archives en latin. Qu'ils en soient tous chaleureusement remerciés.

Matthieu Wijnen, historien local, a mis à notre disposition d'importants documents des archives paroissiales de Munsterbilzen. Le chercheur indépendant Yolande Crowe a analysé les céramiques safawides et ottomanes au sujet desquelles elle avait déjà collaboré en son temps avec Arpag Mekhitarian. Le Dr Bruno Overlaet, notre collègue, a rédigé la contribution dédiée au travail du métal post-sassanide et du début de l'ère islamique, et notre consœur Nathalie Vandeperre s'est chargée de la notice consacrée à la statuette Tang de chameau bâté. Nous leur en sommes extrêmement reconnaissants.

La réalisation de la galerie et de cet ouvrage a donc mené à la constitution d'un réseau de spécialistes qui, nous l'espérons, restera actif à l'avenir. Jusqu'à présent, en raison de la brève durée de vie de la section, les œuvres n'ont été que peu étudiées et publiées. Cette publication, qui ne se veut qu'un instantané, un état actuel de la question, a donc pour vocation de stimuler la recherche future. Nous espérons que la discipline qui, par facilité, est appelée « Art islamique[53] » prendra peu à peu racine dans notre pays.

Enfin, notre gratitude la plus sincère va à Daniël De Jonghe et Chris Verhecken-Lammens dont la collaboration désintéressée a, tout au long des années, donné un rayonnement international à la collection. Nous remercions du fond du cœur notre compagne de route, Alexandra Van Puyvelde, qui a pris à son compte les aspects muséologiques de la galerie et s'est intéressée toujours davantage à la collection, surtout à sa partie iranienne. Elle a également apporté une contribution significative à cet ouvrage dans le domaine de l'art du livre et de la minature et en ce qui concerne les périodes safawide, Zand et Qadjar. Un merci chaleureux s'adresse encore à Valentina Vezzoli, chercheur postdoctorant F.R.S.-FNRS à l'ULB, spécialisée en céramique islamique, qui s'est consacrée durant ces trois dernières années à la céramique de Fustat et qui a relu le manuscrit de cet ouvrage. Nous remercions une fois encore Suzy Vander Haegen pour le soin apporté à la collection et pour son dévouement constant. Nous mentionnons avec une gratitude et une estime toutes particulières nos prédécesseurs Arpag Mekhitarian et Jacqueline Lafontaine-Dosogne sur le travail desquels nous avons pu nous appuyer. Nous sommes reconnaissants envers les directeurs successifs de notre institution Anne Cahen-Delhaye, Michel Draguet et Eric Gubel, de même qu'aux chefs de section consécutifs, Miriam Lambrecht et Alexandra de Poorter, qui ont suivi la mise en place de la salle et la conception du livre. Nous remercions les collègues, les professeurs et tous ceux dont nous avons beaucoup appris. Sans eux, cet ouvrage n'aurait pas été possible. [M.V.R.]

1 Elle comprend en ce moment 1 065 objets ou ensembles, et ce non compris les quelque 4 000 tessons de Fustat (Le Caire). Environ 240 armes et armures des territoires culturels islamiques, qui faisaient partie de la collection de la Porte de Hal, furent déposées en 1986 au Musée royal de l'Armée et de l'Histoire militaire ; l'inventaire en a été contrôlé en 2010-2011. En 1992, six d'entre elles furent sélectionnées et exposées aux MRAH en raison de leur intérêt historique et artistique (les éléments de cuirasse inventoriés 796D et 1241, les casques inv. XI 4X3C, 5283, 1256 et 1255. Ce dernier est traité dans cet ouvrage sous le cat. V.5). Nous mentionnons encore 464 pièces de textiles égyptiens de l'Antiquité tardive (appelés « textiles coptes » dans l'inventaire) dont quelques dizaines ont été réalisées au début de la période islamique mais cependant enregistrées dans la collection d'Art chrétien d'Orient étant donné qu'elles appartiennent aux traditions de l'Antiquité tardive du point de vue stylistique et technique.

2 La collection du Louvre compte environ 19 000 pièces.

3 VON FALKE 1913.

4 Plus à propos d'Errera, in : DELMARCEL 1985 ; VAN RAEMDONCK 2004 et 2006a. Pour les dons à la section : LAFONTAINE-DOSOGNE 1985.

5 Suivant le témoignage d'Octave Maus qui lui rendit visite en 1900, in : The Ornamentation of Textiles. Mme Paul Errera's Collection at Brussels, *The Studio*, vol. 19, London, 15 May 1900, p. 255-262.

6 ERRERA 1907b.

7 ERRERA 1901, réédité en 1907 et 1927.

8 Cat. II.22 de cette publication. La fiche d'inventaire mentionne comme vendeur : Pickhert de Nürnberg. Le Dr Beyerstedt, du Stadtarchiv de Nuremberg, nous signala la présence de plusieurs marchands juifs d'antiquités à ce nom dans la ville depuis 1858, dont un certain Sigmund, décédé en 1893, entre en ligne de compte pour ce qui concerne cet achat.

9 Cat. II.25. Achetée chez l'antiquaire bruxellois Émile Pelle (Archives du Musée, dossiers 128/2 et 1373/115). Nous remercions Valérie Montens et Monique de Ruette pour leur mise à notre disposition de tous les documents d'archives concernant la collection.

10 Cat. II.23.

11 LAURENT 1930, p. 114.

12 Note pour le Ministre du 3 février 1913 : « M. Van den Ven, attaché au Musée du Cinquantenaire […] a entrepris d'y fonder une section d'art musulman » (Archives générales du Royaume, direction des Beaux-Arts, T 004/01, 86/A-B, où se trouvent d'autres correspondances en relation avec cette proposition). Dans les Archives du Musée , nous avons consulté le dossier de Jean Helbig (dir.152/7) où cette proposition est évoquée, de même que le procès-verbal de la tenue du Comité des Arts décoratifs, qui eut lieu le samedi 26 avril de la même année, durant laquelle quelques nouvelles propositions d'achat ont été discutées.

13 LAURENT 1930, p. 115.

14 Cat. I.13.

15 Cat. I.12.

16 Cat. II.8.

17 Cat. II.14.

18 Cat. II.1.

19 HELBIG 1944, p. 98.

20 La préférence pour l'art iranien à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle se manifesta également dans d'autres musées européens et américains, voir : VERNOIT, p. 21, 22, 41 et 42. L'auteur impute cette préférence à des théories raciales qui commencent à se développer alors, selon lesquelles les Iraniens, indo-germains, seraient plus doués pour les arts que les Arabes et les Turcs.

21 SPELEERS 1946-1947.

22 DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953.

23 Cat. I.27.

24 Cat. I.1.

25 Cat. II.17.

26 Cat. II.13.

27 Cat. I.25 ; II.27-31.

28 Inv. EX. O. 1478, 1479, 1480 et 1481, section « Inde et Sud-Est asiatique ».

29 Cat. VII.1-2.

30 Cat. VII.8-9.

31 Cat. VI.6-7.

32 Ces maquettes furent traitées en 2013 par Bénédicte Van Schoute, Jan Van Rompay et Dirk Wendelen, restaurateurs aux MRAH.

33 Cat. VII.4.

34 Cat. III.4.

35 Cat. III.14.

36 Article paru à ce propos : VAN PUYVELDE 2005.

37 GOOSSENS 1961.

38 Inv. IS.Tx.3120. Le tapis (172 x 123 cm) est densément noué (12.760/dm^2) et en grande partie en soie.

39 DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971.

40 Biographie d'Arpag Mekhitarian, in : BRUFFAERTS 1999, suivie d'une évocation, de la main de Mekhitarian.

41 Cat. III.19.

42 MEKHITARIAN & CROWE 1976.

43 Biographie de Jacqueline Lafontaine-Dosogne, in : MEKHITARIAN 1994.

44 Pour Fustat, voir la contribution de Valentina Vezzoli au chapitre V. La céramique de Fustat est le sujet d'un projet de mise en réseau subsidié par la Politique scientifique fédérale. Le projet est d'échanger des données avec le pays d'origine, l'Égypte donc, et de développer un thésaurus multilingue, structuré par Eva Coudyzer.

45 AZARNOUSH-MAILLARD 1978 et 1980 ; MONTGOMERY-WYAUX 1978 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981 et 1983.

46 VAN RAEMDONCK 2003/2007. La réédition est mise au point par Nele Strobbe.

47 Par Alexandra Van Puyvelde, service Muséologie, en collaboration avec les services éducatifs, sous la direction d'Anna Van Waeg et Anne-Françoise Martin.

48 Cat. IV.1.

49 La ligne du temps fut réalisée par Ans Behling et Greet Van Deuren, photothèque des MRAH.

50 Voir : Addendum 2.

51 F. Ziari, *La conservation et la restauration des céramiques iraniennes à décor lustré des XII^e^ et XIII^e^ siècles*, mémoire non publié, 2001.

52 Cette approche est explicitée dans la salle au moyen de petits films qui montrent les différents aspects d'une œuvre donnée, documents réalisés en collaboration avec Alexandra Van Puyvelde et Axell Communication, Han-sur-Lesse.

53 À proprement parler, il y a peu de religieux à retrouver. Nous choisissons le descriptif « Art du monde islamique » et nous souhaitons évoquer la culture islamique dans son unité et sa diversité. D'autant plus que la collection abrite des œuvres arméniennes, d'origine chrétienne, ainsi que des pièces *mudejar* d'Espagne, qui ont donc été réalisées après la *Reconquista*.

Ibn Khaldun, « l'art islamique » et l'harmonie de l'existence humaine

Ainsi que le raconte Abd al-Rahman ibn Muhammad Ibn Khaldun dans son autobiographie, il naquit en l'an 732 (1332 ap. J.-C.) à Tunis, ville qui, à cette époque, était la capitale des Hafsides (1229-1574), une dynastie berbère régnant, de longue date, sur l'ancienne province d'Ifriqiya (la Tunisie et la Libye actuelles). D'après les écrits, la famille dans laquelle naquit Ibn Khaldun avait une solide réputation d'érudition religieuse, ainsi qu'une influence politique certaine et cela tant à Tunis que dans l'ensemble du Maghreb de la fin du Moyen Âge. Cette famille, dont l'impressionnant arbre généalogique plonge ses racines dans la région sud-arabique de l'Hadramaout, se vantait d'avoir participé activement à l'expansion arabe du VIIIe siècle, ce qui l'a conduite à s'installer en Andalousie, l'Espagne musulmane. Finalement, au XIIIe siècle, sous la pression de la *Reconquista*, l'expansion des royaumes chrétiens, la situation en pays ibérique sentant le roussi, comme beaucoup d'autres familles éminentes, elle dût migrer de sa ville de Séville vers l'Afrique du Nord. Elle s'installa à Tunis où Ibn Khaldun vit le jour.

Comme il était de coutume pour les jeunes gens de son rang, Ibn Khaldun fut formé à Tunis aux disciplines scientifiques de son temps. L'étude du Coran et de l'arabe, des révélations prophétiques et du droit islamique, de la théologie et de la philosophie devait pleinement le préparer à une vie publique active marchant ainsi dans les traces de son père, juriste et linguiste éminent, mais aussi dans celles de son grand-père, politicien influent à la cour des Hafsides. Au final, Ibn Khaldun, particulièrement talentueux, parvint à marier ces deux modèles au cours de sa propre carrière. Celle-ci se révéla bien remplie et mouvementée et lui procura, avec ses hauts et ses bas inévitables, non seulement un rôle influent dans les aléas politiques et intellectuels du monde musulman du XIVe siècle, mais aussi une réputation exceptionnelle qui franchit de loin les frontières de son temps et de sa région. Il jouissait d'une grande notoriété de Grenade, à l'ouest, à Samarkand, à l'est ; ses pensées, déjà louées dans les écrits de ses disciples du XVe siècle, furent même citées, en 1981, dans une allocution de l'un des anciens présidents des États-Unis, Ronald Reagan. Il fut et est toujours considéré comme le précurseur intellectuel de l'histoire universelle, ainsi que de nombre de disciplines scientifiques plus récentes, comme l'anthropologie, la sociologie et la sociolinguistique.

Ces revendications sont-elles justifiées, voire pertinentes ? Sûrement pas, étant donné qu'Ibn Khaldun, vivant au XIVe siècle, n'avait pas ces ambitions intellectuelles et que ces notions lui étaient étrangères, voire inutiles. En effet, cette manière de penser les sciences humaines n'acquit son sens et sa signification qu'au XIXe siècle, avec l'apparition de la société et de l'homme dits « modernes »[1]. De telles prétentions, de même que la réputation transfrontalière d'Ibn Khaldun, doivent-elles dès lors être rejetées ou peuvent-elles être expliquées de manière pertinente ? La seconde assertion semble tout à fait acceptable, plus particulièrement si l'on prend en compte le pouvoir d'attraction des pensées d'Ibn Khaldun en ce qui concerne l'organisation et le développement de la société humaine et l'attirance qu'elles ont exercée au moment où elles atteignirent le monde moderne, tant à l'ouest qu'à l'est, par l'intermédiaire de plusieurs éditions, traductions et interprétations de ses écrits. Il s'est ainsi penché sur des questions qui, plus tard, attireraient l'attention d'anthropologues, de sociologues, d'économistes, de philosophes et de linguistes. Par ailleurs, il a proposé des solutions qui ont eu une influence sur nombre de personnes, qui ont suscité l'adhésion, ou encore dont la définition a paru suffisamment souple pour être réintroduite dans un contexte moderne. Ibn Khaldun n'était cependant ni un scientifique moderne, ni très en avance sur son temps. C'était, on l'a dit, un homme remarquable, très influent dans le monde islamique du XIVe siècle, qui sut associer son vécu empirique à un esprit avisé et à une riche connaissance scientifique. D'une manière quasi unique, par le biais de ses écrits, il a ainsi dressé le portrait de ses contemporains, mais aussi sur le comportement

humain et sur l'évolution de la société et de la civilisation de l'époque.

Ses écrits et les pensées qui les sous-tendent relevaient avant tout du domaine d'un historien, d'un observateur du présent et du passé à la recherche de liens permettant de créer l'ordre dans le chaos de la vie quotidienne et de donner une signification et une direction aux jours à venir. En étroite relation avec l'histoire spécifique à son univers et avec les nombreux méandres de sa vie personnelle, c'est cette dernière préoccupation qui semble avant tout avoir motivé Ibn Khaldun. À son époque, vers la fin du XIVe siècle, le grand Empire islamique uni des califes arabes relevait depuis longtemps du passé. Dans un monde islamique en perpétuelle expansion, la place, préalablement occupée par des dynasties successives d'origines turque, mongole ou berbère plutôt que de souche arabe, mais aux aspirations universelles semblables, avait entre-temps été accaparée par des régimes dont le contexte était comparable mais qui étaient motivés par des ambitions régionales beaucoup plus réduites. L'Afrique du Nord et ce qui restait de l'Espagne islamique étaient partagés en zones d'influences alternant continuellement entre les quatre dynasties berbères locales, surtout entre les Hafsides de Tunis et les Mérinides de Fès. La région du bassin méditerranéen oriental, jusques et y compris celle de la mer Rouge, était aux mains d'une dynastie d'origine turque, connue sous le nom de Mamelouke. Tout l'est du monde islamique médiéval, de l'Euphrate jusque loin en Asie centrale, relevait de reliquats locaux de l'énorme Empire mongol du XIIIe siècle et à partir de 1370, d'un général mongol originaire de la région de Samarkand, Timur le Boiteux, qui déploya d'énergiques efforts, par le biais de pillages et de conquêtes, pour égaler les réalisations de cet empire. C'est dans ce monde que s'illustra Ibn Khaldun ; il bourlingua d'abord en Afrique du Nord, en qualité de confident, pilier ou – trop souvent – obligé de l'un ou l'autre souverain local ; ensuite, à partir de 1382 et jusqu'à sa mort en 1406, il résida au Caire mamelouk, en tant qu' intellectuel, juriste et juge – porté aux nues par certains, conspué par d'autres. Entre-temps, en 1400, il fut brièvement agent et interlocuteur de Timur, lorsque celui-ci conquit la Syrie au détriment des Mamelouks.

Telle fut la vie riche en péripéties d'Ibn Khaldun. Elle donna forme à sa pensée historique et à ses réflexions concernant l'organisation et le développement humains, dans une tentative de contrôler les certitudes chancelantes de son époque et de garder la mainmise sur sa vie pour lui donner sens et signification. Comme pour tout dans son existence, il ne se contenta pas dans son analyse historique à reprendre ce que d'autres lui avaient montré. « L'histoire est devenue une discipline confuse et sans rigueur, qui ne fait qu'embrouiller celui qui l'étudie[2] », écrit-il dans son *magnum opus*, le *Livre des Exemples*. Il y décrit l'histoire de l'est et de l'ouest du monde islamique, le Mashreq et le Maghreb. Le texte est précédé d'une volumineuse introduction, intitulée la *Muqaddima*, par laquelle il souhaitait insuffler une nouvelle vie à l'historiographie traditionnelle qu'il tenta d'élever à un niveau intellectuel supérieur. La plupart des historiens, écrit Ibn Khaldun dans sa *Muqaddima*, sont trop fidèles à l'autorité, trop peu critiques à l'égard de l'information historique qu'ils traitent dans leurs rapports, trop occupés par l'identité du transmetteur et trop peu par la fiabilité de ce qui est transmis. C'est pourquoi, il estimait nécessaire d'instaurer une nouvelle méthode qui devait permettre à lui-même et à ses collègues de mettre à l'épreuve l'exactitude et la fiabilité de l'information, « afin de conduire au vrai et préserver des faux pas et des erreurs[3] ». Pour ce faire, Ibn Khaldun développa dans sa *Muqaddima* un modèle universel d'organisation humaine dans une perspective historique, un cadre structurel qui devait servir de pierre d'achoppement rationnelle, afin d'aider les historiens à être critiques à l'égard de leurs sources. Cette méthode permettrait d'associer des faits historiques et donnerait sens et signification à la suite détaillée de son étude historique consacrée au Mashreq et au Maghreb.

La connaissance de la société humaine et de la civilisation, ou mieux encore de l'organisation et du développement humains (*al-'umrān al-basharī wa l-idjtimā' al-insānī*[4]), est le nom avec lequel il définit cette science auxiliaire de la critique historique. Le modèle universel de l'organisation et du développement de la société humaine qu'Ibn Khaldun y élabora repose sur un certain nombre de principes fondamentaux qui, au long des six chapitres de la *Muqaddima*, sont développés suivant un ordre logique et de la manière la plus détaillée possible, tout en étant étayés par un maximum de faits historiques. Un de ces principes concerne sa thèse selon laquelle l'organisation humaine oscille dans le temps et dans l'espace entre deux formes fondamentales équivalentes, deux types idéaux. L'une est de nature nomade-agraire, l'autre sédentaire-urbaine. Un deuxième principe stipule que l'organisation humaine est étroitement liée au concept de la *'asabiyya*, la solidarité et l'identité du groupe avec une nuance fonctionnelle importante de dominance. Étant donné que la *'asabiyya* est par la nature plus présente dans l'environnement sobre d'une communauté nomade-agraire, et qu'elle s'affaiblit tout aussi naturellement sous la pression de l'abondance de l'environnement sédentaire-urbain, et étant donné que le propre de l'homme est de tendre vers une vie prospère, Ibn Khaldun postule comme troisième principe que l'histoire se déroule toujours de manière cyclique. Qu'il s'agisse d'un groupe *'asabiyya* nomade-agraire qui parvient à se renforcer, qui acquiert du pouvoir dans un environnement sédentaire-urbain et qui, finalement, par la perte de la cohésion, doit faire place nette pour un nouveau groupe *'asabiyya,* ou bien de l'organisme humain qui se meut entre naissance et grand âge, Ibn Khaldun voit à tous les niveaux humains et organisationnels un processus cyclique d'avènement, d'apogée, de chute et de mise en œuvre d'un renouveau.

Dans les chapitres 4, 5 et 6 de la *Muqaddima*, Ibn Khaldun détaille la communauté humaine dans sa forme sédentaire-urbaine et soulève, à sa manière non orthodoxe, un important coin du voile qui entoure les visions contemporaines de l'art et de la culture. Selon lui, le mode de vie en société urbaine, contrairement à celui de la société nomade-agraire, crée de nombreuses possibilités susceptibles de mener à un développement humain plus poussé. La vie urbaine permet la diversification, grâce à laquelle au moins une partie de la population citadine peut être libérée de l'obligation de pourvoir aux besoins vitaux. De plus, pour des raisons tant militaires qu'économiques, les détenteurs du pouvoir sont tentés de s'établir dans des villes: leurs richesses et investissements contribuant automatiquement à un climat urbain stimulant. Enfin, selon Ibn Khaldun, les villes sont l'endroit idéal pour conserver d'anciens acquis et les traditions culturelles, pour les transmettre et les porter à un haut niveau et cela même si la société dépérit. Il le dit ainsi : « La teinture s'établit fermement et se fixe au cours des générations. Quand une teinture est bien fixée, il devient difficile de l'enlever[5] ». En résumé : plus la population d'une ville est grande, plus les richesses qui y circulent seront importantes ; plus les traditions qui continuent à y vivre sont anciennes, plus le degré de développement humain qui peut y être atteint sera élevé. Cela vaut tant au niveau pratique qu'au niveau intellectuel et scientifique. Ibn Khaldun spécifie les activités qui peuvent y être développées : « Une civilisation rurale ou peu développée n'a besoin que des arts simples, surtout ceux qui servent à la satisfaction des besoins de première nécessité, comme les métiers de menuisier, de forgeron, de tailleur, de boucher, de tisserand. Encore y sont-ils incomplets et imparfaits et ne les trouve-t-on que pour autant qu'ils répondent au strict nécessaire. […] Avec l'épanouissement de la civilisation et la recherche du superflu, on exige des arts raffinés et de haute qualité, qui atteignent ainsi toute leur perfection. De nouveaux arts s'y ajoutent, qu'appellent les habitudes de la vie de luxe. Ce sont par exemple les métiers de cordonnier, de tanneur, de soyeux, d'orfèvre. Quand la civilisation se développe pleinement, les arts finissent par comprendre un grand nombre de superfluités, et le raffinement y est poussé à l'extrême. Ceux qui les exercent en font leurs moyens d'existence, et ils peuvent même commencer à compter parmi les métiers les plus lucratifs, en raison de l'opulence. On peut citer à cet égard les métiers de parfumeur, de dinandier, de baigneur, de cuisinier, de préparateur de beignets, de pâtissier, de professeur de chant, de danse et d'instruments à percussion. Il y a aussi la profession de libraire : on recopie les livres, on les relie et on les corrige. C'est une profession qui n'apparaît que lorsque la cité devient opulente, et qu'elle commence à s'intéresser au domaine de la pensée et à des choses semblables[6] ».

Ibn Khaldun poursuit le chapitre 5 de sa *Muqaddima* en s'intéressant de manière approfondie à un certain nombre de ces métiers et demande une attention particulière pour les « métiers qui sont nobles par le but qu'ils poursuivent », tels que l'obstétrique, l'écriture, l'art du livre, la médecine et – à ses yeux le sommet du développement humain et de la civilisation – la musique et le chant.

Il est sans doute surprenant pour un lecteur moderne que, dans sa *Muqaddima*, pourtant étendue et approfondie, Ibn Khaldun relie à peine ces manifestations de l'organisation et du développement croissants de la civilisation aux notions d'art et de culture (islamiques) que nous connaissons bien. Pour l'auteur, il était évident qu'une autre fonction prédominait sur celles de l'expression personnelle et de l'émotion devant la beauté. Il stipule : « La civilisation urbaine d'un État est à la mesure de sa puissance. Car la civilisation urbaine est une conséquence du luxe ; celui-ci découle de la richesse et du bien-être ; et ces derniers découlent du pouvoir et de l'étendue des possessions d'un État. Ainsi, l'importance de tous ces éléments est en proportion de celle du pouvoir[7] ». La civilisation d'Ibn Khaldun existe et ne s'épanouit que grâce aux détenteurs du pouvoir politique, tandis que le niveau de raffinement des objets ou artefacts produits dans ce cadre y est directement proportionnel. Ainsi, les artefacts sont-ils en premier lieu une expression publique du niveau de civilisation, de prospérité et de puissance qu'une élite citadine a pu atteindre à un moment déterminé de son histoire, mais aussi un témoignage de la phase historique dans laquelle cette élite gravitait. Ainsi, Ibn Khaldun a certainement levé

un coin du voile sur ce qui sous-tend encore trop souvent la mentalité de l'homme prémoderne. Dans le monde islamique prémoderne – mais également ailleurs –, des artefacts se sont vu attribuer, en premier lieu, un rôle et une fonction s'inscrivant dans un cadre rituel ou cérémoniel. Ils participent ainsi à un ordre et à une signification publique dans un monde qui, sinon, serait structurellement pauvre. Si de tels rites et cérémonies pouvaient être mis en scène avec plus de raffinement, d'harmonie, d'ostentation et d'éclat, la distinction publique des commanditaires était à l'avenant, ainsi que leur statut social, leur influence et leur pouvoir politique. Dans cet engrenage public de communication symbolique prémoderne, le créateur d'objets de luxe n'était rien de plus qu'un rouage parmi d'autres, très souvent anonyme, et son art n'avait pas davantage de valeur que le travail des nombreux artisans qui se devaient d'être présent dans une ville prospère.

Pourtant, dans sa description de la forme artistique ultime d'une civilisation – la musique et le chant –, Ibn Khaldun semble s'ouvrir avec une remarquable largeur d'esprit à l'émotion de la beauté qui peut émaner de l'harmonie de ce que l'on voit et entend[8]. Cela n'infirme absolument pas la thèse précédente selon laquelle un tel émoi était loin d'être primordial dans l'appréciation d'artefacts par l'homme prémoderne, dans le monde islamique et en dehors de celui-ci. Ibn Khaldun relie en fait, on l'a vu, la musique et les sensations qu'elle suscite au sommet absolu que l'on peut atteindre en tant que détenteur du pouvoir et en tant que civilisation, non pas pour l'émotion qu'elle provoque mais parce qu'elle est « un art superflu, qui n'a d'autre objet que le loisir et le divertissement[9] », et qu'ainsi, dans son défaut de fonctionnalité quasi décadent, elle devient symbole par excellence de l'ultime phase de développement et de détachement qu'on peut atteindre en tant que dirigeant, élite, groupe humain ou civilisation.

Ainsi se termine également le cycle de cet essai. Tout comme il est difficile, à la lumière des sciences humaines modernes, d'interpréter de manière pertinente les pensées et les écrits d'Ibn Khaldun, nous devons aussi nous garder de charger les œuvres d'art du monde (islamique) prémoderne d'une fonctionnalité et d'une signification modernes. Dès lors, la *Muqaddima* peut être perçue comme le fil conducteur qui amorce l'association des formes harmonieuses, tellement typiques des objets d'art islamiques à une fonctionnalité symbolique contemporaine qui emprunte, en premier lieu, sa signification à la mise en scène d'un ordre politique et social tout aussi harmonieux. [J.V.S.]

1 Différentes contributions dans : VAN BERKEL & KÜNZEL 2008.
2 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 39.
3 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 11.
4 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 11-48 et p. 51-260.
5 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 788.
6 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 787-788.
7 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 444.
8 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 825. Le lecteur trouvera le texte en question sur la page de garde de ce livre.
9 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, I, p. 830.

Origine géographique des objets

0

Unité, diversité et racines du monde islamique prémoderne

L'Antiquité tardive et la naissance d'une civilisation islamique mondiale

Le monde dans lequel évoluait Abd al-Rahman Ibn Khaldun (732-808 H./1332-1406 ap. J.-C.), un érudit d'Afrique du Nord, était particulièrement vaste. À l'ouest, il s'étendait jusqu'à Grenade, en Ibérie, tandis qu'à l'est, il allait jusqu'à Samarkand, en Asie centrale. Ces deux villes sont les extrémités d'un réseau actif, riche en expériences personnelles et en contacts, qui a conduit Ibn Khaldun dans la plupart des grandes villes d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient et lui a donné accès à la cour de bien des souverains, parmi lesquels Abu Inan de Fès, Barquq du Caire et Timur Lang (Tamerlan) de Samarkand. Dans le monde musulman du XIVe siècle, il était loin d'être exceptionnel de parcourir d'aussi vastes étendues. Dans la Fès marocaine du milieu des années 1350, Ibn Khaldun tomba d'ailleurs sur un remarquable compagnon, l'érudit religieux Muhammad ibn Battuta (700-779 H./1300-1377 ap. J.-C.), arrivé là après plusieurs décennies de pérégrinations qui ne l'avaient pas seulement mené à Grenade et à Samarkand mais aussi dans des villes comme Tombouctou, en Afrique occidentale, et Delhi, dans le nord de l'Inde.

La formidable étendue de ce monde transparaît dans le carnet de voyage qu'Ibn Battuta signa à Fès, tout comme dans l'autobiographie qu'Ibn Khaldun laissa au Caire. Ces deux œuvres sont les témoins privilégiés d'un monde islamique médiéval tardif, qui semble avoir présenté tant une incroyable ampleur qu'une remarquable cohérence. Cette dernière particularité s'exprime essentiellement de deux manières, clairement perceptibles dans ces deux écrits. En premier lieu, Ibn Battuta et Ibn Khaldun, où qu'ils aillent, voyageaient en compagnie d'autres musulmans : des pèlerins se rendant à La Mecque et des érudits religieux qui, comme nos deux auteurs, étaient en quête de connaissances ou encore des marchands et des artisans à la recherche d'horizons lucratifs. Qu'ils aient parcouru de longues ou de courtes distances dans ce gigantesque monde islamique, tous contribuèrent à une sorte de *perpetuum mobile* de flots réguliers de voyageurs, tant sur terre que sur mer. Ils relièrent entre elles des villes et des communautés de l'Afrique à l'Asie et firent de ce monde islamique le plus grand et le plus prospère réseau commercial du monde médiéval. En second lieu, ces deux érudits ne furent jamais perçus comme des étrangers dans ce vaste monde. Grâce à leur origine, à leur formation et à leur réputation, ils furent, quasi partout, reçus avec considération et grand respect. Généralement, ils se retrouvaient par ailleurs dans un milieu où l'Islam avait instauré des structures et des usages sociaux plus ou moins reconnaissables. Ainsi, Ibn Battuta put-il, même dans de jeunes communautés islamiques installées dans des régions éloignées – comme sur les îles Maldives dans l'océan Indien –, jouer le rôle social crucial de juge religieux (*qādī*), sans trop de problèmes et avec l'assentiment local.

Tout au long des siècles, le flot régulier de voyageurs et les vastes échanges de biens, de pratiques et d'idées ont manifestement réussi à créer une solidarité, non seulement physique et économique, mais également sociale et culturelle, entre villes et communautés, de Tombouctou à Delhi et de Grenade aux Maldives. Parmi les facteurs unificateurs de cet immense domaine culturel, compris entre les océans Atlantique et Indien, figurent bien sûr les rituels, les pratiques et les idées

islamiques qui, au fur et à mesure de l'intensification des contacts, acquirent partout une certaine uniformité. Un autre rôle, tout aussi crucial, est celui joué par la langue et l'écriture arabes qui, avec la religion, s'étaient diffusées dans le territoire dès le VII^e^ siècle, tant comme langue culturelle à dimension religieuse que comme *lingua franca* largement répandue à des fins d'ordre pratique et surtout pour le commerce.

Ibn Khaldun et Ibn Battuta n'étaient toutefois pas insensibles à la diversité du vaste monde islamique qu'ils sillonnaient. Bien qu'ils fussent manifestement reconnus comme étant propres à l'Islam arabe, les pratiques locales et les us et coutumes pouvaient considérablement différer d'un endroit à l'autre. Ainsi, plus d'une fois, le juge Ibn Khaldun, au Caire, a-t-il été raillé pour son application trop « maghrébine » – beaucoup trop sévère selon les normes égyptiennes – du droit islamique. Lui-même note d'ailleurs dans son autobiographie que tout ce que l'on entendait dire à Fès à propos des voyages d'Ibn Battuta ne pouvait être également crédible parce que cela semblait tellement se démarquer des normes et valeurs en vigueur là-bas. Les expériences vécues par des personnages tels qu'Ibn Khaldun et Ibn Battuta mettent avant tout en évidence que, sous la dénomination islamique – une et identique –, l'interaction transrégionale de l'époque allait de pair avec une diversité surprenante. Celle-ci était étroitement liée aux divers antécédents locaux des nombreuses communautés qui faisaient la richesse du monde islamique. Dans de nombreux cas, ces antécédents plongent leurs racines dans l'Antiquité tardive.

En effet, le monde islamique dans lequel Ibn Khaldun et Ibn Battura voyagèrent trouve en grande partie son origine dans l'Antiquité tardive avec, en premier lieu, l'époque de l'Empire romain d'Orient chrétien des empereurs byzantins et de l'Empire perse zoroastrien des *shahs* sassanides qui, tous deux, prirent forme au cours des III^e^ et IV^e^ siècles de notre ère. Idées, us et pratiques issus de l'Antiquité ont été dotés, au sein de ces grands empires, de nouvelles formes et interprétations intimement liées aux besoins et souhaits des traditions religieuses monothéistes toujours plus dominantes. Au VII^e^ siècle, l'apparition soudaine d'une nouvelle version de ce monothéisme, issue d'un contexte tribal arabe, constitua une part remarquable et en même temps irréversible de ce processus de changement de l'Antiquité tardive.

Le nouvel empire qui se créa dans le courant du VII^e^ siècle au nom du monothéisme islamique eut un énorme impact sur l'ordre mondial séculaire. Plus précisément, l'expulsion des élites byzantines chrétiennes et le renversement des élites sassanides perses eurent deux répercussions importantes. Premièrement, la présence romaine séculaire dans le sud-est du bassin méditerranéen prit fin, tout comme l'antique domination perse à l'est de l'Euphrate. Deuxièmement, cela mit un point final à la traditionnelle bipartition est-ouest, au moment où – et ce pour la première fois depuis longtemps – les deux régions étaient soumises à un pouvoir unifié exercé avec force par de toutes nouvelles élites issues de La Mecque arabe.

Comme cela a déjà été dit, ce nouvel empire n'apporta pas seulement des modifications dans le monde de l'Anquité tardive. En effet, le glissement du centre de gravité du pouvoir arabo-islamique vers l'ancien siège du pouvoir perse, entre le Tigre et l'Euphrate, au cours du VIII^e^ siècle montra à quel point l'empire islamique demeurait fortement enraciné dans l'Antiquité tardive. Comme Ibn Khaldun et Ibn Battuta le ressentaient encore de nombreux siècles plus tard, le patrimoine séculaire local – dans ce cas, d'abord celui de l'Antiquité tardive de l'Afrique du Nord, de l'Égypte, de la Syrie, de l'Irak et de l'Iran – fut loin d'être balayé quand la bannière de l'Islam se dressa soudain en dehors de l'Arabie. Ceci ressort déjà des changements remarquablement rapides qui se produisirent au sein même de l'Islam arabe. Dès la fin du VII^e^ siècle, cette idéologie d'origine tribale, issue d'un aride *no man's land*, se présenta toujours davantage comme la nouvelle épine dorsale d'un système politique, économique et culturel complexe qui, comme dans l'ancienne tradition méditerranéenne, se manifesta et se développa essentiellement dans un contexte urbain. D'importantes cités de l'Antiquité tardive, telles Damas, Jérusalem et Alexandrie, continuèrent par conséquent à jouer leur rôle, tandis qu'ailleurs les campements des conquérants arabes donnaient naissance à de nouvelles villes, comme Kufa, Basra, Fustat et Kairouan, toujours suivant le modèle de l'Antiquité tardive. Mosquées, établissements d'enseignement, bibliothèques et équipements sociaux, tels que bains, hôpitaux et cuisines, fonctionnaient toujours comme d'importants pôles d'attraction, tandis que le centre névralgique de l'économie de chacune de ces villes était immanquablement le bazar, la médina ou les souks, installés au centre et comprenant magasins, ateliers, dépôts et caravansérails. Des artisans y produisaient les articles pour les marchands mais proposaient également leurs produits aux paysans et aux nomades des régions avoisinantes. Enfin, la ville était toujours un centre administratif représenté par la résidence d'un seigneur local et de sa vaste cour stratégiquement située. Ne fût-ce que par leur ampleur, leur population et leur implantation, plusieurs de ces centres rivalisèrent au cours des siècles avec Constantinople, la mère byzantine de toutes les villes, sur le plan des réseaux politiques, de l'économie et de la culture et ce tant à l'échelle locale que transrégionale.

Un autre aspect qui illustre le processus de continuité de l'Antiquité tardive est celui des langues qui devinrent ou restèrent dominantes dans le monde culturel islamique. Ainsi, l'importance centrale de l'arabe se manifesta déjà par une volonté de traduire dans cette langue un vaste corpus d'anciens textes de l'Antiquité tardive, scientifiques et autres. Cela donna naissance, au sein du monde islamique, à une formidable dynamique transculturelle qui permit des synergies culturelles et le développement ultérieur d'un patrimoine intellectuel islamique particulièrement riche. Au fil du temps, il apparut de plus en plus clairement que l'apparition d'une identité dominante et d'une élite intellectuelle arabo-islamique n'avait jamais privé divers groupes sociaux de l'est et de l'ouest de leurs racines. Quand, au X^e^ siècle, les élites locales eurent davantage l'opportunité de se distinguer

sur le plan politique, culturel et social au sein du cadre islamique, le persan récupéra – dans une forme rénovée arabisée – son statut de langue principale de communication dans toute la partie orientale du monde islamique. Dans le courant du XV^e^ siècle, une variante du turc connut un développement similaire grâce auquel, tout comme l'arabe, le persan et le turc peuvent, aujourd'hui, encore revendiquer le statut de langues culturelles islamiques classiques.

Même lorsque la civilisation islamique triompha, avec son identité distincte, ses idées et ses formes particulières ainsi que son patrimoine propre, l'héritage de l'Antiquité tardive demeura toujours présent de manière particulièrement dynamique. Durant les premiers siècles de son existence, la civilisation islamique fit partie intégrante de la période de l'Antiquité tardive, ce qui se traduisit par de multiples formes, us et traditions qui montraient des liens manifestes avec – en premier lieu – leurs racines perses-sassanides. Simultanément, l'exemple des villes et des langues montre dans quelle mesure l'Antiquité tardive s'intégrait au sein d'un processus très actif, dynamique et novateur de synergies continues entre les héritages arabe, méditerranéen et perso-asiatique. Tout comme Ibn Khaldun et Ibn Battuta l'expérimenteraient encore au XIV^e^ siècle, l'expansion de l'Islam mena à la formation d'un système culturel dans lequel l'est et l'ouest se rejoignirent, mais dans lequel, en même temps, les traditions locales de communautés orientales et occidentales perdurèrent pour donner naissance à une culture islamique multicolore qui ne s'achèverait jamais.

Ce processus dynamique de continuité et de synergies est déjà décrit par Ibn Khaldun. Dans un remarquable passage de son *Introduction*, il présente la dynamique historico-culturelle et les riches racines de la civilisation islamique arabo-perso-turque, essentiellement urbaine et multicolore, de son temps :

> « La civilisation urbaine *(al-hadāra)* passe d'un état à celui qui le remplace. Ainsi, des Perses, elle s'est transférée aux Arabes omeyyades et abbassides. Des Umayyades d'al-Andalus, elle est passée aux Almohades et aux Zénètes, souverains actuels du Maghreb. La civilisation des Abbassides a été transmise aux Daylam (iraniens) et aux Turcs, puis aux Seldjukides, aux Turcs d'Égypte et aux Tatars des deux Irak[1]. »

[J.V.S.]

1 IBN KHALDŪN /CHEDDADI 2002, I, p. 444.

ACO.Tx.371

0.1 Soierie aux quadriges

Empire byzantin, VIII^e-IX^e siècle
Tissu en armure samit
Deux fragments : H. : 25,7 cm ; l. : 78 cm & H. : 25,5 cm ; l. : 14 cm ; ø des médaillons : 26 cm
Achat auprès de la Fabrique d'église de Munsterbilzen (1900)
Inv. ACO.Tx.371 (Section Art chrétien d'Orient)

DE LINAS 1878, II, p. 488-489 ; LESSING 1900, I, pl. 11a ; STRZYGOWSKI 1903, p. 166 ; ERRERA 1907, cat. 1[KK] ; VON FALKE 1913, I, p. 57-58, fig. 74 ; ERRERA 1914, p. 7 ; HERZFELD 1920, p. 105-108 en 1930, p. 128 ; BRÉHIER 1936, p. 99 ; RICE 1958, cat. 49 ; KING 1966, p. 47-52 ; VOLBACH 1966, cat. 49 ; CAMERON 1973, p. 24 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.3 ; DOLCINI 1992, cat. 5 ; PARIBENI 1994, cat. 66 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.25 ; VAN RAEMDONCK & SCERRATO 1995, cat. 143 ; MUTHESIUS 1997, cat. M30 ; VANDEN BERGHE & VAN RAEMDONCK 2009, p. 77-81.

Pour les origines de la soierie et la manière dont elle est arrivée en Occident, et plus précisément à Munsterbilzen (dans le Limbourg belge), nous renvoyons à l'Addendum I dans cet ouvrage.

L'iconographie de cette soierie aux courses de chars en médaillons est profondément enracinée dans la culture de l'Antiquité tardive. Les deux fragments conservés aux MRAH proviennent d'une grande soierie dont, jusqu'à présent, aucun autre élément n'a été retrouvé. De petites erreurs de tissage montrent qu'ils ont été tissés l'un à côté de l'autre[2]. Le tissu original avait donc dans sa largeur au moins quatre médaillons de 26 cm de diamètre chacun, ce qui donnait, à l'origine, une laise d'au moins 104 cm. La largeur de tissages byzantins pouvait atteindre jusqu'à 2,5 m, voire plus[3]. Il s'agit d'un tissage complexe, appelé samit, comptant deux chaînes et trois lats, localement quatre. La chaîne pièce maintient le lat souhaité du bon côté, tandis que la chaîne de liage lie tous les lats en armure sergé[4]. Il y a donc différents fils de trame les uns au-dessus des autres. Selon le motif, les fils de trame de la bonne couleur sont liés à l'endroit et ceux des autres couleurs à l'envers. Le mot grec *examitos* est à l'origine du terme *samitum* sous lequel ce type de tissage était connu en Europe médiévale et dont dérive l'appellation moderne de samit. Elle renvoie aux six fils qui formaient le rapport d'armure des premiers samits. Appliquée en Espagne au XII^e siècle et dans les ateliers palatins de Palerme, la technique du samit s'est diffusée en Italie, surtout à Lucques et à Venise. L'exemplaire le plus ancien est un samit bicolore, une demi-soie (soie et laine), dont l'origine se situe à l'est du bassin méditerranéen, entre 114 et 341 (datation au ^{14}C, avec 98,9 % de probabilité)[5]. En Asie centrale, un fragment de samit de 661 ap. J.-C. a été découvert[6], tandis qu'un rare manteau tissé selon la technique du samit provenant d'Asie centrale a été daté par la méthode du

ACO.Tx.371 (détails)

radiocarbone entre 1185 et 1280 (95,4 % de probabilité)[7]. Il semble que la technique ait été pratiquée en Espagne jusqu'au début du XIV^e^ siècle[8]. L'armure samit permet une figuration complexe, ce qui, jointe à la qualité de la soie utilisée et des colorants érotes, avait valeur de label.

La composition, tissée dans la matière, comporte des rangées de médaillons (*rotae*) de couleurs blanc, bleu foncé, vert et jaune se détachant sur un fond rouge pourpre. Les *rotae* sont reliées entre elles par des cercles plus petits (*orbiculi*). Les bords des *rotae* sont soulignés par deux fins liserés, avec perles et cabochons. Au milieu, court une guirlande de fleurs à pétales cordiformes, vues une fois d'en haut puis latéralement, sur une tige à feuilles stylisées. Les *orbiculi* sont également cernés par un liseré de perles et de cabochons et entourent une étoile à huit branches d'où rayonne une alternance de fleurs à petites feuilles cordiformes et de lys ou iris.

Chaque *rota* enserre un quadrige[9] mené par un aurige ou *agitator* qui se tient debout, les bras levés, brandissant des deux mains un fouet et portant une couronne de gloire rayonnante autour de la tête. Sa poitrine est sanglée de lanières de cuir, *fasciae*[10], destinées à le protéger en cas d'accident. Deux érotes ailés lui présentent une couronne de laurier et un fouet (?). Les chevaux blancs ont le cou rehaussé d'un collier de perles et d'un croissant de lune ; deux à deux, ils sont cabrés, prêts à tirer le char. Leurs queues sont nouées et les brides sont attachées autour de la taille de l'aurige qui, en réalité, portait un couteau sur lui pour se libérer en cas de nécessité[11]. La structure du char est fidèlement rendue : l'essieu et les deux roues comme rabattus, le timon qui relie l'axe au joug du cheval du milieu, les deux ridelles et la caisse en forme de coquille et bordée de perles. La scène est rigoureusement symétrique et représentée selon la perspective au ras du sol. Bien que le mouvement soit réellement raide et que les attitudes ne correspondent pas vraiment à la réalité, cette scène est cependant vivante.

Dans les écoinçons entre les médaillons se tient un aurige (*auriga*) menant un attelage en paire (*biga*). Ici aussi, les chevaux sont représentés cabrés. Les crinières sont dessinées de manière quelque peu plus raide que celles des bêtes du quadrige et les jambes sont entourées de lanières de cuir. L'*auriga* tient deux sceptres qui se terminent par une fleur, probablement un iris. Sa couronne est rehaussée de pierres précieuses, d'un motif de créneaux, d'une sphère céleste et d'un croissant de lune. Il porte des pendants d'oreilles, un collier de perles et un pectoral. Cette scène est également rendue de manière symétrique, bien qu'un peu plus statique, il est vrai, que dans celle du quadrige.

QUADRIGE ET BIGE

Dans le passé, l'iconographie de cette soierie aux quadriges a donné naissance à nombre d'hypothèses et de théories. En 1878 déjà, de Linas distingua deux niveaux d'interprétation : outre le thème antique de la course de chars, la scène sur la soierie montrait une tendance orientale, reconnaissable dans la couronne rayonnante de l'*agitator* et dans celle à croissant de lune de l'*auriga*[12]. En 1900, Lessing interpréta l'aurige du quadrige comme un souverain armé et auréolé, flanqué de génies ailés avec des couronnes dans les mains, tandis qu'il reconnaissait dans la couronne de l'aurige des écoinçons également un modèle oriental, plus particulièrement sassanide[13]. En 1903, Strzygowski fut le premier à suggérer que les deux auriges symbolisaient le soleil et la lune, Hélios et Séléné[14], idée qui fut, en 1920 et 1930, amplement approfondie par Herzfeld[15]. Selon ce dernier, l'allure cabrée des chevaux trouvait son origine dans l'antique quadrige d'Hélios et se retrouvait dans des compositions apparentées, telles celle représentant le char de Séléné, d'Apollon, les apothéoses et l'ascension d'Alexandre le Grand[16]. Pour lui, le nimbe solaire sur l'étoffe de Munsterbilzen était un attribut du dieu solaire iranien, Mithra, tandis que le croissant de lune combiné aux sceptres, au collier de perles, au pectoral, aux pendants d'oreilles, à la couronne et le rendu frontal de style sassanide appartiennent au dieu lunaire Mah. Herzfeld trouva des exemples sur des sceaux et des argenteries sassanides. Il retrouva le bord à fleurs cordiformes sur les vêtements figurés sur les reliefs de Taq-i Bustan (Iran). Toujours d'après Herzfeld, l'étoffe était une imitation d'une soie sassanide plus ancienne. En 1936, Bréhier démontra que l'ascension d'Alexandre le Grand était représentée dans les écoinçons[17], il fut suivi en cela par Rice[18] en 1958 et, en 1995, par Scerrato[19], plus hésitant cependant.

L'iconographie est, en effet, complexe et comporte plusieurs niveaux de signification. Tout d'abord, la course de char des antiques jeux du cirque qui est représentée est restée populaire jusque tard loin dans la période byzantine. L'empereur Théophile (829-842) se vantait encore de ses aptitudes à être aurige[20]. À Constantinople, au début du IIIe siècle, Septime Sévère fit édifier un hippodrome selon le modèle du *Circus Maximus* de Rome, qui fut transformé en 324 et 330 par Constantin. Une loge impériale donnait directement accès au palais. En 330, lorsque Constantin inaugura sa nouvelle capitale, la majeure partie de la cérémonie eut lieu dans l'hippodrome. Au jour anniversaire de la fondation de la ville (11 mai) et à l'occasion de nombreux événements officiels, de grands jeux du cirque avec courses de chars étaient organisés. Ce n'est qu'à partir du XIe siècle que s'atténua progressivement le goût pour les courses de chevaux, bien qu'il y en eût encore jusqu'à la chute de Constantinople, en 1204, lorsque les Latins prirent la ville au cours de la quatrième croisade[21].

En ce qui concerne le quadrige inscrit dans les médaillons, on retrouve de nombreux points de convergence dans l'art de l'Antiquité tardive. Les chars à deux roues, les fouets, les courroies autour du buste, les brides autour des lombaires, les érotes, tous ces éléments se retrouvent, par exemple, sur la représentation des jeux du cirque gravée sur une coupe en verre datant de la première moitié du IVe siècle[22] où quatre équipes s'affrontent. Les chevaux galopent autour d'un buste qui, par la couronne rayonnante et le

Coupe en verre avec courses de chars, Cologne, 1re moitié du IVe siècle, ø 27 cm, inv. 1002
© Römisch-Germanisches Museum / Rheinisches Bildarchiv, Cologne

fouet, est identifié à l'aurige céleste, *Sol Invictus*, le soleil invincible. Cette représentation montre déjà que les jeux du cirque de la civilisation romaine n'étaient pas seulement un divertissement populaire et fort dispendieux, mais qu'ils avaient également une signification cosmique : les quadriges font allusion aux quatre saisons et les courses symbolisaient le cycle annuel ou *circulus anni*.

Sur une des mosaïques de Piazza Armerina, en Sicile, datant des environs de 310-320[23], la course de chevaux se déroule dans le *Circus Maximus* de Rome, jouxtant le palais impérial. Les quatre équipes, ayant chacune une couleur, étaient supposées figurer aussi les quatre factions (*factiones*) censées représenter des classes sociales, des familles politiques ou des convictions religieuses. Toujours à Piazza Armerina, une mosaïque présente l'aurige triomphant[24], le fouet à la main, coiffé d'un casque de sécurité, plat, en cuir et à bords arrondis, muni de protections de la poitrine et des bras et les brides autour de la taille. Les chevaux sont affublés de colliers de perles auxquels pendent des croissants de lune, de même que les chevaux blancs du quadrige, et leurs jambes sont enveloppées de courroies, à l'instar des chevaux des biges figurés sur l'étoffe. Un dessin sur papyrus des environs de l'an 500 et trouvé à Antinoë (Moyenne Égypte)[25] présente encore un groupe d'auriges portant une protection faite de courroies de cuir, disposée au-dessus d'une tunique courte et fixée autour du cou.

Sur l'étoffe de Munsterbilzen, les érotes ailés, figurés à gauche et à droite de l'aurige, tiennent en main une couronne de laurier qui, outre la palme, est l'attribut classique de la victoire. Cela se retrouve, entre autres, dans la main d'un aurige représenté sur une coupe en céramique provenant d'Afrique du Nord et datant du IVe siècle[26]. Il n'est pas possible de préciser si les tiges légèrement recourbées, qu'ils tiennent dans l'autre main sur l'étoffe, figurent une palme ou plutôt un fouet. Dans l'art romain, les putti ou cupidons qui tiennent des objets apparaissent tôt dans les scènes de cirque. Ils flanquent, entre autres, le célèbre aurige Porphyrius sur un relief sculpté sur la base d'un monument commémoratif dressé, vers 500, sur la *spina* de l'hippodrome de Constantinople. La *spina*, littéralement la colonne vertébrale, est un mur bas construit au milieu de l'arène autour duquel les chars tournent. Selon Cameron, la représentation réalisée sur la soierie de Munsterbilzen s'inspire des reliefs de Porphyrius sur lesquels l'aurige populaire prenait la place de l'empereur ou, à l'inverse, l'empereur participait au triomphe de l'aurige[27].

On trouve une interprétation chrétienne de l'aurige au quadrige sur une mosaïque représentant le Christ/Hélios, datée de la fin du IIIe ou du début du IVe siècle, apposée sur la voûte de la tombe des Julii, dans la basilique Saint-Pierre de Rome[28]. Enfin, un aurige, proche de celui sur notre étoffe, apparaît sur ladite miniature d'Hélios, dans un manuscrit grec conservé au Vatican[29]. Il s'agit d'une copie d'un traité d'astronomie de Ptolémée, dont il est généralement admis qu'elle a été faite durant le gouvernement de Léon V (813-820), mais dont Tihon a fait reculer la date au temps de Théophile (829-842)[30]. Au centre de la composition concentrique se tient Hélios, debout sur son char tiré par quatre chevaux blancs. La couronne rayonnante, le fouet, la caisse du char en forme de coquillage bordé de festons, la structure du char avec le timon relié

Miniature sur papyrus avec auriges, Égypte (?), vers 500, 12 x 7,5 cm
© The Egypt Exploration Society, Londres

Miniature d'Hélios, IXe siècle, Vaticanus graecus 1291
© Biblioteca Apostolica Vaticana

aux deux chevaux du milieu, les brides autour des reins de l'aurige, les chevaux cabrés, leur collier de perles, tous ces éléments sont présents, tant sur la miniature que sur la soierie. Cela confirme la supposition que la représentation sur l'étoffe est également cosmographique. De plus, sur les deux présentations, le rendu des chevaux est très plastique, ce qui s'inscrirait dans une tendance générale orientée vers la vivacité et le naturalisme dans l'art byzantin entre 787 et 815, période qui coïncide avec l'interruption des deux vagues d'iconoclasme, la première de 730 à 787 et la deuxième de 815 à 843[31].

L'interdit mis sur la réalisation et la vénération de représentations religieuses figuratives a, sans conteste, eu pour conséquence que les artistes, plus particulièrement dans le genre des peintures monumentales, se sont rabattus sur les thèmes « païens » de l'Antiquité tardive, tels que des jeux du cirque ou des scènes de chasse à connotation impériale[32]. Un décret du concile de 787[33] laisse supposer que l'iconoclasme concernait également les textiles. Que ce n'ait pas été appliqué de manière généralisée ou uniforme ressort clairement, entre autres, de passages du *Liber pontificalis* qui reprennent la liste des cadeaux pontificaux faits aux églises de Rome et alentours au cours du VIII^e^ siècle et de la première moitié du IX^e^, qui mentionnent toute une série de textiles – aussi à scènes religieuses – importés de Byzance. Grégoire IV (827-844) a, par exemple, offert à l'église Saint-Marc, outre des étoffes avec la Nativité et le Baptême du Christ, une « tenture alexandrine » avec des personnages et des chevaux[34]. Toujours est-il que, dans le courant de la deuxième période d'iconoclasme, des thèmes religieux autant que profanes ont donc été conjointement représentés sur des textiles.

Des éléments étrangers à l'iconographie gréco-romaine sont présents, tels la couronne crénelée décorée de pierres précieuses sur laquelle brille un croissant de lune, ainsi que les pendants d'oreilles et le pectoral de l'aurige. Il est admis que ces motifs sont issus de l'art sassanide. La dynastie des Sassanides régna de 224 à 642 sur une région qui correspond à peu près à l'Irak et l'Iran actuels. Une couronne présentant à l'avant des créneaux ouverts et au-dessus un croissant de lune est en effet visible sur la tête de Khusraw II (591-628) dans la représentation de son investiture dans le plus grand *iwan* à Taq-i Bustan, un monument taillé dans le roc situé à 11 km de Kirmanshah dans les monts Zagros (Iran)[35]. Le type de couronne de l'aurige des biges, et dont la base est rehaussée de pierres précieuses, apparaît également, entre autres, sur des drachmes, par exemple sur une pièce du même Khusraw II dans les collections du musée (Inv. IR.2545, note 0.4). Des colliers autour du cou des animaux, comme pour les chevaux blancs du quadrige, se retrouvent sur des argenteries et des textiles sassanides où ils se terminent en rubans flottants, un motif associé à la royauté[36]. Si le conducteur des deux chevaux de la soierie, du fait du croissant de lune sur sa couronne et des allusions à l'iconographie sassanide, peut être identifié comme la divinité iranienne de la lune, Mah, il est permis de considérer son homologue du quadrige comme le dieu perse Mithra. Une représentation de ce dernier avec une couronne à rayons se retrouve aussi à Taq-i Bustan sur la scène d'investiture d'Ardashir II (379-383)[37]. Mithra (Mihr en moyen persan), dieu de la lumière et de la vérité, ainsi que Mah, divinité de la lune, sont des dieux du zoroastrisme, constitué un millier d'années avant qu'il ne devienne la religion officielle sous le règne des Sassanides. Chez Herzfeld, nous avons trouvé un sceau en agate, conservé à Berlin, sur lequel Mithra apparaît sur un char tiré par des chevaux ailés et identifié par une inscription en *pahlawi,* et daté d'avant le milieu du IV^e^ siècle[38], tandis qu'Harper présente un sceau en onyx daté du V^e^-VI^e^ siècle, avec une divinité masculine lunaire, Mah, tirée par deux zébus.[39]. Les montures diffèrent donc bien de celles du textile et, pourtant, des influences sassanides sont tout à fait flagrantes et soulignent en outre le caractère cosmographique de la représentation sur la soierie.

La scène dans les écoinçons peut-elle être interprétée comme illustrant l'ascension d'Alexandre ? C'est surtout Rice qui approfondit cette iconographie dans son étude dudit *Alfred Jewel* conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford et daté de la fin du IX^e^ siècle et, plus précisément, le personnage émaillé au revers qui présente la même pose que celle du conducteur du bige[40]. Rice met en évidence les variantes dans diverses disciplines artistiques et mentionne l'étoffe de Munsterbilzen comme étant un exemple exceptionnellement précoce d'une ascension, thème d'origine orientale qui, selon lui, ne devint populaire dans le monde byzantin que vers le début du IX^e^ siècle et, surtout, aux X^e^ et XI^e^ siècles. L'auteur met l'accent sur la position des mains, avec les sceptres se terminant en fleurs, ailleurs aussi sur une masse de chair comme appât pour les montures, comme nous les voyons également sur la coupe émaillée du Ferdinandeum à Innsbruck, datée des environs de 1144[41], et sur une soierie samit conservée à Berlin[42]. Dans ce contexte, les montures sont en fait des griffons ailés ! Nous voyons aussi des griffons, par exemple, sur la coupe byzantine en argent, datée du XII^e^ siècle, conservée au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg[43].

Le samit de soie de Berlin, signalé par Rice, est cependant intéressant dans le cadre de cette étude. Le personnage central du médaillon adopte précisément la même attitude, en qualité de meneur de deux chevaux, que sur l'étoffe, tandis que les bords des médaillons sont semblables. De même, la technologie est apparentée : le fragment de Berlin est également un samit en armure sergé 3S, comptant un nombre équivalent de fils pièce et de fils de liage par centimètre. Selon Strzygowski, le textile de Berlin a été tissé à Akhmim (Égypte), mais nous savons seulement avec certitude qu'il a été acheté au Caire[44]. Cette soierie nous conduit aisément vers un intéressant groupe de *soies d'Akhmim* bicolores. Leur caractéristique principale consiste en un motif végétal qui se compose d'un petit tronc d'arbre en forme de candélabre, se terminant par des fleurs cordiformes et flanqué de tiges ondulantes à feuilles pointues, des éléments que nous retrouvons dans les médaillons des bords du samit de Berlin et dans ceux de la soierie aux quadriges de Bruxelles. La structure de tissage présente également des similitudes avec celle de la soierie aux quadriges. Une différence : les *soies d'Akhmim*, essentiellement les exemplaires à motifs stylisés, présentent de plus grandes découpures trame et chaîne qui font en sorte que les transitions chromatiques sont plus anguleuses. De plus, dans ce groupe, le colorant bois du Brésil est utilisé, ce qui est moins onéreux que la garance ou le *kermès* de notre étoffe. Récemment, dix *soies d'Akhmim* ont été datées par la méthode du ^{14}C entre 650 et 948 (95 % de probabilité)[45], ce qui constitue une donnée intéressante pour la datation de notre étoffe. Enfin, il existe un samit tricolore en soie à Lyon comportant un médaillon dans lequel s'inscrit le buste d'un personnage portant une couronne crénelée et un collier, à l'instar du conducteur de l'attelage du bige[46]. Tous ces samits datent à peu près de la même période, soit entre la conquête islamique de l'Égypte en 639-642 et le milieu du IX^e^ siècle. Ils ont tous été découverts en Égypte, sans que, pour autant, l'on sache avec certitude s'ils y ont aussi été tissés.

D'un point de vue iconographique, la soierie du Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, citée plus haut, et dont des fragments sont restés sur place tandis qu'une partie a abouti au Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny de Paris, est la plus proche de l'étoffe de Munsterbilzen[47]. Sur l'étoffe du Musée de

Cluny, nous trouvons néanmoins une version antique et réaliste du conducteur dans le cirque, où les chevaux sont figés sur une ligne de base, la ligne de fond de l'hippodrome, et ne sont donc pas rendus cabrés comme sur celle de Munsterbilzen. Le conducteur n'a pas non plus de couronne rayonnante autour de la tête et il n'y a pas de biges dans les écoinçons. La technologie du tissage diffère également en de nombreux points : le textile d'Aix/Paris est un samit bicolore – jaune sur fond bleu foncé –, tandis que l'étoffe de Munsterbilzen présente trois couleurs, voire quatre à certains endroits, sur un fond de teinte rouge. Sur la pièce d'Aix/Paris, les médaillons, et donc aussi le rapport, sont plus grands que sur la soierie aux quadriges de Bruxelles, c'est-à-dire 65,5 cm de haut et 75 cm de large. La pièce de Paris a été tissée en lattage retournant, celle de Bruxelles en lattage successif[48]. Le textile au quadrige d'Aix/Paris est daté du VIII^e^ siècle ou de la première moitié du IX^e^ siècle[49]. Une troisième soierie avec quadrige, conservée au Victoria & Albert Museum de Londres, présente une version impériale du sujet, avec un conducteur couronné et paré[50]. Le fond est également de teinte rouge pourpre, mais des différences technologiques apparaissent une fois encore par rapport à la soierie de Bruxelles : deux fils pièce pour un fil de liage et un rapport plus grand (48 cm). Dans un article de l'auteur de Linas, de 1866, nous avons encore retrouvé une probable étoffe au quadrige, provenant d'une châsse d'un des premiers évêques de Verdun, très fragmentaire et dont nous n'avons pas trouvé d'analyse[51]. Parmi les étoffes conservées et illustrant le thème du quadrige, la soierie de Munsterbilzen occupe donc une place unique. L'antique sujet de la course de chars a été enrichi d'éléments sassanides et la représentation est cosmographique. De même, au niveau technologique, la soierie de Munsterbilzen s'écarte des autres soies aux quadriges.

ORIGINE

Les archives sont confuses en ce qui concerne l'origine de l'étoffe (voire Addendum 1). Elle est parfois qualifiée de romaine, du IV^e^ au V^e^ siècle, puis de sassanide, entre le IV^e^ et le VII^e^ siècle, de byzantine, du VI^e^ au VIII^e^ siècle, ou encore d'orientale, jusqu'au X^e^ siècle.

Les scientifiques ne sont pas tombés d'accord non plus. Lessing pensait au Proche-Orient, entre le VI^e^ et le VIII^e^ siècle[52]. Errera appelait la pièce « une œuvre byzantine des VI^e^-VII^e^ siècle[53] ». Elle réagissait contre la proposition de von Falke qui rangeait « l'étoffe aux quadriges de Bruxelles, du VI^e^ siècle » parmi un groupe de soieries provenant d'Alexandrie, en Égypte, sur base d'un passage du *Liber pontificalis,* de similitudes stylistiques et de l'usage des couleurs[54]. Errera estimait l'origine égyptienne de ces étoffes non fondée, contrairement à von Falke qui se focalisait sur les pièces-clés du groupe : deux fragments de samit représentant l'Annonciation et la Nativité du *Sancta Sanctorum*, aujourd'hui conservés au Museo Sacro du Vatican, sur lesquels les fleurs des médaillons de la bordure remontaient, selon lui, au lotus pharaonique[55]. Rice songeait plutôt à une origine syrienne et proposait la fin du VII^e^ ou le début du VIII^e^ siècle comme datation[56]. Volbach, pour sa part, opta pour la Syrie (?) et le VII^e^ siècle[57]. Sur base de caractéristiques techniques et stylistiques, de translations de reliques ou de mentions de dons faits à des couvents ou des abbayes en Occident, King rassembla des étoffes byzantines importées dans le royaume carolingien et conclut que les soi-disant soieries alexandrines de von Falke, parmi lesquelles la nôtre, avaient été réalisées vers l'an 800 dans divers centres disséminés autour de la partie orientale du bassin méditerranéen[58]. Lafontaine-Dosogne pensait à une origine située à Constantinople au VII^e^-VIII^e^ siècle, tout en n'excluant pas la Syrie[59]. Dolcini parle d'un atelier du Proche-Orient, probablement en Syrie, au VIII^e^ ou IX^e^ siècle[60]. Enfin, Muthesius data la soierie de Munsterbilzen du VIII^e^ au IX^e^ siècle et, à son avis, divers centres du bassin méditerranéen oriental pouvaient entrer en ligne de compte comme lieu où elle a été tissée[61].

Outre la composition et le style, nous devons également considérer l'armure de tissage afin de déterminer le lieu et la date d'origine d'un textile. Des motifs peuvent être repris ou copiés relativement facilement, tandis que, pour les constructions internes du tissage, les métiers doivent être programmés, ce qui constitue une procédure compliquée et qui prend du temps. Comme nous l'avons dit, la soierie aux quadriges présente une construction interne de samit comprenant trois lats, quatre par endroits, avec une proportion d'un fil pièce contre un fil de liage, de teinte de base rouge et avec des coups successifs. Les fils de chaîne pièce serpentent dans le tissu. Le rapport mesure quelque 27 cm. En ce qui concerne la réduction, le tissu compte 28 unités de chaîne et 26-32 passées par centimètre. La découpure chaîne est un fil pièce. La direction de l'armure sergé est S.

Les mêmes caractéristiques techniques se retrouvent dans quelques autres étoffes pour lesquelles la documentation est meilleure ; tout d'abord, sur ladite étoffe de Samson, au Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny à Paris, dont au moins huit autres fragments sont conservés, ainsi que quelque sept variantes[62]. Il représente un homme vêtu d'une tunique courte et d'un manteau flottant, qui, de ses mains, ouvre la gueule d'un lion. Il a de grands yeux, un nez volumineux et une petite bouche et ressemble très fort aux visages des érotes sur l'étoffe aux quadriges[63]. De même, le bord perlé et les motifs de feuilles de la bordure ondulante qui encercle la scène de la soierie de Samson présente des similitudes avec ceux des bords à médaillons de la soierie aux quadriges. Le rapport a une dimension à peu près identique, bien qu'il soit un peu plus petit, ce qui indique une capacité quasi équivalente du métier à tisser. La réduction des découpures chaîne et trame est à peu près la même. Tous deux sont des textiles à quatre lats qui ont été introduits successivement. Le rapport entre les deux chaînes est de 1/1 pour les deux étoffes. Les fils de la chaîne pièce de la soierie au Samson se trouvent également ondulants dans le tissu, ce qui permet de déduire que les textiles ont été réalisés sur un même genre de métier, à savoir un métier à la tire où les chaînes sont tendues sur une seule ensouple. Cela suppose un métier vertical, semblable au métier *zilu*, d'Iran[64]. Les textiles du début de la période byzantine à petits motifs du V^e^-VI^e^ siècle sont également tissés sur ce type de métier. De même, les *soies d'Akhmim* stylisées, mentionnées plus haut, sont réalisées sur ce type de métier. Lorsque le tisserand utilise deux ensouples, les fils pièces sont tendus comme c'est le cas de la deuxième étoffe des collections du musée, celle aux *senmurv* (cat. 0.2). D'une variante de la soierie de Samson, avec plus ou moins 20 unités de chaîne par centimètre, on peut admettre qu'elle a servi à emballer les reliques de saint Alexandre lorsqu'elles furent translatées de Rome à Ottobeuren à l'occasion de la fondation de l'abbaye, en 764, ce qui donne un *terminus ante quem* pour la soierie de Samson et peut servir d'indicateur de datation pour la soierie aux quadriges de Bruxelles[65].

Une armure identique se retrouve encore dans ladite « soierie aux Dioscures » de Saint-Servais, à Maastricht[66]. Elle présente toutes les caractéristiques techniques de son équivalent bruxellois. Sauf que, là où la soierie aux quadriges a été mise en carte par deux passées, celle de Maastricht l'est par une seule, ce qui confère plus de finesse au dessin. Ce qui est intéressant dans la soierie de Maastricht et qui laisse supposer qu'elle fut tissée dans un atelier important est le grand nombre de découpures chaîne dans la largeur du chemin. Pour le quadrige des MRAH, il atteint

234 tandis que, pour la soierie aux Dioscures de Maastricht, il est de 270. Les rudes visages caractéristiques des érotes se retrouvent aussi dans les *iubilatores* ailés et les tueurs de taureaux de la soierie aux Dioscures de Maastricht. Ce dernier textile est daté des environs de 800 parce que l'on suppose que Charlemagne collectionnait alors des reliques pour sa nouvelle église d'Aix.

Une troisième étoffe, techniquement apparentée, est la soierie aux danseuses, provenant de l'Abbadia di San Salvatore près de Sienne, et actuellement conservée au Museo Nazionale del Bargello, à Florence[67]. Le rapport est à peu près aussi grand, le rapport entre les unités chaîne est presque le même, la succession des coups est identique, la réduction des chaînes et des lats est quasi équivalente. Le caractère multicolore sur fond rouge et les caractéristiques technologiques font que ces étoffes apparentées rejoignent les soies de la Nativité et de l'Annonciation conservées au Museo Sacro du Vatican, déjà reconnues par von Falke comme pièces-clés du groupe de samits de style hellénistico-byzantin mentionnés dans le *Liber pontificalis* sous le qualificatif d'alexandrins. Les fragments du Vatican constituent d'ailleurs les pièces maîtresses du groupe[68]. Ils ont sept couleurs et trois fleurs différentes dans les bordures. Les *rotae* et les *orbiculi* sont enchevêtrés, ce qui suppose une plus grande ingéniosité de la part du tisserand. La qualité des deux fragments de samit de Rome est telle que, selon Muthesius, ils ont été tissés dans des ateliers impériaux de Constantinople[69], tandis que c'est moins probable pour la soierie de Munsterbilzen parce qu'elle est tissée de façon légèrement plus lâche et présente des lignes moins fluides. Le coûteux pigment carmin utilisé pour le fond de la soierie aux quadriges et qui se rencontre également dans la soie de l'Annonciation du Vatican[70] la rapproche pourtant de ce chef-d'œuvre du groupe. Quoi qu'il en soit, la parenté entre ces fines étoffes est tellement forte qu'il est tout à fait probable qu'elles aient été tissées dans une même région et à la même période.

Il n'existe aucun indice permettant de départager Alexandrie, la Syrie ou Constantinople. Alexandrie vient en premier lieu en raison de la mention de nombreuses *vela alexandrina* dans le *Liber pontificalis* et du fait de la parenté avec divers tissages rencontrés en Égypte. Un centre de tissage en Syrie constitue également une piste intéressante. En effet, en Syrie, et encore plus en Iran, se trouvent les racines de la production de soie et du tissage complexe. Dans le passé, il était admis que, du temps de Justinien (r. 527-565), les œufs du ver à soie avaient été secrètement importés en Syrie. Aujourd'hui, on suppose que les mûriers et les vers à soie étaient cultivés depuis plus longtemps dans ce pays et, sans doute aussi, au Liban[71]. À la fin de l'Antiquité et au début de l'époque byzantine, la Syrie était le plus important centre de l'art du tissage de soieries figuratives du bassin méditerranéen. Il n'est pas antinomique de penser que les tissus complexes (à plusieurs ensembles de fils de chaîne) auraient été, à l'origine, réalisés en Syrie et plus tard à Byzance sur un métier vertical d'origine iranienne[72]. Dès le début de notre ère, plusieurs routes de la soie se rejoignaient en Syrie et la soie brute de Chine, ainsi que la technologie du tissage de l'Iran, ont dû rapidement atteindre la Syrie par ce biais. D'autres centres de l'Empire byzantin ne sont cependant pas à exclure. Les motifs et les technologies iraniens ont sans cesse enrichi l'art byzantin. De 619 à 628, l'Égypte a été occupée par les Sassanides et l'empereur byzantin Heraclius a sans aucun doute pris dans son butin des tissages de soie lorsqu'il défit les Sassanides en 628. Peut-être aussi les influences iraniennes ont-elles atteint l'Empire byzantin de manière indirecte, au IXe siècle, lorsque des califes abbassides échangèrent des émissaires avec la cour de Byzance[73]. Constantinople reste possible, d'autant plus que, là, des sujets profanes ont sûrement pu continuer à être tissés durant la période iconoclaste. Toujours est-il que l'origine de la soierie aux quadriges se situe dans la partie orientale du bassin méditerranéen, mais l'état actuel de la recherche ne permet pas de proposer avec certitude un centre de production précis.

La datation du VIIIe au IXe siècle correspond aux ressemblances iconographique, stylistique et technologique signalées avec le groupe des samits à fond rouge dont les étoffes de l'Annonciation et de la Nativité sont les pièces-clés et qui, sur base d'un passage dans le *Liber pontificalis,* sont datés de la première moitié du IXe siècle. Cette date est à mettre en correspondance avec l'arrivée probable des étoffes à Munsterbilzen au Xe siècle (voir Addendum 1, sur les antécédents de la soierie). La parenté stylistique avec la miniature d'Hélios, qui fut très probablement réalisée sous le règne de Theophilus (829-842), conduit également à la première moitié du IXe siècle. L'étoffe s'accorde parfaitement à l'évolution générale du textile byzantin. Elle n'est plus décorée de petits motifs dispersés, comme les premières étoffes damassées des VIe-VIIe siècles. Elle n'appartient pas non plus aux tissages plus lourds, avec de grands rapports, qui étaient réalisés sur des métiers plus importants à la fin du IXe et au Xe siècle et encore moins aux tissages lampas des XIe-XIIe siècles[74]. Elle s'accorde étroitement aux soieries figuratives des VIIIe-IXe siècles avec des rangées de médaillons dans lesquels s'inscrivent des scènes antiques et chrétiennes. [M.V.R.]

ANALYSE DES COLORANTS

Les fils de chaîne et de trame du fond rouge ont été teints avec une combinaison d'extraits de *kermès* et de garance[75]. Les analyses ont été faites par l'ingénieur I. Vanden Berghe, IRPA, Département Laboratoires, Cellule Textile (n° du dossier 2010.1080). [M.V.R.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le fil de soie est pelucheux. On remarque de l'usure à la surface et le textile montre quelques lacunes. Les bords sont effilochés. Il y a des traces d'un ourlet d'environ 0,5 cm aux quatre côtés de chaque fragment, ce qui indique que l'étoffe a fait partie d'un textile assemblé dans le passé. Aucun fil de couture n'a malheureusement été conservé. En 1993, les deux fragments ont été traités et montés par l'atelier textile de l'Institut royal du Patrimoine artistique (plus tard IRPA), sous la direction de V. Vereecken. [M.V.R.]

DATATION AU ^{14}C

En 2012, la soie a été datée au ^{14}C de 710 à 940 ap. J.-C. (avec 94,4% de probabilité) par l'ingénieur M. Van Strydonck et le Dr M. Boudin, IRPA (KIA-48817 (TX.371) : 1195 ± 30 BP en C :N=3,0). [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. : 27,5 cm ; l. : 26 cm.
Chaîne : pièce : soie rouge torsion Z ; chaîne de liage : soie rouge torsion Z. Proportion : un fil de chaque chaîne (= 1 unité de chaîne). Découpure : 1 fil pièce. Réduction : 18 unités chaîne par cm.
Trame : soie sans torsion remarquable : lat I : fond : soie rouge ; lat II : soie bleue ; lat III : soie blanche ; lat IV : latté et localement, soie verte et jaune. Proportion : 1 coup de chaque lat. Ordre : normal, I, II, III, IV (= 1 passée). Découpure : 2 passées. Réduction : 26-32 passées par cm.
Construction interne : samit sergé 3S.
Lisière : aucune.
[D.D.J.]

2 Sur toute la largeur du tissage, à hauteur des yeux et des pattes des chevaux, deux fils de trame sont pris dans un pas, au lieu d'un seul ailleurs. Étant donné que ce même phénomène se produit tant dans le fragment 1/2 que sur le fragment 2/2, on peut en déduire que ces deux fragments ont été tissés horizontalement, l'un à côté de l'autre.

3 La soierie aux éléphants (fragment de 162 x 137 cm) du Trésor de la cathédrale d'Aix, qui fut retirée de la châsse de Charlemagne en 1834, avait une largeur probable de 234 cm (VIAL 1961, p. 32). Sur l'étoffe d'Aix, les médaillons sont plus grands que sur celle de Munsterbilzen, à savoir de 78 à 80 cm de diamètre, ils ont sans doute été trois à être tissés les uns à côté des autres. Il s'agit d'une étoffe impériale avec une inscription grecque qui, avec les qualités technologiques du samit, suggèrent une datation basse, à savoir le X^e^-XI^e^ siècle. On peut admettre que la soierie aux éléphants ait été offerte par Otton III en l'an mil. Elle peut aussi avoir été donnée plus tard, soit par Frédéric Barberousse, en 1165, lorsque Charlemagne fut sanctifié, soit en 1215, par Frédéric II lors de l'achèvement de la châsse. Voir : MUTHESIUS 1997, p. 38, où, de plus, il fut opté, p. 39, pour le fait qu'une largeur de 312 cm n'était pas exclue, si l'on envisage quatre médaillons sur une seule largeur de tissage.

4 L'armure sergé est une armure caractérisée par des côtes obliques obtenues en déplaçant d'un seul fil, vers la droite ou vers la gauche, tous les points de liage à chaque passage de la trame, in : *Vocabulaire français,* Publications du centre international d'étude des textiles anciens (après : *CIETA*), Lyon, édition 1997, révisée en 2005, d'où nous empruntons les définitions des termes textiles dans cet ouvrage. Nous avons également consulté le thésaurus multilingue : DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991.

5 SCHRENK 2004, cat. 60.

6 RIBOUD 1998, p. 16.

7 DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 246-247.

8 RIBOUD 1998, p. 16.

9 LANDES 1990, p. 13 : « Une stricte hiérarchie semble avoir ordonné ces sportifs : l'aurige *(auriga)* débute sur un bige (char attelé à deux chevaux) avant de prendre, avec l'expérience, les rênes du quadrige. Le nom d'*agitator* le désigne alors sur les textes et les inscriptions » (note 23 avec renvoi à J.-P. Thuillier, *Auriga/Agitator* : de simples synonymes ?, *Revue de Philologie LXI*, 1987, p. 233-237).

10 LANDES 1990, cat. 75.

11 LANDES 1990, cat. 67-72.

12 DE LINAS 1878, II, p. 488-489.

13 LESSING 1900, I, pl. 11a.

14 STRZYGOWSKI 1903, p. 166.

15 HERZFELD 1920, p. 106-108 & 1930, p. 128.

16 HERZFELD 1920, p. 106.

17 BRÉHIER 1936, p. 99.

18 RICE 1958, cat. 49.

19 VAN RAEMDONCK & SCERRATO 1995, p. 375.

20 RICE 1958, p. 30.

21 DUCELLIER 1990, p. 173-175.

22 WEIZMANN 1977, cat. 89.

23 WEIZMANN 1977, cat. 91.

24 LAVAGNE 1990, pl. V, p. 115.

25 WEIZMANN 1977, cat. 93.

26 WEIZMANN 1977, cat. 98.

27 CAMERON 1973, p. 19-24.

28 WEIZMANN 1977, cat. 467.

29 MUTHESIUS 1997, p. 72, avec renvoi à BECKWITH 1968, p. 60, pl. 74.

30 Vaticanus graecus 1291, in : TIHON 1994, p. 609.

31 WRIGHT 1986, p. 185.

32 GUILLOU 1992, p. 181.

33 MANSI 1902, XIII, 332 : *« Sed nec in vestes, aut alia vela, vel aliud quid consecratum in sacrum ministerium, ne inutilitas in illa efficiatur. Concilium Niceum II, Anno Christo 787 »*, référence dans : MARTINIANI-REBER 1992, p. 192.

34 DUCHESNE 1881, II, 462, p. 75 : « *vela alexandrina ante portas maiores pendentia, habentia homines et caballos* ».

35 FUKAI & HORIUCHI 1972, II, pl. VII.

36 HARPER 1978, cat. 55.

37 FUKAI & HORIUCHI 1972, II, pl. LXXXVIII.

38 HERZFELD 1920, p. 108, fig. 14.

39 HARPER 1978, cat. 74.

40 RICE 1956, p. 217. Nous remercions chaleureusement M. Wijnen, historien local, de nous avoir signalé cette publication.

41 RICE 1956, pl. XVb.

42 RICE 1956, p. 214.

43 *De onsterfelijke Alexander de grote* 2011, cat. 280.

44 STRZYGOWSKI 1903, p. 164, fig. 9. Nous remercions le Dr Cäcilia Fluck pour l'envoi de l'article et pour les informations fournies quant au textile de Berlin (Inv. 9270).

45 DE MOOR, SCHRENK & VERHECKEN-LAMMENS 2006, p. 85.

46 Inv. 887.III.I, in : MARTINIANI-REBER 1986, cat. 33.

47 Inv. Cl. 13289, in : DESROSIERS, 2004, cat. 106.

48 Pour de plus amples informations à ce sujet, voir : C. Verhecken-Lammens, Weft sequence and weave direction in : « Byzantine », « Egyptian » and « Sogdian » silk samits of the 6th-10th century, in : *CIETA 77,* 2000, p. 34-44.

49 DESROSIERS 2004, p. 106.

50 Inv. 762 & A-1892, in : RICE 1958, cat. 64.

51 DE LINAS 1866, p. 310-329.

52 LESSING 1900, I, pl. 11a.

53 ERRERA 1907, cat. 1^kk^.

54 ERRERA 1914, p. 7.

55 VON FALKE 1913, p. 57-58.

56 RICE 1958, cat. 49.

57 VOLBACH 1966, cat. 49.

58 KING 1966, p. 47.

59 LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.3 et 1995, cat. B.25.

60 DOLCINI 1992, cat. 5.

61 MUTHESIUS 1997, p. 73-74 & cat. M30 C.i.

62 DESROSIERS 2004, cat. 104.

63 D'après Muthesius, ce type de visage se retrouve aussi sur la soierie aux Dioscures de Maastricht et sur les soieries de l'Annonciation et de la Nativité du Vatican, in : MUTHESIUS 1997, p. 72-73.

64 DESROSIERS 2004, p. 22 ; STAUFFER 2010, p. 94 ; THOMPSON & GRANGER-TAYLOR 1995-1996, p. 27-53.

65 MUTHESIUS 1997, p. 67.

66 STAUFFER 1991, cat. 1.

67 DOLCINI 1992, p. 16-25, fig. 14-15.

68 MARTINIANI-REBER 1986, p. 12-19 ; KING & KING 1986, p. 20-21.

69 MUTHESIUS 1997, p. 67.

70 MARTINIANTI-REBER 1986, p. 12.

71 Voir, entre autres : STAUFFER 2010, p. 94.

72 THOMPSON & GRANGER-TAYLOR 1995-1996, p. 27-53.

73 MUTHESIUS 1997, p. 72.

74 Pour la technique du lampas, voir les « étoffes tartares » au chapitre II.

75 VANDEN BERGHE & VAN RAEMDONCK 2009, p. 77-81.

0.2 Soierie aux *senmurv*

Empire byzantin, IXe-Xe siècle
Tissu à armure samit
H. : 31,5 cm ; l. : 40,5 cm ; ø des médaillons : 14 cm
Acheté par Errera chez S. Baron à Paris (1894)
et don (1900-1905)
Inv. ACO.Tx.609 (Section Art chrétien d'Orient)

LESSING 1900, pl. 22b ; ERRERA 1907, cat. 3 ; VON FALKE 1913, II, p. 11, fig. 236 ; RICE 1958, cat. 67 ; VOLBACH 1966, p. 106 et cat. 57 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.11 ; ROMANO 1994, cat. 31 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.27 ; GONOSOVÀ 1997, cat. 148 ; MUTHESIUS 1997, M609a.

Selon la tradition, cette soierie provient de la châsse de l'un des premiers évêques de Verdun (France)[76]. Le même décor se retrouve en tout cas sur une étoffe de Verdun dont de Linas a publié un dessin en 1866[77]. Avec quatre autres tissus, l'auteur l'aurait reçue de M. Félix Liénard, archéologue et membre d'une commission fondée en 1857. Celle-ci avait été instituée par l'évêque de Verdun dans le but de rassembler et de mettre en ordre les restes des châsses reliquaires de la cathédrale de sa ville et des abbayes environnantes après qu'elles eurent été démantelées pendant la Révolution française. En tant que membre de cette commission, Liénard était parvenu à sauver les cinq vieilles étoffes de la destruction par le feu. De Linas écrit que l'une d'elles était décorée de « dragons ailés à queue de paon inscrits dans des médaillons circulaires » et ajoute un dessin montrant que la figuration sur le tissu de Verdun est identique à celle du textile de Bruxelles[78]. Au moins quatre autres fragments au même motif sont préservés, tous les quatre présentant des restes d'une bordure de perles dans la partie inférieure[79]. Il n'existe aucune trace de cela sur la soierie du Musée du Cinquantenaire. La bordure perlée est pourtant bien visible sur le dessin de de Linas avec, en dessous, encore deux fines bandes en damier qui ne semblent pas figurer, quant à elles, sur les fragments conservés.

Comme la soierie aux quadriges (cat. 0.1), celle aux *senmurv* est un samit avec deux chaînes et

ACO.Tx.609

quatre lats, dont, ici, deux – le jaune et le vert – n'ont été que localement insérés. Tant la soierie aux quadriges que celle aux *senmurv* sont tissées en armure sergé S, ce qui se voit, entre autres, aux lignes montantes obliques vers la gauche. Il y a aussi des différences dans la structure des deux étoffes. Dans celle aux *senmurv*, nous comptons deux fils pièce contre un fil de liage, tandis que, pour la soierie aux quadriges, la proportion entre les deux est de 1 à 1. De plus, la soierie aux *senmurv* est tissée de manière plus serrée : c'est surtout la réduction trame qui est plus grande (42 passées par centimètre, contre 26-32). Le rythme de trame de ce textile est à retour, alors que celui de la soierie aux quadriges est suivi. Dans la soierie aux *senmurv*, les fils pièce se retrouvent rectilignes, quand ceux de la soierie aux quadriges sont ondulants, ce qui montre que, pour la première, deux ensouples ont été utilisées et que, dès lors, les deux étoffes n'ont pas été tissées sur un métier de même type. Dans la soierie aux *senmurv*, la qualité des fils de trame est meilleure que dans celle aux quadriges pour laquelle on a eu recours à des fils d'épaisseur variée, avec une fixation de la couleur différente. Le dessin est, par contre, rendu de manière plus fluide dans la soierie aux quadriges parce que la découpure trame ne concerne que deux passées, alors que dans celle aux *senmurv*, cette découpure en compte quatre. Il en résulte un aspect quelque peu plus anguleux, la ligne étant davantage en escalier.

Comme c'est le cas pour la soierie aux quadriges, la composition de celle aux *senmurv* comporte des rangées de médaillons (*rotae*) qui, à leurs quatre points de contact, sont reliés par des cercles plus petits (*orbiculi*). La couleur de base est ici un bleu profond sur lequel le motif se détache en rouge et en jaune, avec des détails en blanc (entre autres, pour les perles) et en vert. Le jaune est aussi utilisé pour les contours. Des lignes obliques courbes subdivisent les bords des médaillons en petits compartiments dans lesquels s'inscrivent, tantôt une grappe de raisin, tantôt un autre fruit, peut-être une grenade. Les *orbiculi* ont un bord octogonal perlé enserrant une fleur à quatre pétales cordiformes. La même fleur, en plus petite version, réapparaît dans les rosettes ménagées entre les médaillons, entourées ici par un bord octogonal perlé qui se termine en une étoile à seize pointes. Une version encore plus réduite de la fleur se retrouve au-dessus et en dessous de l'être composite qui domine entièrement les médaillons. Cet animal fabuleux a sorti ses griffes et, par rangée, est alternativement tourné vers la droite ou vers la gauche. Il a une tête de lion aux narines retroussées et de petites oreilles dressées. Sa gueule grande ouverte laisse voir de petites dents aiguës et une langue pointue. Il a une crinière et des griffes de lion et porte un collier de perles autour du cou. Le motif de palmette, qui rehausse la poitrine, fait sans doute allusion à un pelage. Il s'agit d'un être ailé dont la seule aile représentée se compose clairement d'éléments distincts : une base losangique remplie de petites plumes de duvet, un bord perlé et, enfin, un ensemble de plumes courtes mais solides dont les pointes sont légèrement courbées vers l'avant. Sa queue arrondie est garnie d'un œil de paon.

SENMURV

Jadis, cet animal fantastique était qualifié de dragon ailé[80] ou d'hippocampe[81], jusqu'au jour où, en 1938, Trever l'identifia comme étant le *senmurv*, issu de la mythologie zoroastrienne[82], désignation qui, en 1980, fut confirmée et précisée par Schmidt[83] et, depuis lors, reprise par la plupart des chercheurs, avec quelques réserves cependant[84]. Trever et Schmidt se sont basés sur la parenté étymologique dans l'appellation de l'animal qui se retrouve dans des textes en persan ancien, moyen et nouveau, mais dont la description et la symbolique diffèrent plus ou moins à chaque fois. Dans l'Avesta, l'enseignement de Zoroastre (Zarathoustra) écrit vers la fin de la période sassanide, apparaît un grand oiseau, *Saena*, étymologiquement semblable à *Syena* en sanscrit, un faucon ou un aigle, qui veillait sur la pluie et habitait un arbre planté au milieu de la mer, au bord de l'univers, un arbre qui guérissait tous les maux et sur lequel les semences de toutes les plantes étaient rassemblées[85]. Dans des textes en *pahlawi* ou persan moyen du IXe ou du Xe siècle, il est question de *Sen murv*, littéralement *Sen l'oiseau*, qui nichait dans l'arbre « sans mal et avec beaucoup de semences », c'est-à-dire l'arbre de vie[86]. Lorsque l'animal quitte son nid, mille tiges poussent sur l'arbre et quand il revient s'y percher, il brise mille tiges, ce qui fait tomber les semences mûres qui sont ensuite dispersées par la pluie. Le passage qui mena à l'identification du *senmurv* comme animal composite tel que représenté dans l'art sassanide tardif se trouve dans des textes *pahlawi* dans le chapitre qui traite

Dessin de la soierie aux senmurv de Verdun, 1865, tiré de : de linas 1866, pl. VII.

Senmurv sur le vêtement d'un cavalier, relief rupestre de Taq-i Bustan (Iran) © E. Smekens

de la classification des animaux. *Sen murv* y est répertorié comme étant l'une des deux sortes de chauves-souris à trois natures : volant comme un oiseau, ayant des dents comme un chien (chien volant !) et se cachant dans une grotte comme un rat musqué[87]. Enfin, il y a *Simurgh* qui, dès les environs de 1200, fait son apparition dans les illustrations du *Shāhnāma*, le « Livre des Rois », et d'autres classiques en nouveau persan. Il s'agit ici d'un oiseau gigantesque à longues plumes de queue flottantes qui, plein d'amour, a eu pitié de Zal, le fils abandonné du roi. Des rappels d'anciens concepts thérapeutiques avestiens se retrouvent dans la croyance selon laquelle les plumes de *Simurgh* possèdent les forces curatives miraculeuses[88].

Sur les reliefs rupestres de Taq-i Bustan, près de Kirmanshah (Iran), point de référence en matière d'iconographie sassanide, trône le *senmurv* sous deux versions différentes. Sur la paroi de gauche du grand *iwan*, le roi Khusraw II (691-628), à la chasse au sanglier, porte un kaftan sur lequel des *senmurv* ont été, apparemment, brodés ou appliqués au-dessus de motifs tissés[89]. Sur la paroi arrière du même *iwan*, sous la scène d'investiture du même souverain, apparaît un cavalier armé, portant un vêtement (pantalon ou jambières ?) taillé dans une étoffe avec des *senmurv*, probablement tissés, dans des médaillons et une rosette dans les écoinçons. Le *senmurv* représenté sur la soierie du Musée du Cinquantenaire ressemble à cette deuxième version de Taq-i Bustan : les animaux sont compacts, rendus de manière quelque peu ramassée, le museau court, le nez retroussé et des rides aux yeux et aux joues, les dents aiguës visibles, les oreilles pointues et les pattes avant pourvues de trois griffes de carnassier[90]. Sur le dos et la poitrine de l'animal de la représentation du cavalier, les boucles de la fourrure sont rendues, tandis qu'une sorte de col froncé est figuré autour du cou. Il s'agit là d'éléments qui se retrouvent de manière stylisée sur l'étoffe. Sur l'exemple de Taq-i Bustan, les pointes repliées de la deuxième aile sont rendues, alors que, sur l'étoffe, seule une aile est représentée, dans un style légèrement raide et sec. Sur les deux versions, les queues présentent un contour arrondi et sont rehaussées de palmettes semblables.

Le style du *senmurv* sculpté sur la figuration du cavalier de Taq-i Bustan est bien plus naturaliste, détaillé et plastique que celui de l'étoffe, ce qui est probablement dû à la technique. Comme le fait observer Gonosovà, la tête de l'animal représenté sur la soierie de Bruxelles est plutôt celle d'un lion[91] et pas tellement celle d'un chien comme sur l'exemple sassanide. De plus, les médaillons de Taq-i Bustan sont pourvus d'une étroite couronne et ils ne se touchent pas – dans l'espace qui les sépare court une frise de palmettes, des fleurs à quatre pétales et des rosettes –, tandis que les bordures des médaillons de l'étoffe contiennent une couronne de fruits torsadée et sont reliées entre elles par des cercles plus petits, éléments trouvant leurs racines dans l'art de l'Antiquité tardive du bassin méditerranéen[92].

Nous retrouvons une bordure de médaillons apparentée sur un samit byzantin à inscription grecque et de qualité impériale. Il s'agit de la soierie dite « de la Terre et de l'Océan », provenant de la tombe de saint Cuthbert à Durham et datée des environs de 800[93]. Là, les médaillons

ACO.Tx.609 (détail)

ont bien plus du double de la grandeur de ceux de l'étoffe de Bruxelles et ils ne sont pas reliés entre eux. Cependant, les bordures sont agrémentées d'une guirlande équivalente dans laquelle une grappe de raisin alterne avec un autre fruit, dont des grenades, rendues ici par paires. Il existe un rapport évident entre la couronne de fruits sur la bordure et la scène inscrite dans les médaillons, où Gaea, la personnification de la Terre, tient un linge avec des fruits, dont des grenades. La même scène est représentée sur une fresque de Qasr al-Khayr al-Gharbi (Syrie) d'environ 730, ici à l'intérieur d'un médaillon perlé, comme cueilllie d'un tissu[94]. Une seconde bordure de médaillons apparentée se retrouve sur une soierie monochrome figurée, à l'origine incertaine, datée de la fin du XI^e^ ou du début du XII^e^ siècle, ménagée autour d'un aurige dont le char est tiré par des griffons. Selon Schorta, le bord à médaillon, conçu comme une couronne de laurier, renforçait le caractère triomphant de la scène principale[95]. Un détail intéressant aussi se retrouve sur un coussin à reliques de saint Remi à Reims, où la queue des *senmurv* est garnie d'un rinceau de fruits, grenade, grappe de raisin et feuille de vigne[96]. La grappe de raisin et la grenade sont des symboles de vie bien connus[97]. Le lien entre la couronne de fruits et le *senmurv* est donc pertinent et confirme le caractère bienfaisant de l'animal fabuleux qui apporte la fertilité.

Le fait que le *senmurv* des reliefs rupestres de Taq-i Bustan apparaisse en contexte royal a donné naissance à l'hypothèse selon laquelle l'animal mythique aurait été considéré comme un symbole de souverain. Il se peut qu'il renvoie au concept de la *Xvarrah*, la prospérité et la gloire, spécialement celles des Kayanides, les légendaires aïeux des Sassanides. Son attitude imposante et même menaçante s'accorde à cela, de même que l'association avec de somptueuses soieries coûteuses et de l'argenterie précieuse, partiellement dorée ou non. Sur une cruche en argent du VII^e^ siècle apparaissent, par exemple, deux *senmurv* inscrits dans des médaillons ovales[98]. Les motifs végétaux occupant l'espace entre les médaillons se réfèrent sans aucun doute à la fertilité. C'est également le cas des fleurettes apposées au-dessus et en dessous du *senmurv* bruxellois, même si elles ont une forme stylisée et abstraite, typique de la période postsassanide[99]. Le fait que le *senmurv* n'ait pas de connotation religieuse évidente pouvant empêcher sa reprise dans les arts chrétien et islamique a contribué à la diffusion de ce motif que nous retrouvons jusqu'au XIII^e^ siècle. Sur les routes de la soie, les étoffes sassanides constituaient un produit prisé, tant en raison de leurs qualités techniques que de leurs figurations. Sans doute faisaient-elles office de moyen de paiement et servaient-elles de modèles à des artistes des cultures avoisinantes. Des vêtements coûteux et des soies figurées ont été répertoriés dans le butin de l'armée byzantine après la destruction du palais de Khusraw II, à Dastagird, en 627[100] et, sans doute par cette voie, des motifs sassanides ont aussi atteint la cour byzantine.

Aux VII^e^ et VIII^e^ siècles, le *senmurv* est incorporé dans le décor architectural de châteaux et palais disséminés dans le monde islamique, par exemple, sur les peintures murales de Khirbat al-Mafdjar (dépression du Jourdain), datant de la première moitié du VIII^e^ siècle[101]. Ils y sont

présents dans des médaillons dont les bords s'enlacent réciproquement et dont les écoinçons sont garnis de rosettes. En compagnie d'un autre être fabuleux, le griffon, il est sculpté en relief sur la façade de la résidence califale de Mshatta (Jordanie), 125-126 H./743-744 ap. J.-C.[102]. L'animal fabuleux apparaît sur des peintures murales d'Asie centrale datées du milieu du VII^e siècle[103]. Là, il rehausse des médaillons de forme ogivale sur le vêtement d'un ambassadeur de l'ancienne ville d'Afrasiyab, près de la Samarkand moderne[104]. L'être composite se retrouve aussi en contexte chrétien, par exemple sur un textile peint sur le mur de l'église arménienne Saint-Gregorius à Ani (nord-est de la Turquie) datée du XIII^e siècle[105].

Outre la soierie polychrome du Cinquantenaire, il existe au moins cinq étoffes figurées monochromes avec des *senmurv*. La plus célèbre provient de la châsse de sainte Hélène dans l'église de Saint-Leu-Saint-Gilles dont trois fragments sont conservés[106]. Les points de divergence avec la soierie aux *senmurv* de Bruxelles sont que, sur l'étoffe de Saint-Leu, le motif n'est tissé que dans une seule couleur, jaune sur fond vert, les médaillons font plus du double de la grandeur (ø ± 41 cm), ils présentent des bords perlés et sont reliés par de plus petits médaillons perlés comprenant horizontalement un croissant de lune et verticalement un double motif de hache, tandis que dans les écoinçons s'épanouit une rosette plus finement travaillée. Une fois encore, le *senmurv* a une tête de chien ; à la base de l'aile apparaît une palmette et au-dessus de l'animal est représenté un motif végétal tripartite. Prise dans son ensemble, la représentation sur l'étoffe de Saint-Leu ressemble davantage au rendu naturaliste de l'animal tel qu'il apparaît sur le relief figurant la chasse au sanglier de Taq-i Bustan[107]. De plus, on note des différences technologiques par rapport à la soierie de Bruxelles : l'étoffe de Saint-Leu ne présente que deux lats et ne compte qu'un fil pièce contre un fil de liage. Par ailleurs, le rythme de trame des deux étoffes est à retour. Dans le passé, la soierie au *senmurv* de Saint-Leu était qualifiée d'iranienne et datée du VI^e au IX^e siècle[108]. Toutefois, lorsque d'autres soies monochromes figurées, présentant un motif comparable, ont été étudiées, comme le suaire et le coussin reliquaire en deux teintes rouges de saint Remi à Reims (France)[109], la chasuble dite de Marcus dans l'Abbadia San Salvatore (Italie)[110] et la soierie d'un kaftan quasi complet provenant de Mochtchevaja Balka (nord du Caucase)[111], il a été possible de dater l'ensemble du groupe des textiles aux *senmurv* à figuration monochrome d'une période comprise entre le VIII^e siècle et la première moitié du IX^e, tout en établissant qu'ils provenaient de l'Empire byzantin/du bassin méditerranéen oriental. Les particularités iconographiques et technologiques ne permirent pas de désigner plus spécifiquement un centre de tissage pour ce groupe d'étoffes[112].

Le kaftan de Mochtchevaja Balka est unique parce qu'il indique la manière dont les étoffes pouvaient être travaillées pour constituer un vêtement[113]. Sur base archéologique, il est daté du VIII^e ou du début du IX^e siècle[114]. Il est doublé de fourrure d'écureuil et a sans doute servi de chaud surmanteau à un chef caucasien de haut rang. Avec six médaillons (ø moyen de 17-20 cm) dans la largeur et au moins huit dans la hauteur, il s'agit d'un splendide vêtement qui enserre le corps dans le haut, mais dont les pans inférieurs sont lâches pour faciliter les mouvements. L'étoffe, visiblement neuve lors de la confection du vêtement, est un tissage samit avec seulement deux lats mais avec une chaîne pièce dédoublée et un rythme de trame retournant, comme c'est le cas pour la soierie du Musée du Cinquantenaire. Des différences iconographiques s'observent au niveau des bords perlés qui enserrent des *senmurv* tournés vers la droite et qui sont reliés par de plus petits médaillons perlés dans lesquels s'inscrit une fleur à quatre pétales cordiformes. Une autre différence est perceptible au niveau du fin motif de palmette dans les écoinçons. Le *senmurv* sur le kaftan correspond davantage à la deuxième version de Taq-i Bustan, celui qui rehausse le vêtement royal de la chasse au sanglier (voir plus haut). La soie brillante, le prestigieux motif et la couleur vert émeraude du kaftan ont dû faire forte impression dans la région montagneuse et reculée du nord du Caucase. Le site de Mochtchevaja Balka, où il a été retrouvé, était situé sur un chemin de traverse de la Route de la Soie, chemin qui fut emprunté, probablement à partir des VI^e et VII^e siècles, pour permettre des transactions commerciales directes entre l'Asie centrale, la Chine et le bassin méditerranéen. Ainsi pouvait-on éviter l'Iran qui disposait aussi d'une industrie de la soie très développée et qui concurrençait Byzance[115]. À Mochtchevaja Balka, pas moins de 300 précieux tissages de soie ont été retrouvés.

ORIGINE

De Linas avait suggéré une origine byzantine pour la soierie aux *senmurv* bruxelloise sur base de similitudes avec le vêtement impérial apparaissant sur des miniatures byzantines, et l'avait datée du X^e-XI^e siècle. Pour Lessing, elle était également byzantine et postérieure au VII^e siècle[116]. Errera, quant à elle, qualifia l'étoffe de travail byzantin du VIII^e au IX^e siècle[117]. Von Falke estimait que le dessin des rosettes et de la couronne de fruits sur les bords des médaillons et l'utilisation de la couleur exprimaient son caractère byzantin, alors qu'il donnait à nouveau une date plus tardive qu'Errera pour le textile, soit du X^e au XI^e siècle[118]. Rice, pour sa part, croyait qu'il s'agissait sans doute d'un tissu byzantin du X^e siècle[119] alors que, pour Volbach, la soie relevait d'un travail byzantin (?) du VII^e siècle[120]. Lafontaine-Dosogne, qui, en 1982, data la soierie du IX^e-X^e siècle[121], opta, en 1995, plutôt pour le VIII^e siècle[122]. Pour elle aussi, elle était indubitablement byzantine. En 1997, Gonosovà qualifia la soierie aux *senmurv* de Bruxelles de byzantine et la data du IX^e-X^e siècle[123].

Et qu'en est-il des autres fragments de la même étoffe ? Alors qu'Ackerman désignait le fragment de Paris comme étant sassanide[124] et que Kendrick suggérait que le fragment de Londres était d'origine proche-orientale et avait été produit dans le courant du IX^e siècle[125], Suriani et Carboni attribuaient au fragment de Florence une origine byzantine et une datation comprise entre le VII^e et le X^e siècle. Weibel, pour sa part, estimait que le fragment de New York était byzantin et datait du VIII^e-IX^e siècle[126].

Comme nous l'avons dit, le motif du *senmurv* est d'origine sassanide, mais le style éclectique, la polychromie sur fond bleu, la tête de lion dont l'animal est affublé, le bord perlé sur d'autres fragments et la couronne de fruits dans les bords des médaillons suggèrent que cette soierie était d'origine byzantine. La guirlande de fruits apparaît sur la soierie de la Terre et de l'Océan qui est incontestablement byzantine (vers 800) et sur laquelle un bord perlé est également présent à côté d'une inscription grecque[127]. Les bords perlés se retrouvent sur des soieries impériales connues : celle aux éléphants d'Aix-la-Chapelle (vers 1000)[128] et celle aux lions de Siegburg (921-931)[129], dont il est admis qu'elles ont été conçues et tissées dans la capitale même de Byzance. L'étoffe aux aigles d'Auxerre est encore un autre travail byzantin prestigieux (vers 1000) qui présente des éléments sassanides, tels que les rangs de perles, les ailes stylisées et les motifs des yeux de paon, ainsi qu'un fond bleu, comme sur la soierie de Bruxelles[130]. Ces trois soieries byzantines précieuses sont des samits dont les motifs figurés sont plus grands (respectivement ± 30, 60-75 et 78 cm) que ceux de Bruxelles, mais ils sont tissés selon un rythme de trame retournant et bénéficient d'une double chaîne toile à l'instar de la soierie bruxelloise. Si, du fait de la

ligne anguleuse, des petits motifs et du manque d'inscription, il n'est pas permis d'attribuer avec certitude la soierie aux *senmurv* à un atelier impérial, il est en revanche tout à fait envisageable qu'elle ait été conçue dans un atelier byzantin important. Le serré du tissu et les couleurs intenses contribuent à la qualité du textile. Quant à sa datation, l'analyse au ^{14}C suggère une date plus tardive pour le tissu aux *senmurv* que pour celui aux quadriges. Ceci est une donnée intéressante qui devra être interprétée à la lumière des différences technologiques et de la couleur bleue du fond du tissu aux *senmurv.*

Les bords perlés méritent d'être davantage étudiés. Un « bord de finition » en forme de rangée de perles, combiné à un rang de petits cœurs imbriqués, est présent sur la soierie aux pintades, récemment publiée, et provenant du trésor de Saint-Séverin à Cologne. Il s'agit d'un samit à trois lats, une seule chaîne pièce et un sens de trame retournant qui a été daté par le ^{14}C entre 600 et 720 et qui aurait été réalisé dans le bassin méditerranéen oriental[131]. Un textile unique et heureusement conservé entier provient du même trésor. Il est pourvu dans le bas et dans le haut d'un bord perlé combiné à un motif en damier, comme sur le dessin de de Linas, réalisé en 1865. Ce tissu a été daté selon la méthode du ^{14}C entre 680 et 890 et a probablement été tissé en Asie centrale[132]. Le décor géométrique et une inscription en hébreu qui rehaussent cette étoffe ne permettent toutefois pas de comparer cette pièce à celle du Musée du Cinquantenaire. Elle a sans doute été tissée dans un autre contexte. [M.V.R.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Cette soierie présente des traces d'usure et des lacunes, son bord est éraillé. La richesse chromatique est préservée. En 1993, elle a subi un traitement dans l'Atelier textile de l'IRPA, sous la direction de V. Vereecken. [M.V.R.]

DATATION AU ^{14}C

La soie a été datée au ^{14}C entre 890 et 1020 (95,4 % de probabilité) par l'ingénieur M. Van Strydonck et le Dr M. Boudin de l'IRPA en 2012 (KIA-48818 (Tx.609) ; 1085 ± 30 BP en C : N= 3,1). [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin *:* H. : 13,5 cm ; l. : 27 cm. Rapport avec axe de symétrie vertical ; il comprend deux bandes symétriques.

Chaîne : chaîne pièce : soie beige torsion Z ; chaîne de liage : soie beige torsion Z. Proportion : deux fils de chaîne pièce pour un fil de liage (= 1 unité chaîne). Découpure : 2 fils chaîne pièce. Réduction : 18 passées par cm.

Trame : soie sans torse remarquable : lat I : fond, soie bleu foncé ; lat II : soie rouge ; lat III : soie jaune, localement. Proportion : 1 coup de chaque lat (= 1 passée). Succession : I, II, III, IV, III, II, I. Découpure : 4 passées. Réduction : 42 passées par cm.

Construction interne : samit sergé 3S.

Lisières : aucune.

[D.D.J.]

76 ERRERA 1907, p. 14.
77 DE LINAS 1866, p. 329-331, pl. VII.
78 DE LINAS 1866, p. 329 : *« médaillons circulaires de 106 millimètres de diamètre, inscrivant des dragons ailés à queue de paon »*. Les 106 mm concernent le diamètre intérieur des médaillons, à peu près les mêmes que ceux du fragment de Bruxelles. Les bords des médaillons ont une largeur de 1,8 cm, comme de Linas l'indique aussi plus loin.
79 Inv. 14572, collection des Arts décoratifs, Paris, in : DEMANGE 2006, cat. 130 ; inv. 629 Franchetti au Museo Nazionale del Bargello, Florence, in : SURIANO & CARBONI 1999, cat. 1 ; inv. 761-1893 au V&A Museum, Londres, in : KENDRICK 1925, cat. 1005 ; inv. 1902-1-214 au Cooper Union Museum, New York, in : WEIBEL 1972, CAT. 63.
80 DE LINAS 1866, p. 329.
81 VON FALKE 1913, II, p. 11, fig. 236.
82 TREVER 1938.
83 SCHMIDT 1980.
84 HARPER 1961, p. 95 ; JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 191.
85 *Yasht* 14.41 et *Yasht* 12.17, in : SCHMIDT 1980, p. 3-4.
86 *Menog-i Xrad* 61.37-42, in : SCHMIDT 1980, P. 6.
87 *Bundahisn*, Ir XIII 23. Ind XIV 23-24, in : SCHMIDT 1980, p. 10.
88 DE BLOIS 1998, p. 638-639.
89 BIER 1978, p. 120.
90 Dans *Bundahisn* XVII 11, le *senmurv* est qualifié de « Sen à trois griffes », in : SCHMIDT 1980, p. 15.
91 GONOSOVÀ 1997, cat. 148.
92 Une couronne de fruits avec, alternativement, une grenade, une grappe de raisin et une feuille de lierre apparaît, par exemple, sur une étoffe en tapisserie datant du V^{e} siècle et découverte à Antinoë (Moyenne Égypte), inv. S52/S53 dans l'ancienne collection Bouvier, in : STAUFFER 1991, cat. 34. Des médaillons reliés entre eux par des cercles plus petits apparaissent déjà aussi dans ce que l'on appelle l'art copte du textile, par exemple sur une étoffe en tapisserie, in : VON FALKE 1913, fig. 25, ainsi que sur une mosaïque du palais de Théodoric à Ravenne, datant du début du VI^{e} siècle, in : VON FALKE 1913, fig. 22.
93 GRANGER-TAYLOR 1989, p. 151-166.
94 ETTINGHAUSEN 1977, p. 35.
95 SCHORTA 2001, cat. 197.
96 SCHORTA 2001, fig. 203.
97 La grappe de raisin fait référence à Dionysos, le dieu de la végétation et du vin dans la mythologie gréco-romaine, tandis que la grenade est un symbole de vie dès la période sumérienne ancienne (4^{e} millénaire av. J.-C.) en Irak et connut une ample diffusion dans l'art classique, paléochrétien et byzantin, mais également perse et arménien, in : MUTHMANN 1982, p. 12-13.
98 MARSHAK 2006, cat. 56.
99 HARPER 1961, p. 99.
100 HARPER 1979, p. 120, avec renvoi à A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides,* 2^{e} éd., Copenhague, 1944, p. 469.
101 HAMILTON 1959, p. 253.
102 GIERLICHS 1993, p. 9.
103 SCHIPPMANN 1993, p. 136-137.
104 COMPARETI & DE LA VAISSIÈRE 2006, pl. 1.
105 SCHIPPMANN 1993, fig. 132.
106 Inv. 16364 et 19166, collection des Arts décoratifs, Paris ; inv. 8579-1863, V&A, Londres ; étude récente et bibliographie, in : SHORTA 2001, p. 61-65 et cat. 158.
107 *Cf.* in : JEROUSSALIMSKAJA 1993, fig. 100.
108 Entre autres, VON FALKE 1913, I. fig. 96 ; HARPER 1978, p. 60.
109 DUPONT, GUICHERD & VIAL 1962, p. 38-50 ; SCHORTA 2001, cat. 166 et 167.
110 DOLCINI 1992, p. 3-16 ; SCHORTA 2001, cat. 1.
111 Inv. Kz. 6584, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, in : JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 186.
112 Synthèse, in : SCHORTA 2001, p. 61-65.
113 RIBOUD 1976, p. 21-42 ; JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 138-211 ; JEROUSSALIMSKAJA 1993, cat. 127/8 ; JEROUSSALIMSKAJA & BORKOPP 1996, cat. 1 ; JEROUSSALIMSKAJA 1996, p. 47-48, cat. 139 et 24.
114 JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 186.
115 RIBOUD 1976, p. 21.
116 LESSING 1900, table 22b.
117 ERRERA 1907, p. 14.
118 VON FALKE 1913, II, p. 11, fig. 236.
119 RICE 1958, p. 34.
120 VOLBACH 1966, p. 106 et cat. 57.
121 LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.11.
122 LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.27.
123 GONOSOVÀ 1997, cat. 148.
124 ACKERMAN 1938, I, p. 695-696 et IV, pl. 199B.
125 KENDRICK 1925, cat. 1005.
126 également : SURIANO & CARBONI 1999, cat. 1, pour le fragment de Florence ; WEIBEL 1972, cat. 63, pour le fragment de New York.
127 MUTHESIUS 1997, p. 60.
128 MUTHESIUS 1997, M58.
129 MUTHESIUS 1997, M52.
130 MUTHESIUS 1997, M61.
131 SCHRENK & REICHERT 2011, cat. 2.
132 SCHRENK & REICHERT 2011, cat. 5.

0.3 *Solidus*. Anastase Ier (491-518)[133]

Empire byzantin
Or, percé à droite et à gauche
ø : 24 mm ; 4,43 g
Inv. aco.92.4 (Section Art chrétien d'Orient)

Recto:
Buste de l'empereur byzantin de face, cuirassé et casqué, tenant une lance et un bouclier.
En légende circulaire :
DN ANASTA – SIVS PP AVG
Dominus Noster ANASTASIVS
PerPetuus AUGustus
= Notre Seigneur Anastase, Empereur éternel
Verso:
Victoire ailée debout à gauche tenant en main droite une croix chrismée
À gauche, dans le champ : une étoile
En légende circulaire :
VICTORI-A AVGGGΓ
= La victoire des empereurs
À l'exergue :
CONOB
CONstantinopolis (aurum) OBryziacum
= Constantinople, or purifié au feu
Officine (atelier) n° 3

Sous le règne de Constantin Ier, l'*aureus* a fait place au *solidus*, plus léger de 20 %. Au cours de la période byzantine, ces pièces perdurèrent sous l'appellation de *nomisma*. [J.D.]

0.4 *Drachme*. Khusraw II (591-628)[134]

Shiraz (Iran), 26e année de règne
Argent
ø : 25,1 mm ; 4,00 g
Inv. IR.2545 (Section Proche-Orient ancien et Iran)

Recto:
Effigie de l'empereur à droite
À droite : inscription en *pahlawi* donnant son nom :
hwslwd = Khusraw
À gauche : derrière la tête, GDH en ligature
= Xvarrah, gloire [royale] ;
Abzūd = est devenu plus grand
= la gloire [royale] s'est agrandie
Dans la marge : trois croissants étoilés (3 h-6 h-9 h)
à 4-5 h : 'pd = bien, parfait[135]
Verso:
Autel du feu flanqué de deux adeptes du mazdéisme
À droite, l'atelier, ShY = Shiraz
À gauche, la date, sh[sh ?]wysty : 26 (26e année de règne = 616 ap. J.-C.)
Dans la marge : croissants étoilés aux quatre points cardinaux.

Le mot *drachme,* dénomination grecque, va se corrompre en *drahm* au cours de l'ère sassanide (224-642) pour se muer ensuite en *dirham* dans le monde arabe. [J.D.]

0.5 *Dirham*. Al-Mu'tazz bi'llah (866-869)[136]

Arminiya, 252 H./866 ap. J.-C.
Argent
ø : 24,2 mm ; 3,03 g
Inv. B.001471-001 (Section Archéologie nationale)

Recto:
Au centre :
لا اله الا / الله وحده / لا شريك له
« Il n'y a pas d'autre dieu qu'Allah, l'unique, et Il n'a pas son pareil »
Légende interne :
بسم الله ضرب هذا الدرهم بأرمينية في سنة اثنتين وخمسين ومئتين
« Au nom d'Allah, ce dirham a été frappé en Arménie en l'an deux cent cinquante-deux (252 H./866 ap. J.-C.) ».
Début de lecture à 12 h.
Légende (externe) : *Le Coran*, Surat al-Rum, 30 : 3-4.

Verso:
Au centre :
لله / محمّد / رسول / الله / المعتز بالله / أمير المؤمنين
À Allah/ Muhammad/ est le messager d'Allah. »
« al-Mu'taz bi'llāh amīr al-mu'minīn
(Commandeur des croyants). »
Légende circulaire :
D'après *Le Coran*, Surat al-Tawba, 9 : 33.

Ce *dirham* a été trouvé fortuitement en 1906 dans le sol belge, à savoir dans un trésor monétaire carolingien mis au jour à Muizen, près de Malines[137]. C'est un véritable cas d'école en matière de type monétaire arabe : il ne porte que des inscriptions et est postérieur à la réforme monétaire du calife umayyade Abd al-Malik, en

ACO.92.4 (recto)

ACO.92.4 (verso)

IR.2545 (recto)

IR.2545 (verso)

B001471-001 (recto)

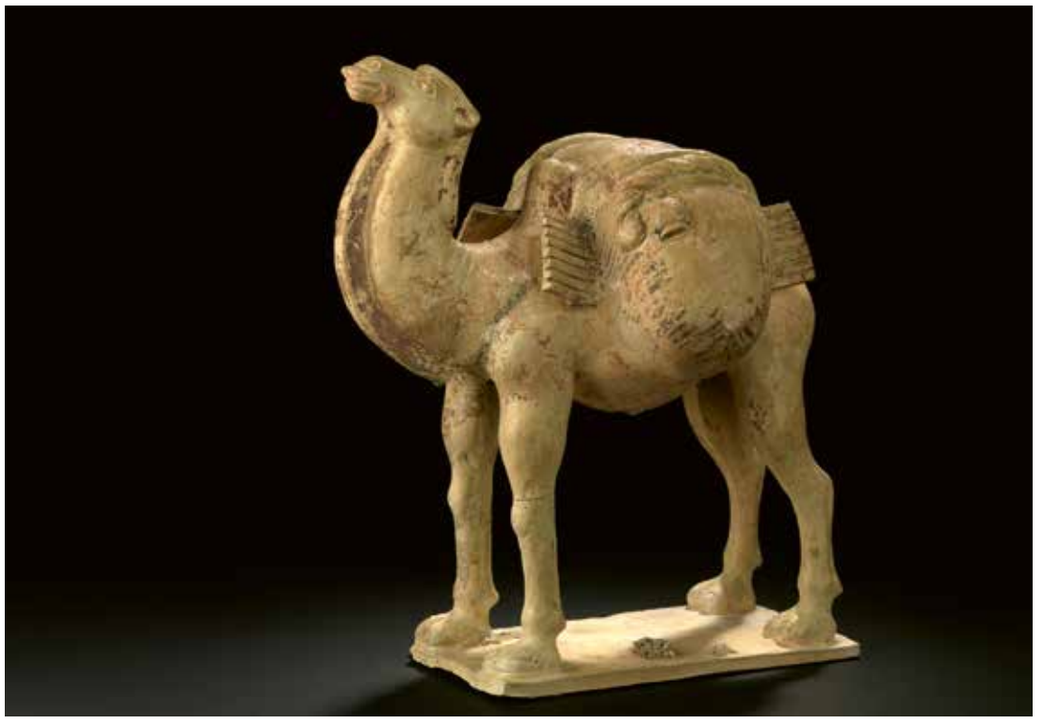
B001471-001 (verso)

79 H./698-699 ap. J.-C., pour devenir la monnaie d'usage dans le monde arabe.

Ibn Khaldun écrit dans sa *Muqaddima* à ce sujet :

> « Les rois non arabes avaient des monnaies sur lesquelles ils faisaient graver des figures particulières, comme, par exemple, l'image du souverain régnant, d'une forteresse, d'un animal, d'un monument, ou d'autre chose. Il en fut ainsi jusqu'à la fin de leur pouvoir. Lorsque vint l'islam, cet usage fut abandonné à cause de la simplicité de la nouvelle religion et des mœurs bédouines des Arabes. [Abd al-Malik] fit graver des mots et non des figures, car les mots et l'éloquence correspondaient mieux à la sensibilité des Arabes. De plus, la loi religieuse interdit les images[138]. »

[M.V.R.]



E0.931

0.6 Chameau bâté

Chine, région située autour de Luoyang,
dynastie des Tang (618-906)
Terre cuite légèrement rosée, glaçure transparente vert-brun et traces de polychromie
H. : 34,5 cm, L. : 30 cm, l. : 20,5 cm ; socle : 23 x 13,5 cm
Achat Buckens (1929-31)
Inv. E0.931 (Section Extrême-Orient)

BUCKENS 1947, fig. XXVII ; KOZYREFF 1977, cat. 77.

Cette statuette représente un chameau debout sur ses pattes tendues, la tête redressée, le tout posé sur un socle rectangulaire. Les flancs de l'animal sont lourdement chargés de ballots d'étoffe, de vaisselle et de gibier prévu comme victuailles. À l'origine, la statuette était recouverte d'une fine couche de glaçure vert-brun qui s'est écaillée à divers endroits. Çà et là, la pièce a été rehaussée de peinture rouge, encore visible sous les bâts et sur la tête de l'animal. De plus, il subsiste des traces noires de détails peints au pinceau, tels que les lanières de la selle et le décor des charges.

En Chine, des statuettes telles que celle-ci étaient offertes comme présents déposés dans la tombe. Depuis des siècles, la tradition voulait que le défunt soit entouré de répliques d'objets, de personnes et d'animaux qui l'avaient entouré et qui devaient lui offrir confort, statut et protection après la mort. Sous la dynastie des Tang (618-906), la capitale Chang'an (l'actuelle Xi'an, province de Shaanxi) était le point final de la Route de la Soie qui reliait l'Est à l'Ouest. C'était une grande ville active où se côtoyaient de nombreuses nationalités. Les offrandes funéraires reflètent d'ailleurs cette époque. Les chameaux constituent le symbole par excellence des échanges commerciaux pratiqués le long de la Route de la Soie et, par conséquent, ils furent aussi déposés dans les tombes. Généralement, il s'agit du chameau de Bactriane, qui était utilisé comme bête de monte ou de charge.

La tombe d'où provient cet exemplaire contenait aussi une statuette de chameau de monte, tous deux avec un accompagnateur, ainsi que des chevaux, des gardiens, un serviteur et des animaux fabuleux à une seule corne (*qilin*). La tombe était située dans la région de Luoyang (actuelle province du Henan). La statuette fut ramenée par le Dr Fernand Buckens (1875-1952), un médecin belge qui séjourna en Chine de 1902 à 1924 et qui travailla comme médecin du travail lors de la construction du chemin de fer de Longhai, sur le trajet entre Luoyang et Zhengzhou. Au cours de travaux de creusement et de terrassement effectués le long de la voie, des tombes des époques Han et Tang ont été

133 LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.16. Références : SEAR 1987, S.5 ; HAHN 1973-1981, MIB.7 ; BELLINGER 1966, DO.7C. Tous nos remerciements au Dr J. Van Heesch, conservateur du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque royale de Belgique, pour ses conseils.

134 Référence : GÖBL 1969, G.214. Notre gratitude va au Dr R. Gyselen, directeur de recherche au C.N.R.S., Paris, pour ses conseils.

135 'pd revient sur nombre de pièces de Khusraw II et indique l'emploi d'argent pur ; les pièces n'ayant pas cette indication sont faites d'un alliage d'argent et de cuivre, voir : M. Blet-Lemarquand, avec la collaboration de R. Gyselen et de A. Gordus. La question récurrente de la *raison d'être* de *'pd* sur le monnayage de Khusrō (590-628) : étude préliminaire, in : *Res orientalis XVIII*, 2009.

136 Références : LANE-POOLE 1875-1890, BMC I.346 ; LAVOIX 1887-1896, BN. 983 ; ALBUM 1998, A.236.1. Tous nos remerciements au Dr W. Schulz, *Associate Professor and Chair at the DePaul University of Chicago*, pour ses conseils.

137 ROOSENS 1950, p. 203-208 ; VAN RAEMDONCK 2003, p. 8, fig. 1 ; DRUART 2008, p. 3 ; DRUART 2011, p. 233-237.

138 IBN KHALDŪN/CHEDDADI2002, p. 576. L'interdiction des images est souvent considérée comme propre à l'art islamique. Les représentations humaines et animales existent pourtant, plus particulièrement sur les miniatures, les objets ou dans la décoration architecturale. De nombreux spécialistes se sont penchés sur cette question, mais il n'existe pas pour autant de véritable théorie sur le sujet. Si le Coran n'interdit pas la figuration des êtres vivants, il met en garde contre le culte des idoles (*Le Coran*, 5:90). En revanche, les *hadith*, c'est-à-dire les paroles et les actes du Prophète tels qu'ils nous ont été transmis, ont plutôt tendance à réprouver les représentations figuratives, ce qui conduisit certains théologiens et certains juristes à les interdire de manière plus ou moins radicale. Leur admission n'est donc ni générale ni absolue et le degré de tolérance varie en fonction du contexte. On peut toutefois considérer que la réserve face à la figuration des êtres vivants a eu une influence sur le développement de l'art, qui dénote une tendance à la stylisation et à l'abstraction. Pour plus de détails sur le sujet : BEHRENS-ABOUSEIF 1998 et dans GONZALES 2001.

régulièrement mises au jour, ce que Buckens nota systématiquement et publia ensuite. Lors de son retour en Belgique, les trouvailles funéraires furent acquises par les MRAH. En Europe, la collection Buckens constitua pendant longtemps l'une des plus importantes références en matière d'ensembles archéologiques chinois. [N.V.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Comme c'est souvent le cas pour ce genre de statuettes funéraires, ce chameau présente des cassures à hauteur des pattes, fragiles. En 2007, d'anciennes restaurations ont été enlevées et réparées par F. Ossieur, Atelier de restauration de céramique, MRAH. Après un léger nettoyage de la surface, les détails peints au pinceau noir reprirent leurs droits. [N.V.]

0.7 Astrolabe

Laiton
ø : 12,15 cm
Dépôt de l'Observatoire royal de Belgique (1951)
Inv. IS.D.250

MICHEL 1947, p. 185 ; MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 11, fig. 33 ; VAN BOXMEER 1996, p. 94.

La fabrication de cet astrolabe est attribuée à Shams al-Dīn Muhammad Saffār, actif entre environ 878 H./1473 ap. J.-C. et environ 911 H./1505 ap. J.-C. Quatre autres astrolabes encore existants lui seraient également attribués[139]. L'astrolabe qui figure aujourd'hui dans les collections des MRAH se trouvait précédemment à l'Observatoire royal de Belgique[140]. Il est incomplet. Seuls ont été conservés la mère en laiton de 121 mm de diamètre et trois tympans. Il manque l'alidade, l'araignée, le pivot, le cheval et une des deux tiges de fixation des tympans. Les caractères gravés sur la mère sont en écriture coufique, tandis que le colophon qui occupe le quart supérieur droit du dos de l'instrument est en *naskh* grossièrement exécuté.

Texte du colophon :

قد فرغ من صنعته هذه / الأصطرلاب العبد الفقير /
... الغفّار شمس الدين محمّد / صفّار في سنة ثمان وسبعين ...

La traduction en est :

« Il a terminé la fabrication de cette (*sic*) / astrolabe le serviteur ascète [de Dieu] / ... le miséricordieux Shams al-Dīn Muhammad / Saffār dans l'année 87... »

L'inscription du colophon comporte certaines anomalies : 1. Le graveur emploie l'adjectif démonstratif *hadhihi* (au féminin) pour désigner l'astrolabe, alors que le mot est masculin en arabe. On s'attend donc plutôt à lire *hadha*. 2. Le premier mot de la troisième ligne ne signifie rien. 3. Le dernier mot de la quatrième ligne est illisible donc, comme il fait partie de la date, cette dernière est hasardeuse[141].

Le limbe de la face de la mère est, conformément à l'usage, subdivisé en 360 degrés. La graduation de la moitié supérieure du limbe au dos est faite de 10° en 10° : elle croît de 10° à 90° puis décroît de 90° à 10°. Le quadrant supérieur gauche est divisé selon les sinus des angles de 5° en 5° et par les rayons qui divisent le quadrant en angles de 5°.

Sur la moitié inférieure du dos de l'astrolabe est gravé le carré des ombres grâce auquel on peut réaliser certaines opérations d'arpentage. Un côté du carré est divisé en 7 parties, l'autre en 12 parties, créant des doubles carrés. Selon l'usage, le côté divisé en 7 porte la mention « échelle en pieds » (*zil al-aqdām)* et celui qui est divisé en 12 « échelle en pouces » (*zil al-asābi')*. Cette graduation permet, avec l'aide de l'alidade – qui manque ici – que l'on pointe vers un endroit donné afin d'obtenir un angle droit, de calculer la tangente ou la cotangente.
Grâce au carré des ombres, on peut prendre la hauteur, la profondeur ou la distance d'un point inaccessible par rapport au lieu d'observation. Ainsi, en mesurant la longueur de l'ombre d'une verticale (*umbra recta*) et d'une horizontale (*umbra versa*), on détermine la distance du point extrême par rapport au point d'observation, et cela pour chaque heure de la journée puisque l'astrolabe permet de prendre à tout moment la hauteur du soleil.

Sur le fond de la mère est gravée une liste reprenant les noms de 36 villes avec leur latitude géographique :
La Mecque : 21°40' ; 2. Bait al-Maqdis (Jérusalem) : 32°15' ; 3. Misr (Le Caire) : 29°00' ; 4. Damas : 33°00' ; 5. Kufa : 31°00' ; 6. Bagdad : 33°20' ; 7. Wasit : 37°00' ; 8. Basra : 31°00' ; 9. Shustar : 37°00' ; 10. Lashkar : 37°00' ; 11. Shiraz, 29°01' ; 12. Kazerun : 30°00' ; 13. Kerman : 30°00' ; 14. Mossoul : 36°30' ; 15. Nahavend : 36°10' ; 16. Hamadan : 36°10' ; 17. Qom : 35°40' ; 18. Ispahan : 32°25' ; 19. Rayy : 36°00' ; 20. Qazwin : 37°00' ; 21. Zendjan : 36°00' ; 22. Kashan : 34°00' ; 23. Amol : 37°40' ; 24. Karkan : 36°07' ; 25. Merv : 37°30' ; 26. Boukhara : 36°07' ; 27. Balkh : 38°40' ; 28. Akhlat : 39°07' ; 29. Nakhijevan : 38°25' ; 30. Khwarezm : 42°10' ; 31. Qustantiniyya (Constantinople) : 45°00' ; 32. Maragheh : 37°31' ; 33. Marand : 37°00' ; 34. Habashah : 30°20' [20°30'] ; 35. Aden : 13°00' ; 36. Médine : 25°00'.

Dans le creux de la mère de l'astrolabe planisphère s'emboîtent un certain nombre de tympans sur lesquels va reposer l'araignée qui constitue une carte du ciel. Le tympan doit aider l'utilisateur de l'astrolabe à déterminer les coordonnées astronomiques qui correspondent à la latitude géographique du lieu où il se trouve lors de ses déplacements. Chaque tympan est gravé recto-verso et, comme il ne peut donner la latitude que d'un endroit bien déterminé, plusieurs tympans accompagnent l'astrolabe afin de couvrir les différentes latitudes que l'utilisateur pourrait être amené à parcourir dans ses déplacements. Un astrolabe peut compter jusqu'à six, voire sept tympans.

La latitude géographique d'un lieu donné est fixée sur le tympan par la projection stéréographique du zénith de ce lieu et du pôle Nord. Ces deux éléments déterminent le méridien du lieu. Ils sont constamment associés dans la projection stéréographique avec certains cercles de référence comme l'équateur et les tropiques du Cancer et du Capricorne. Y sont aussi associés des parallèles qui portent encore leur nom arabe d'*almucantaras* et les cercles verticaux *dawā'ir al-sumūt*. Figurent également sur un tympan deux sortes de lignes horaires : celles des heures égales (*horae aequinoctiales)* et celles des heures inégales (*horae temporales)*. Dans cet astrolabe, le premier tympan couvre la latitude 34°16', le deuxième celle de 31°13' et le troisième celle de 20°30'. [H.E.]

139 Musée d'Art islamique, Le Caire, 882/1477 ; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 882/1477 ; Museum of the History of Science, Collection Evans, Oxford, 886/1481 ; Collection Chadenot, La Ferté-Bernard, 911/1505. Voir : GUNTHER 1932, p. 241 ; DE SOLLA PRICE 1951, p. 23 ; MAYER 1956, p. 75-75 ; KING 2005, p. 501.
140 VAN BOXMEER 1996, p. 94.
141 Note de la rédaction: d'après A. Mekhitarian, ancien conservateur de la collection, elle comportait peut-être un 8. La date serait alors 878 H./1473 ap. J.-C.

IS.D.250

IS.5005 (ouvert)

0.8 Encensoir sphérique

Damas (Syrie) ou Anatolie orientale/nord-ouest de l'Iran, fin du XV[e] siècle
Laiton, incrustations d'argent, pâte noire (bitume ?)
ø : 9,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1914)
Inv. IS.5005

LAURENT 1930, p. 34, fig. 2 ; JANSEN 1964, cat. 148, p. 37, pl. LXVII, fig. 133 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 107 ; MONTGOMERY 1978, p. 10, fig. 21 ; AULD 2004, cat. 1.10.

L'encensoir se compose de deux moitiés que l'on peut refermer à l'aide d'une broche et d'une encoche (dite fixation à baïonnette). Les parois ont été percées de trous circulaires, par lesquels les effluves odorants peuvent s'échapper. Le laiton est gravé et incrusté d'argent et d'une pâte organique (bitume ?). Le décor suit un modèle entrelacé logique, identique sur les deux demi-sphères : d'une étoile à six branches sur le zénith se forment seize cartouches lobés qui rayonnent vers les bords. Les espaces ainsi ménagés sont rehaussés de rinceaux à palmettes fendues. Une coupelle occupe l'intérieur de la moitié inférieure de l'objet, dans laquelle les aromates étaient brûlés. Elle est suspendue à deux anneaux plats concentriques qui peuvent tourner en sens opposé. Ce système, appelé « suspension de Cardan », permet à la coupelle et à son contenu de rester toujours à l'horizontale. Cette appellation découle du nom de Jérôme Cardan, philosophe et mathématicien italien qui, en 1550, a décrit le système de suspension de manière détaillée dans le livre qu'il a intitulé *De subtilitate rerum*. Léonard de Vinci avait dessiné le principe quelque cinquante années plus tôt à propos de la suspension de la boussole de marine[142]. La pièce est complète, à de petites lacunes dans l'incrustation d'argent près.

TRADITION DE L'ENCENSOIR

En Chine, la « suspension de Cardan » est déjà décrite dans des textes de la période des Han (206 av.-220 ap. J.-C.). Le prototype de l'encensoir sphérique contenant une coupelle suspendue à

des anneaux mobiles se retrouve en Chine, plus précisément à l'époque Tang (618-906). Un exemplaire en argent ajouré, daté du VII^e siècle ou de la première moitié du VIII^e siècle, fut découvert dans les environs de Xi'an, quasi au centre du pays[143]. Il présente un diamètre de 4,5 cm seulement et est pourvu d'une charnière, d'un système de fermeture et d'une courte chaîne à crochet. En Chine, de tels joyaux étaient suspendus à un support ou portés à la ceinture par des femmes et des hommes élégants.

Dans le monde islamique, les encensoirs sphériques étaient utilisés au moins depuis le XI^e siècle. Le poète sicilien Ibn Hamdis (vers 1056-1133) décrivit la manière dont un tel encensoir était roulé sur un tapis de soie et comment les effluves odorants sortaient en spirales par les trous et se répandaient dans la pièce. Le poète précisait la façon dont la coupelle, dans laquelle brûlaient les bois d'aloès (*'ud*) et de santal, demeurait à l'horizontale par l'effet d'anneaux capables de tourner sur leur axe[144]. Un des plus anciens encensoirs sphériques du monde islamique est daté par l'inscription du nom de l'émir Badr al-Dīn, entre 1264 et 1279, et fut réalisé à Damas[145]. Il est conservé au British Museum de Londres et est pourvu d'un petit crochet permettant de le suspendre. Parmi les 64 encensoirs sphériques provenant du Moyen-Orient dénombrés jusqu'à présent[146], seuls deux présentent un petit crochet, ce qui laisse penser que la plupart d'entre eux étaient roulés comme l'a décrit Ibn Hamis.

À partir du XII^e siècle, de tels objets ont été signalés en Europe, ayant cependant une autre fonction, celle de chauffer les mains[147]. La coupelle à suspension de Cardan contenait alors une substance ardente ou couvant sous la cendre. En 1235, Villard de Honnecourt mentionne un *escaufaile de mains*, qu'il décrit comme ressemblant à une pomme de cuivre contenant un système d'anneaux qui maintenait une coupelle à l'horizontale et à laquelle l'évêque pouvait se réchauffer les mains durant la grand-messe[148]. À cette époque, l'objet semble n'être utilisé que dans un contexte religieux. Aux XV^e-XVI^e siècles, des réchauffe-mains sphériques font leur apparition dans des inventaires des biens de cours, par exemple, celle de Philippe le Bon (1420), ou dans ceux de riches bourgeois, tel Cosme I^er de Médicis (1519-1574)[149]. Ils étaient alors devenus des objets de collection. Sur un portrait du marchand Georg Gisze, dû à Hans Holbein le Jeune, de 1532, un encensoir sphérique, apparemment semblable à celui des MRAH, est représenté suspendu à une étagère contre le mur de la pièce[150].

ORIGINE

En 1930, Laurent identifia l'exemplaire du Musée du Cinquantenaire comme étant un réchauffe-mains persan du XIII^e siècle[151], suivi en cela par Jansen, en 1964[152]. En 1976, Mekhitarian en publia une photographie avec la mention : « encensoir sphérique, employé plus tard comme réchauffe-mains, Mosul (nord de l'Irak), fin du XV^e siècle[153] ». Selon Montgomery-Wyaux, en 1978, il s'agissait d'un encensoir vénéto-sarrasin du XVI^e siècle[154]. Auld, pour sa part, opta pour une origine dans le courant de la seconde moitié du XV^e siècle et d'Anatolie orientale ou du nord-ouest de l'Iran[155].

L'incrustation constituait une innovation d'importance dans l'art du métal islamique. Durant le XII^e siècle, la technique se développa dans les provinces orientales, essentiellement dans et autour d'Hérat, et, de là, se diffusa à tout le monde islamique[156]. Le laiton incrusté d'argent, d'or ou de cuivre rouge était moins onéreux que le métal précieux pur, mais l'aspect était tout aussi somptueux. Les couleurs contrastées avaient pour objet de faire davantage ressortir les motifs ; effet qui pouvait encore être renforcé par l'ajout de pâte noire sur le fond. Des artisans et des marchands itinérants amenèrent la technique vers l'ouest, en Irak (Mossoul), en Anatolie, en Syrie et en Égypte. À Damas, elle était déjà utilisée sous le règne des Ayyubides (1171-1250/à Damas jusqu'en 1260). Durant la seconde moitié du XIII^e siècle, elle gagna Le Caire, le siège de la dynastie des Mamelouks (1250-1517), qui soutint la production de cette orfèvrerie appréciée grâce à des commandes officielles. Jusqu'au XVI^e siècle, Le Caire et Damas en restèrent les principaux centres de production, mais il est délicat de déterminer si un objet a été réalisé dans l'un ou l'autre de ces centres.

Vers la fin du XIV^e siècle, une période d'instabilité s'installa et le mécénat régressa considérablement[157], ce qui incita les artisans du métal mamelouks à se tourner vers le marché européen[158]. Des marchands vénitiens, qui dominaient le commerce autour de la mer Méditerranée, contribuèrent à cette réorientation en commençant à importer le travail du métal incrusté afin de le vendre. Venise signa diverses conventions commerciales avec les Mamelouks et obtint l'installation de dépôts et de magasins à Alexandrie, au Caire, à Alep et à Damas. Parmi les cadeaux échangés à l'occasion de contacts diplomatiques entre Venise et la cour des Mamelouks figurent des pièces en métal incrusté[159]. Progressivement, certaines productions du Moyen-Orient furent conçues spécialement pour l'exportation vers l'Europe[160]. La forme et le décor furent quelque peu adaptés au goût européen : les inscriptions arabes furent réduites, devinrent purement décoratives ou furent remplacées par des motifs géométriques entrelacés, des palmettes et des rinceaux.

Durant le règne du sultan mamelouk Qayitbay (1468-1496), on assista à une renaissance du travail du métal en Syrie et en Égypte. Un ensemble d'encensoirs sphériques, parmi lesquels celui du Musée du Cinquantenaire, furent probablement réalisés dans une période comprise entre ce règne (ou immédiatement après) et la prise du pouvoir par les Ottomans en 1517[161]. Les motifs qui s'entrelacent avec virtuosité sont typiques. Est-ce au Caire ou à Damas que ces œuvres métalliques ont été réalisées ? Rien ne permet de le dire avec certitude. Au XIV^e siècle, un atelier était installé sous la citadelle du Caire et des pièces d'élite y furent exécutées, avant d'être exportées au Yémen chez les sultans rassulides[162]. Des historiens et des voyageurs racontent pourtant que la production de Damas était plus importante que celle du Caire et que le long du mur de la mosquée des Umayyades se tenait un des meilleurs marchés du royaume des Mamelouks. De là, des pièces métalliques d'une grande finesse s'exportaient vers le reste de la Syrie, vers l'Égypte, l'Irak et Byzance[163]. Des mentions relatives au travail du métal de Damas ont été identifiées dans des inventaires de collectionneurs européens déjà cités plus haut. Ainsi, Cosme I^er de Médicis compte par exemple deux encensoirs sphériques parmi ses *preciosa*[164]. Ces pièces y sont d'ailleurs décrites sous l'appellation de *domaschini, alla domaschina*, ce qui permet de déduire que c'est à Damas que la plupart d'entre elles furent fabriquées pour le marché européen ou, à tout le moins, négociées[165]. Damas était la destination favorite des voyageurs européens aux XIV^e et XV^e siècles et les artisans du métal de cette ville ont pu compenser la diminution des commandes mameloukes en travaillant pour les Européens. Leurs homologues du Caire n'eurent pas cette chance, étant donné qu'il était interdit aux Européens de visiter cette cité[166]. C'est ainsi que Le Caire eut beaucoup plus à souffrir du déclin du travail du métal que ce ne fut le cas pour Damas où le marché était ouvert aux Occidentaux et, par conséquent, il est fort probable que Damas soit la ville d'origine de l'encensoir.

Une autre hypothèse a cependant été avancée, selon laquelle l'encensoir trouverait ses origines dans l'est de l'Anatolie ou le nord-ouest de l'Iran. En 2004, Sylvia Auld publia une étude stylistique

approfondie d'un groupe d'objets en métal incrusté qui, jadis, étaient rangés sous l'appellation de vénéto-sarrasins et parmi lesquels se rangeait aussi l'encensoir de Bruxelles[167]. Le terme fut lancé par Stanley Lane-Pool (1886) à la suite du travail des chercheurs italiens et français qui pensaient que ces pièces incrustées de métal précieux avaient été réalisées par des artistes islamiques travaillant à Venise[168]. Cette théorie fut réfutée dès 1970, parce que les archives vénitiennes n'ont jamais révélé la présence d'artisans islamiques dans la ville et qu'il aurait été improbable que le rigoureux système des confréries mis en place à Venise ait accepté que ceux-ci y travaillent[169]. Où et pour qui travaillaient-ils donc ? Dans son étude, Auld démarre des métaux signés par Mahmud al-Kurdi et Zayin al-Dīn et de pièces apparentées[170]. On conserve d'ailleurs un encensoir de ces deux artistes[171]. Auld opte pour une origine turkmène de ces pièces, qui, selon elle, ont été produites en Anatolie orientale ou dans le nord-ouest de l'Iran. Au XV^e^ siècle, dans une atmosphère d'intrigues diplomatiques, avec l'incursion des Ottomans en arrière-plan, les Vénitiens auraient établi des contacts avec leurs rivaux, la dynastie turkmène des Aq Qoyunlu, qui, à l'époque, avaient Tabriz pour capitale. Toujours selon Auld, cela explique l'élément perse présent dans le décor de ce groupe d'objets.

Afin de compliquer encore la situation, il existe des copies occidentales. Des artistes européens, essentiellement italiens, parmi lesquels, par exemple, Benvenuto Cellini (1500-1571), ont voulu imiter le travail du métal importé ou même le dépasser. Aussi leur travail est-il difficile à distinguer. Pour nous, cet encensoir énigmatique doit être perçu comme un microcosme, un monde en réduction, dans lequel se rassemblent un grand nombre de courants artistiques, fruit d'intenses contacts commerciaux et politiques ainsi que de synergies culturelles entre l'Europe de la Renaissance et diverses régions du monde islamique de cette époque. [M.V.R.]

Pour finir, citons encore le voyageur italien Simone Sigoli, au sujet de sa visite aux marchés de Damas en 1384-1385 :

> « Ici, on produit encore une grande quantité de bassins et de cruches en laiton et ils paraissent vraiment être en or ; de plus, des motifs et des feuilles y sont apposés et tout autre subtil travail en argent, c'est une très belle chose à voir. »

> « Dans cet artisanat, ils sont les maîtres les plus aboutis et les plus grands. En réalité, leur organisation mutuelle est une belle et noble chose, parce que, quand le père de quelqu'un est orfèvre, ses fils ne peuvent jamais exercer une autre profession que celle-là et cela se fait ainsi de descendant en descendant, de telle sorte qu'ils deviennent immanquablement des maîtres accomplis dans leur discipline[172]. »

142 *Codex Madrid I (Ms. 8937),* Biblioteca Nacional de Madrid, illustration dans : GIBBS-SMITH 1978, n° 57.
143 À Hejiacun, Xi'an, dans la province de Shaanxi, in : BRINKER & GOEPPER 1981, cat. 90, fig. 191. Nous remercions N. Vandeperre, conservateur d'Extrême-Orient aux MRAH, pour la référence.
144 SCERRATO 1968, p. 29, mentionné dans : FONTANA 1993, p. 488.
145 Inv. OA 1878.12-30.682, British Museum, Londres, in : WARD 1993, p. 110-111, fig. 87.
146 AULD 2004, p. 108 ; avec crochets : cat. 1.17 et 53.
147 LAURENT 1930, p. 34-37 ; faisant référence à des *calefactoria* ou pomme chauffe-mains, in : AULD 2004, p. 109.
148 Cité dans : AULD 2004, p. 109.
149 Références, in : AULD 2004, p. 110.
150 ETTINGHAUSEN 1989, p. 176, fig. 190.
151 LAURENT 1930, p. 34.
152 JANSEN 1964, cat. 148 (les numéros d'inventaire 5005 et 5896 ont été permutés), pl. LXVII, fig. 133.
153 MEKHITARIAN 1976, fig. 107.
154 MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 10, fig. 21.
155 AULD 2004, cat. 1.10.
156 WARD 1989, p. 202 ; WARD 1993, p. 113-116.
157 Les désordres politiques, l'inflation, la famine, les fléaux et la pénurie de métal qui étaient à la base de la régression de l'art du métal sont décrits, in : ALLAN 1984, p. 85-94.
158 WARD 1989, p. 204-209 ; WARD 1993, p. 113-116.
159 AULD 2006, p. 214.
160 WARD 1989, p. 204-209 ; WARD 1993, p. 116.
161 Entre autres, les exemplaires incrustés d'argent et d'or du British Museum (inv. 1882.3-21.19, in : WARD 1993, fig. 92), du Musée du Louvre (inv. 925, in : MELIKIAN-CHIRVANI 1971, cat. 173), du Museo Nazionale del Bargello à Florence (inv. Bg.B 292, in : CURATOLA 2002, cat. 89) et du Museo Civico Medioevale de Bologne (inv. 2111, in : AULD 2004, cat. 1.4) ; ceux uniquement incrustés d'argent, tels celui de la Ca' d'Oro à Venise (inv. BR 49, in : TONGHINI 1994, cat. 170), de la collection H. Moser à Berne (inv. M. K. 122, in : BALSIGER & KLÄY 1992, p. 119), tous deux avec cartouches comme celui de Bruxelles, et du Museo Civico Correr à Venise (inv. Cl. XII, 11, in : FONTANA 1993, cat. 305) ; ceux à incrustation d'argent et de pâte noire *cf.* l'exemplaire de Bruxelles, entre autres à la Freer Gallery of Art de Washington (inv. 39.58, in : ATIL & CHASE & JETT 1985, cat. 23), dans The Aron Collection (ALLAN 1986, cat. 17-19) ; un exemplaire uniquement avec une substance noire dans la David Collection à Copenhague (inv. 63/1979, in : VON FOLSACH 2001, cat. 520) ; enfin, uniquement gravé, entre autres au Kunstmuseum Düsseldorf (inv. 11733, in : VON GLADISS, cat. 4/103, fig. 697), avec cartouches, *cf.* celui du Musée du Cinquantenaire.
162 WARD 1989, p. 208.
163 WARD 1989, p. 208.
164 CURATOLA & SPALLANZANI 1981, cat. 1 & 2.
165 WARD 2008, p. 267. Les termes *alla damaschina,* ainsi que *alla turchesca* et *all'agemina* ou *azzimina* pourraient aussi se référer à la technique de l'incrustation, in : AULD 2004, p. 37.
166 WARD 2008, p. 267-268.
167 AULD 2004.
168 AULD 2006, p. 225.
169 HUTH 1970, signalé dans : ALLAN 1986, p. 55 ; WARD 1989, p. 208 ; AULD 2006, p. 218 ; BEHRENS-ABOUSEIF 2004, p. 52.
170 AULD 2004.
171 Inv. 2110, du Museo Civico Medioevale à Bologne, et inv. 54.2236 A et B, du Walters Art Museum de Baltimore, in : AULD 2004, cat. 1.1 et 1.2.
172 Traduit de : SIGOLI /RUA 1884, p. 63-64. Nous remercions de tout cœur Monsieur C. Loots, Don Boscobibliotheek Heverlee, pour avoir mis cette publication à notre disposition.

OCÉAN ATLANTIQUE
Poitiers
Danube
MER NOIRE
MER CASPIENNE
MER D'ARAL
Syr-Darya (Iaxarte)
Amou-Darya (Oxus)
Ebre
Tage
Constantinople
Cordoue
Ardabil
Samarkand
Boukhara
Merv
Balkh
Kairouan
Antioche
Alep
Raqqa
Mossoul
Qazwin
Mashhad
Nishapur
MER MÉDITERRANÉE
Qasr al-Khayr al-Gharbi
Qasr al-Khayr al-Sharqi
Tigre
Euphrate
Rayy
Hamadan
Kashan
Hérat
Kaboul
Fès
Damas
Ctésiphon
Ispahan
Indus
Khirbat al-Mafdjar
Qusayr Amra
Mshatta
Jérusalem
Kufa
Swat
Alexandrie
Fustat (Le Caire)
Basra
Multan
Shiraz
Bam
Siraf
GOLFE PERSIQUE
Gange
Assouan
Médine
Nil
La Mecque
MER ROUGE
Sanaa
OCÉAN INDIEN
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du califat umayyade (vers 750 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

OCÉAN ATLANTIQUE
Danube
MER NOIRE
MER CASPIENNE
MER D'ARAL
Syr-Darya (Iaxarte)
Talas
Amou-Darya (Oxus)
Ebre
Tage
Constantinople
CALIFAT UMAYYADE
Samarkand
Boukhara
Cordoue
Ardabil
Merv
Gurgan
SAMANIDES
Balkh
Kairouan
Alep
Raqqa
Mossoul
Qazwin
Damghan
Nishapur
AGHLABIDES (906 - FATIMIDES)
MER MÉDITERRANÉE
Rayy
Fès
Tigre
Samarra
Hamadan
Kashan
Hérat
Kaboul
IDRISSIDES
Euphrate
Damas
Bagdad
Nayin
Ghazni
Indus
Ukhaydir
Kufa
Ispahan
ABBASSIDE
Swat
Jérusalem
Suse
Alexandrie
Fustat (Le Caire)
CALIFAT
Basra
Multan
Shiraz
Bam
TULUNIDES
Siraf
GOLFE PERSIQUE
Gange
Médine
Nil
La Mecque
MER ROUGE
Sanaa
Aden
OCÉAN INDIEN
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du monde islamique (vers 900 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

I

Les premiers siècles : du royaume arabe au monde islamique

Muhammad (vers 570-632), le califat de Médine (632-661), les Umayyades (661-750) et les Abbassides (750-1258)

L'histoire de ce qui est communément appelé le « monde islamique » commence il y a de nombreux siècles d'une manière plutôt modeste dans une implantation commerciale située en un coin reculé du monde de l'Antiquité tardive. En effet, au début du VII^e^ siècle de notre ère, un descendant mineur d'une tribu arabe eut une révélation. Quelques générations plus tard, l'énorme impact de cet appel était déjà évident. Propulsé par une combinaison d'une extrême efficacité mêlant leadership charismatique, dynamisme tribal, feu idéologique et flexibilité organisationnelle, dès le début du VIII^e^ siècle, un nouvel ordre mondial apparut dans cet univers de l'Antiquité tardive, dominé par un empire arabe dont l'origine peut clairement être attribuée à l'Arabe Muhammad et à sa mission prophétique. Ses « successeurs », les califes, gouvernèrent dès lors au nom du nouveau monothéisme qu'il avait répandu sur un immense territoire s'étendant des côtes atlantiques de l'Afrique du Nord et de la péninsule ibérique, à l'ouest, à l'Hindu Kush et la vallée de l'Indus, quelque 7 000 km plus à l'est.

Jusqu'à la fin du X^e^ siècle (le IV^e^ siècle de l'hégire), les califes ont toujours tenté de remplir leur rôle de dirigeants de cet empire, bien que souvent avec un succès inégal. Le développement ultérieur du projet monothéiste est particulièrement frappant car, de manière unique, il réussira à assurer une cohésion parmi des peuples, des cultures et des sociétés d'une grande diversité et cela tant à l'est qu'à l'ouest. D'instrument idéologique ayant pour but premier d'octroyer une légitimité directe aux nouveaux détenteurs du pouvoir, l'islam se développa graduellement en un système religieux et social universel qui procura une identité propre au groupe toujours plus important des sujets des califes.

Cette transformation complexe qui allait mener d'un monothéisme arabe séduisant à un système éthique et social sophistiqué ayant des ambitions universelles était loin d'être accomplie au X^e^ siècle. Cependant, elle allait déjà de pair avec un changement important au niveau du pouvoir procédant des califes, une modification d'une importance fondamentale pour l'organisation de la religion et de la société et ce, jusqu'à aujourd'hui. En effet, les califes, véritables successeurs de Muhammad sur le plan politique comme religieux, devaient, dans le courant du IX^e^ siècle, céder définitivement à d'autres leur statut de guide moral de la communauté grandissante de Muhammad. Ainsi, en ce IX^e^ siècle, un nouveau groupe de spécialistes en la matière – les érudits religieux *('ulamā')* – reprirent-ils leur tâche de réfléchir et de veiller à la pureté de la foi et, surtout, à la pratique religieuse, guidés par des principes de tradition (*sunna*), de consensus (*idjmā'*) et de soutien populaire.

Dans le monde islamique en expansion, cette évolution marquante des structures d'autorité sociales constitue une étape importante dans l'islamisation progressive des élites culturelles locales et des pratiques. Elle explique aussi pourquoi la disparition de l'empire des califes au X^e^ siècle n'est pas allée de pair avec la fin du projet idéologique qui avait porté ces derniers au pouvoir. Indépendamment du sort de l'un ou l'autre calife, mais en étroite relation avec la soif insatiable de connaissance de la tradition et de son interprétation qui

tenaillait les érudits religieux, et stimulé par des rites tels que le pèlerinage annuel à La Mecque, l'islam devint une norme morale et sociale transrégionale et transculturelle dans laquelle une multitude d'us et coutumes et d'identités issus de l'est, de l'ouest, du nord et du sud pouvaient aisément s'intégrer. Bâtie sur les fondements de l'appel de Muhammad et sur les réalisations des califes, la « maison de l'islam » (*dār al-islām*) se développa telle une demeure ouverte à tous et comptant de nombreuses pièces, dans laquelle des styles anciens et nouveaux, des usages, des techniques, des convictions, des pratiques et des groupes pouvaient trouver leur place. Cette maison de l'islam, encore en expansion aujourd'hui, offrait à la fois une sécurité morale, une uniformité socio-économique et une solidarité éthico-religieuse qui donnèrent forme à une cohérence culturelle. Grâce à cette cohérence et malgré les fractionnements politiques et autres, il est permis de parler d'un monde islamique fédérateur à l'image d'une « maison ». Les arts et les sciences ont sans conteste contribué à doter cette maison d'une identité propre et à lui faire prendre forme. Ceci prend toute son importance lorsque l'on sait que ce monde islamique en éclosion a toujours été perçu, et ce même aujourd'hui, comme la période classique de la civilisation musulmane, tant à l'est qu'à l'ouest !

La tradition islamique rapporte que Muhammad est né à La Mecque en l'an 570 et qu'il était issu d'une branche mineure du clan dirigeant des Quraysh. Ce n'est qu'en 610, lors d'une de ses habituelles périodes de réflexion dans une grotte proche de La Mecque, qu'il reçut sa première révélation prophétique. Cette première expérience fut considérée comme traumatisante par Muhammad, qui n'accepta que progressivement son sort ; et il fallut attendre 612 pour qu'il reçoive à nouveau des révélations. Celles-ci se présentèrent régulièrement jusqu'à sa mort vingt ans plus tard et, une fois compilées, formèrent au final le texte du Coran. En 622, après dix ans de prêche dans la ville de La Mecque sans cesse plus hostile, Muhammad et sa poignée de disciples partirent vers un lieu plus hospitalier dans l'Hidjaz, la prospère oasis de Yathrib qui, par la suite, reçut le nouveau nom de Médine (*al-Madīna* / « la Ville »). L'année de cette migration (hégire ou *hidjra*') est généralement considérée comme l'an o d'une nouvelle ère, celle de la communauté (*umma*) qui reconnaît publiquement la vocation et le commandement de Muhammad.

En effet, c'est à Médine que cette communauté prit clairement forme pour la première fois. Tant la maison que la famille du Prophète y jouent un rôle central. D'après la tradition, la maison du Prophète était un bâtiment entouré de murs qui était un lieu de prière et un refuge pour la communauté tout en servant d'habitation à Muhammad et à sa famille. Selon la tradition islamique, cette dernière se construisit par le biais des onze mariages que le Prophète contracta à Médine dans le cadre des alliances politiques et sociales qu'il conclut pour maintenir l'unité de sa communauté. Ainsi devint-il le chef de file d'une nouvelle sorte de tribu, d'une communauté de croyants, au sein de laquelle tant les émigrés de La Mecque que les habitants originels de Yathrib/Médine trouvèrent leur place. Ceci fut validé par des accords conclus entre les divers groupes de cette communauté qui, par la création d'un but commun, aspiraient à abolir les différends et les oppositions internes. Ce but commun ne se construisit pas uniquement autour de la vocation de Muhammad, mais trouva également un point d'ancrage dans la compétition régionale et la lutte contre les Quraysh de La Mecque. Selon la tradition, il y eut un certain nombre de batailles contre les habitants de La Mecque, d'où il ressortit, vers 628, que la communauté médinoise de Muhammad allait avoir l'avantage. Finalement, en janvier 630, Muhammad parvint même à conquérir La Mecque, événement à la suite duquel sa primauté fut reconnue par la quasi-totalité des tribus arabes de la péninsule. En 632, dixième année de l'hégire, eut lieu le pèlerinage dit « de l'adieu », la dernière visite de Muhammad à La Mecque, la ville qui l'avait vu naître. À son retour à Médine, il tomba malade et, peu de temps après – le 8 juin 632, selon les sources – il mourut dans sa maison, en présence d'Aïsha, son épouse favorite.

Selon la tradition, dès le décès de Muhammad, une vive querelle éclata, par manque de directives claires. Elle avait pour objet la question de la succession à la tête de la jeune « communauté des croyants ». En effet, le principe plus traditionnel du commandement héréditaire était diamétralement opposé à l'idée nouvelle d'un leadership s'appuyant sur les services rendus à la communauté de Muhammad. C'est ainsi que des failles apparurent rapidement au sein de cette première communauté, visibles aujourd'hui encore dans la scission entre les shiites et les sunnites. Au début, en 632, et durant les décennies suivantes, un consensus fut encore trouvé au profit de quelques membres éminents de l'entourage de Muhammad à Médine. Le principal mérite de ces nouveaux « commandeurs des croyants », jouissant de l'estime générale et connus, surtout par les générations ultérieures, comme les « califes orthodoxes ou bien guidés », fut d'avoir su donner un second souffle au projet de Muhammad. Après 632, cette réussite est aussi à mettre au compte de la reprise de la lutte contre ceux qui refusaient d'accepter la direction de Médine. Il en résulta, depuis l'Hidjaz, une expansion militaire éclatante qui impliqua promptement toutes les tribus arabes dans des campagnes menées aux régions frontalières des empires de l'Antiquité tardive et qui n'allait plus pouvoir être arrêtée par la suite. Les informations historiques concernant le déroulement de cette expansion sont particulièrement rares et complexes. Ce qui est clair en tout cas, c'est l'énorme impact qu'elle a eu : en vingt ans à peine, les deux empires de l'Antiquité tardive, celui des Byzantins et celui des Sassanides, furent menacés dans leur essence la plus profonde, avec pour conséquence l'anéantissement de l'ancien Empire perse.

Vers le milieu des années 650, les centres stratégiques de civilisations antiques – de la vallée du Nil, à l'ouest, en passant par les plaines fertiles syriennes et irakiennes, jusqu'aux hautes terres iraniennes, à l'est – furent donc foulées aux pieds par les armées tribales de la péninsule arabique. À ce

moment-là, l'expansion arabe devint plus laborieuse, avec pour conséquence le fait que les sujets de discorde inhérents à une jeune communauté en pleine expansion passèrent plus que jamais à l'avant-plan. Les efforts du calife Uthman pour y remédier – incluant la rédaction et la diffusion d'une version uniforme du texte de la révélation – échouèrent, avec sa mort violente comme conséquence. Le successeur d'Uthman, Ali, le cousin et gendre de Muhammad, se heurta à son tour à la résistance de différents groupes en Irak et en Syrie. Suite à une série de batailles intestines et après l'assassinat d'Ali en 661, le centre de gravité du pouvoir glissa finalement vers la Syrie, nouveau point d'attache d'une éminente famille de La Mecque : les Umayyades.

Depuis la position plus centrale de la Syrie, il s'avéra beaucoup plus facile de maintenir le contrôle sur l'empire grandissant. Pourtant, ce nouveau pouvoir ne fut accepté comme véritable successeur du Prophète que progressivement et par à-coups, et ne tomba finalement aux mains des Umayyades qu'au tournant du siècle. Ce fut en grande partie l'œuvre du calife Abd al-Malik (r. 685-705) et de ses successeurs. Non seulement l'expansion s'accéléra à nouveau – avec des campagnes menées jusqu'au centre de l'Europe et jusqu'en Asie centrale – mais, en outre, ces califes parvinrent à inscrire définitivement l'empire conquis dans un carcan organisationnel plus rigide. L'arabisation de l'administration et la manifestation de l'identité islamique marquée des élites de l'empire constituent une facette importante de cette évolution. La construction de la Coupole du Rocher à Jérusalem et la frappe des premières monnaies aniconiques islamiques, au milieu des années 690, demeurent indiscutablement parmi les illustrations les plus parlantes de cette apparition d'une version proprement islamique des empires de l'Antiquité tardive.

Au milieu du VIII^e^ siècle, l'impulsion imprimée par les Umayyades prit fin à son tour et c'est avant tout une discussion relative à la délimitation de la communauté de Muhammad qui en est la cause. En effet, dans un empire qui se référait de plus en plus à une identité islamique intégrante plutôt qu'à une identité tribale exclusivement arabe, la question portait avant tout sur les statuts social, économique et politique du nombre toujours croissant de convertis non arabes. Au milieu du VIII^e^ siècle, sur les vagues provoquées par ces tensions, un nouveau changement de pouvoir s'opéra au profit, cette fois, des Abbassides, une autre ancienne famille de La Mecque, étroitement apparentée à Muhammad via son oncle Abbas dont ils sont les descendants. La principale conséquence de la montée au pouvoir des Abbassides est l'apparition sur le devant de la scène de nouveaux groupes sociaux, d'abord et avant tout comme piliers militaires du nouveau califat, mais de plus en plus aussi comme élites administratives et culturelles susceptibles de magnifier l'empire. Ces nouvelles élites provenaient, pour la plupart, de l'est et descendaient même souvent de la noblesse terrienne de l'ancien Empire perse. Au cours du IX^e^ siècle, leurs rangs furent encore renforcés par des individus, des familles et des groupes issus de populations « marginales », comprenant des esclaves originaires de l'Asie centrale, principalement des nomades turcs. Par le biais de carrières effectuées dans les armées abbassides et dans l'administration, la cour et le harem, de nouvelles élites occupèrent le devant de la scène, porteuses d'une diversité enrichissante et d'antécédents orientaux qui firent ainsi définitivement disparaître du décor les anciennes familles arabes.

Ces changements marquants des VIII^e^ et IX^e^ siècles ne sont cependant pas uniquement d'ordre social. D'un point de vue géographique, le centre de gravité de l'empire islamique du VIII^e^ siècle glissa vers l'est, notamment vers l'Irak, l'ancien cœur du précédent Empire perse. Là, entre le Tigre et l'Euphrate, une capitale neuve, Bagdad, fut fondée pour les nouvelles élites abbassides. La ville palatiale se transforma en un rien de temps en une véritable métropole et même en une des plus grandes villes de l'époque. Au carrefour des civilisations classiques de l'est et de l'ouest, Bagdad devint rapidement le centre névralgique de l'empire où, sous l'impulsion d'illustres califes, tels Harun al-Rashid (r. 786-809) et son fils al-Ma'mun (r. 812-833), la religion, les sciences, la littérature et les arts connurent un grand essor. Même lorsque, au milieu du IX^e^ siècle, la cour abbasside déménagea, pour quelques décennies, vers la nouvelle ville palatiale de Samarra, à quelque 80 km au nord de Bagdad – par trop agitée –, cela n'eut que peu d'impact sur la vie de la trépidante métropole. Bagdad, en tant que centre cosmopolite du monde islamique, conserva ce rayonnement durant près d'un demi-millénaire, jusqu'à la dévastatrice invasion mongole de 1258, qui mit un terme définitif au califat abbasside. En raison du lien historique qui existait entre le califat séculaire, le prophète Muhammad du VII^e^ siècle et sa communauté de croyants, tous les musulmans vécurent la rupture de cette continuité symbolique comme un moment de crise. Dans les faits, en 1258, la réalité politique de ce lien était déjà rompue depuis trois siècles.

En 945, les Buyides (934-1055) de l'Iran occidental avaient déjà donné le coup de grâce à l'empire en conquérant l'Irak et Bagdad avec leurs troupes irano-daylamites et en reléguant le calife abbasside au rôle de prisonnier dans son propre palais, dépouillé de tous les instruments du pouvoir et simplement laissé en fonction en raison de sa signification symbolique. Ce bouleversement n'est certainement pas survenu de manière inopinée ; il fut le point culminant d'un long processus de désintégration de l'empire islamique de l'Antiquité tardive. Le point de départ de cette chute est à chercher au milieu du VIII^e^ siècle, lorsque la péninsule ibérique –*al-Andalus* – décida de prendre son destin en main sous les descendants des Umayyades (756-1031). Dans le courant du IX^e^ et surtout au début du X^e^ siècle, la même chose se produisit dans de nombreuses régions situées aux frontières de l'empire abbasside. En Afrique du Nord, dans l'est de l'Iran et en Asie centrale, des gouverneurs et d'autres puissances locales, telles les Samanides (819-1005) et les Ghaznavides (962-1186), à l'est, et les Aghlabides (800-909) et les Fatimides (901-1171) à l'ouest, ne reconnurent souvent plus l'autorité des Abbassides que de manière nominale, voire plus du tout. Cette situation est essentiellement due au fait que, à Bagdad

même, le calife et son entourage étaient impliqués dans des conflits de palais paralysants ayant pour objet un trésor public sans cesse plus vide. De plus, à partir des années 930 et dans des parties centrales de l'empire, apparurent des chefs locaux, parmi lesquels les Buyides, qui développaient avec succès une attitude toujours plus indépendante vis-à-vis de Bagdad. Dès lors, le pouvoir et l'autorité politique du califat se diluèrent en quelques années avec, au final, la prise de Bagdad par les Buyides en 945.

Au milieu du X^e^ siècle, le califat séculaire, politiquement inopérant et dépourvu de tout pouvoir, céda la place à une mosaïque de souverains islamiques locaux et régionaux. Malgré cet état de dislocation, une identité culturelle islamique toujours plus cohérente vit progressivement le jour – une « maison de l'islam ». Ce fut incontestablement l'issue la plus importante de la lente disparition de la cohésion abbasside. L'empire uni laissa définitivement la place à une « république » islamique de grands et de petits États, au sein de laquelle la discorde et la compétition politico-militaire semblaient inversement proportionnelles à une solidarité croissante des communautés locales par le biais de l'identité islamique sunnite toujours plus clairement définie de l'unique communauté des croyants. [J.V.S.]

Céramique non glaçurée

Durant les premiers siècles qui suivirent l'an 622, la production des arts décoratifs n'est marquée par aucune rupture. Bien souvent, il est même difficile de distinguer ce qui est préislamique de ce qui a été réalisé au début de l'ère musulmane. Cela s'observe très bien dans le domaine de la poterie et, plus particulièrement, dans la catégorie de la céramique non glaçurée ou de la terre cuite. La poterie d'usage quotidien au Proche- et au Moyen-Orient n'est généralement pas glaçurée. La pâte argileuse n'est que faiblement cuite et ceci a un avantage pratique : grâce à la porosité de la paroi, l'humidité peut s'échapper et s'évaporer, provoquant du même coup le refroidissement des liquides contenus dans le récipient. Les formes données aux cruches, aux brocs et aux coupes diffèrent peu au cours des siècles, de même que le décor, qui était incisé, entaillé, moulé ou appliqué. Cette vaisselle modeste est donc difficile à situer dans le temps et dans l'espace. La céramique non glaçurée constitue la majorité des trouvailles céramiques sur les sites archéologiques du monde islamique ; elle est pourtant rarement représentée dans les collections des musées. Les utilisateurs en jetaient les pièces cassées et les collectionneurs occidentaux l'estimaient trop médiocre.

I.1 Trois couvercles de cruches à eau

Suse (Iran) (?), IX^{e}-XII^{e} siècle
Céramique non glaçurée
ø : 6,5-8,5 cm ; ép. : ± 1 cm
Don Corbiau (1946)
Inv. IS.O.1730, 1731 & 1732

SPELEERS 1946-1947, II, p. 45-46, fig. 57-59 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 5, fig. 13 (IS.O.1732).

Le décor de l'avers des trois petits disques de pâte argileuse jaunâtre et à ouverture circulaire (ø : ± 2 cm) a été réalisé dans un moule. Sur les deux premiers, on reconnaît un quadrupède tourné vers la gauche. Tenant un rameau dans la gueule, il se détache sur un fond de rinceaux de feuilles. Le troisième disque est, quant à lui, orné d'un oiseau tourné vers la droite et tenant un poisson dans son bec. Le bord du premier disque est dentelé, celui des deuxième et troisième est profilé. En 2007, le disque portant le numéro d'inventaire IS.O.1732 a été traité dans l'Atelier de restauration de céramique des MRAH (I. Rosati).

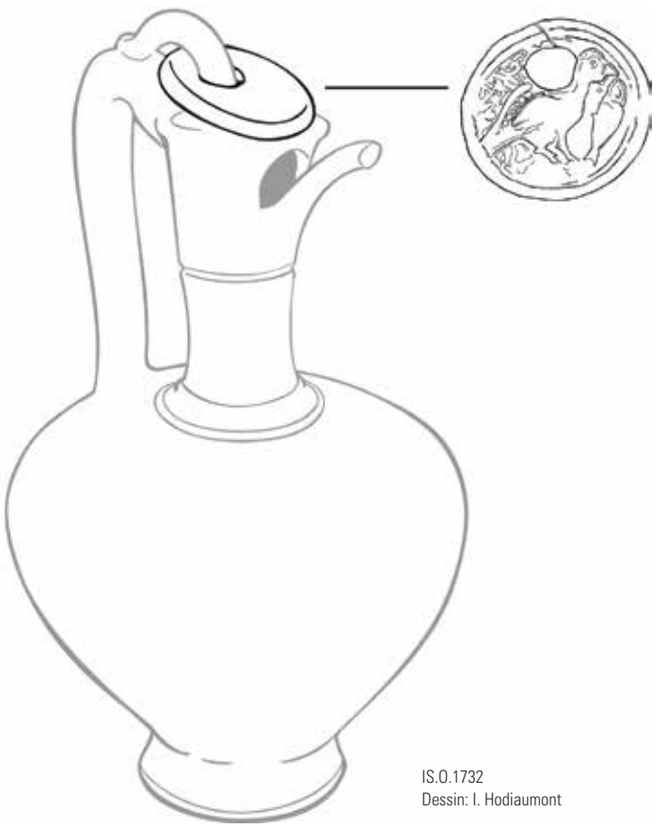
Les trois disques faisaient partie d'un lot de 91 objets offerts en 1946 par le Dr Simone Corbiau. Selon la donatrice, ils ont été acquis à Téhéran durant la Seconde Guerre mondiale et proviendraient du Luristan (Iran occidental)[1]. Pour Speleers, à l'époque conservateur de la collection du Proche-Orient ancien et Iran, les trois disques viendraient de Suse, dans la province voisine du Khuzistan[2]. Il est vrai que des disques de ce type ont été retrouvés sur ce site[3]. Sur six d'entre eux, maintenant au Musée du Louvre, se trouve un quadrupède similaire à celui figurant sur les deux premiers exemplaires du Musée du Cinquantenaire[4]. Suse, habitée depuis le 5^{e} millénaire av. J.-C., fut prise par les Arabes

IS.O.1730, 1731 en 1732

en 638-639. Au Moyen Âge, la ville était célèbre pour ses productions textiles et sucrières mais, au milieu du XIIIe siècle, elle fut dévastée par les Mongols et ne s'en releva jamais. Des archéologues français y ont retrouvé de grandes quantités de céramiques, ainsi que des vestiges de fours qui furent datés du Xe siècle, grâce à la méthode stratigraphique. Quant à savoir quelles furent les pièces fabriquées sur place ou importées, c'est là une question qui, à ce jour, n'a pas encore de réponse définitive[5].

Des disques perforés semblables à ceux-ci ont été retrouvés sur d'autres sites iraniens. Leur fonction n'a été comprise qu'il y a peu, grâce à la découverte, en 1928, à Ahwaz, également dans le Khuzistan, d'une anse de cruche non glaçurée à laquelle un tel disque était encore attaché[6]. Ils faisaient donc office de couvercle afin de protéger les boissons des insectes et de la poussière[7] ! Le dessin ci-dessous s'inspire d'un exemple de cruche du IXe-Xe siècle trouvé à Afrasyab (Samarkand)[8]. L'oiseau tenant un poisson dans son bec se détachant sur un fond de rinceaux de feuillage et inscrit dans un cercle, tel que ce motif apparaît sur le troisième disque, constitue un thème iconographique ancien et largement répandu. Il se retrouve, entre autres, sur une coupe iranienne en céramique à peinture d'engobe, datée du Xe au XIe siècle[9], et sur une cruche à eau en céramique non glaçurée provenant de Syrie et remontant au XIIe-XIIIe siècle. [M.V.R.]

1 SPELEERS, 1946-1947, II, p. 39. Archives MRAH, dossier n° 2.822.
2 SPELEERS 1946-1947, p. 46.
3 JOEL & PELI 2005, p. 114.
4 JOEL & PELI 2005, cat. 159-164.
5 JOEL & PELI 2005, p. 11-12.
6 KOECHLIN 1928, p. 22, cité par JOEL & PELI 2005, p. 114 ; également GRUBE 1976, p. 106.
7 MOULIERAC 1922, cat. 79, fig. p. 61.
8 GRUBE 1976, fig. 63.
9 WATSON 2004, cat. Ac.4.



IS.0.1732
Dessin: I. Hodiaumont

IS.0.1732

I.2 Petit personnage couronné, avec un oiseau

Gurgan (Iran) (?), XI^e^-XIII^e^ siècle
Céramique non glaçurée, traces de polychromie
H. : 14,7 cm ; l. : 7,6 cm ; ø: 10,2 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8747

MEKHITARIAN 1976, fig. 126.

Cette statuette en céramique non glaçurée représente un personnage couronné, les jambes croisées sous le corps, qui tenait sans doute devant la poitrine un objet aujourd'hui cassé. Il porte une couronne impressionnante, ainsi qu'un collier. Un oiseau est perché sur ses genoux. Des traces de polychromie partiellement effacée et une cassure à la poitrine et à l'épaule droite sont visibles.

Selon le comte de Laubespin, diplomate qui offrit cette figurine aux Musées, elle fut trouvée à Gurgan (Iran), à une trentaine de kilomètres au sud de la mer Caspienne, où elle aurait été cachée avec d'autres objets lors des invasions mongoles en 1221[10]. Au cours de fouilles plus ou moins clandestines faites à Gurgan durant la Seconde Guerre mondiale, de grandes cruches ont effectivement été trouvées à cet endroit. Elles étaient enfouies dans le sable et remplies de céramiques[11]. Selon Watson, il s'agissait probablement du stock d'un marchand et non d'une production locale[12]. Bahrami, qui publia la trouvaille, ne mentionne que de la céramique fine glaçurée[13]. Cependant, lors de recherches archéologiques menées sur le site en 1970-1977, des figurines en terre cuite, représentant un personnage assis et couronné, ont été découvertes ; elles furent datées par Kiani du X^e^-XIII^e^ siècle[14]. La couronne tripartite à volutes des statuettes de Gurgan présente des similitudes manifestes avec la couronne de l'exemplaire bruxellois[15]. Gurgan peut donc être considérée comme une origine possible. De telles figurines ont cependant aussi été mises au jour dans d'autres sites. Un groupe homogène, daté du XI^e^ au XIII^e^ siècle, a été retrouvé à Suse (Iran)[16]. Certaines, à l'instar de celle de Bruxelles, présentent des traces de polychromie[17], de hautes couronnes[18], des visages aux joues et menton joufflus[19], ainsi que la position assise en tailleur[20]. D'autres ont été mises au jour à Wasit (Iran) et ce, dans un bâtiment qui a été identifié comme étant un magasin de jouets, ce qui suggère une possible fonction pour ces objets[21]. Ce type de personnage couronné, assis à l'orientale et tenant à la main un gobelet ou tout autre objet, est couramment identifié comme étant un prince ou un détenteur du pouvoir[22]. Ce motif se retrouve, entre autres, sur un moule en terre cuite provenant de l'est de l'Iran et daté du XII^e^-XIII^e^ siècle[23]. Une figurine féminine, réalisée en bronze coulé (H. : 5 cm), a été retrouvée à Fustat (l'ancien Caire)[24]. Assise et coiffée d'une couronne, cette statuette, probablement à dater du XI^e^ siècle, tient un tambourin à la main. Elle peut être comparée aux représentations de femmes richement vêtues qui rehaussent des coupes de la période fatimide et qui semblent sortir d'une scène de cour. [M.V.R.]

10 HELBIG 1953, p. 51.
11 SOUSTIEL 1985, p. 80-81.
12 WATSON 1985, p. 38.
13 BAHRAMI 1949.
14 KIANI 1984, p. 79.
15 KIANI 1984, fig. 40.
16 JOEL & PELI 2005, p. 198-213.
17 JOEL & PELI 2005, cat. 266, 268, 272 & 275.
18 JOEL & PELI 2005, cat. 265, 266, 267, 269, 270, 271 & 275.
19 JOEL & PELI 2005, cat. 273 & 279.
20 JOEL & PELI 2005, cat. 288.
21 SAFAR 1945, p. 36, in : JOEL & PELI 2005, p. 198.
22 Exemple sur les peintures du plafond de la chapelle palatine de Palerme (Sicile), XII^e^ siècle, in : ETTINGHAUSEN 1977, p. 44.
23 WATSON 2004, cat. pl. VI.
24 Inv. 6983, Musée d'Art islamique, Le Caire, in : *Hayward 1976*, cat. 170.

IS.8747

I.3 Statuette de quadrupède

Kashan (Iran) (?), VIII^e-XII^e siècle
Céramique non glaçurée
H. : 9 cm ; L. 10 cm ; l. : 6,3 cm
Acquis sur le marché de l'art (1940)
Inv. IS.0.1658

Cette statuette, modelée en argile orange clair, couverte d'engobe blanc et portant des traces de cuisson, représente un quadrupède à courte queue, aux oreilles arrondies et aux pattes écartées. Elle faisait, paraît-il, partie d'un lot trouvé à Tepe Sialk (Kashan). De telles figurines animales en terre cuite ont été retrouvées sur d'autres sites archéologiques et étaient probablement des jouets d'enfants. [M.V.R.]

I.4 Cruche

Iran oriental ou Afghanistan, XII^e-XIII^e siècle (?)
Terre cuite non glaçurée
H. : 23,8 cm ; ø : 18,2 cm
Acquis sur le marché de l'art (1992)
Inv. IS.92.4

Cette cruche a été réalisée au moyen d'argile blanc-gris et dans deux moules : un pour la moitié inférieure, avec pied, et un autre pour la moitié supérieure. Une fois les deux moitiés jointes et soudées l'une à l'autre à l'aide d'argile liquide, le col et l'anse, montés au tour, ont été appliqués. Le col évasé, légèrement bombé, fait office d'entonnoir.

Une cruche de forme similaire, conservée au Kuwait National Museum, provient d'Afghanistan, ou du moins du monde iranien oriental, et est datée du XII^e-XIII^e siècle[25]. Des cruches de ce type ont aussi été trouvées à Nishapur, également dans l'est de l'Iran[26]. À côté de Merv, Balkh et Hérat, Nishapur était une des villes les plus importantes de l'ancienne province du Khurasan, voire de l'Iran du Moyen Âge. Grâce au climat sain de la région, Nishapur s'est développée en une ville densément peuplée, un centre commercial animé, et devint une halte sur une des routes commerciales reliant la Chine et l'Asie centrale au bassin de la Méditerranée. Elle était renommée pour ses productions textiles et céramiques. Elle connut son apogée entre le IX^e siècle et 1221, date à laquelle elle fut détruite par les Mongols. Il se pourrait que cette cruche ait été produite dans cette zone et à cette période, mais des doutes subsistent étant donné qu'elle n'a pas été retrouvée dans un contexte archéologique documenté.

La fonction de cette cruche est cependant bien claire. Wilkinson, qui a publié les découvertes céramiques des fouilles effectuées entre 1935 et 1940 à Nishapur par l'*Iranian Expedition* du Metropolitan Museum de New York, a attiré l'attention sur l'importance de la céramique non glaçurée sur ce site[27]. Selon lui, elle n'était pas nécessairement de qualité moindre que celle qui était glaçurée, elle avait simplement une autre fonction. En raison de sa porosité, elle ne pouvait pas servir à la conservation ou au service du lait, du vin ou de l'huile. En revanche, elle convenait parfaitement pour fabriquer des canalisations et des récipients destinés à transporter l'eau potable dans la ville, où elle était ensuite entreposée et servie dans des cruches comme celle présentée ici. Si elles sont pourvues d'anses, ce n'est pas sans raison : en effet, sous ce climat chaud, du fait de l'évaporation des liquides, les parois devaient certainement être humides. À Nishapur, l'adduction d'eau se faisait par le Wadi Saghawar, qui démarrait du village de Bushtankar, faisait tourner 70 moulins et arrivait tout près de la ville, en un endroit où les eaux étaient canalisées et conduites jusqu'aux maisons et aux jardins[28].

Des cruches similaires ont été retrouvées à Nishapur, à proximité des vestiges d'un four de potier. Elles étaient donc façonnées sur place. L'usage des moules s'est répandu à Nishapur vers la fin du XI^e siècle ou au XII^e et est resté en vogue jusqu'en 1221[29]. À l'aide d'un moule, le potier pouvait reproduire plusieurs exemplaires d'un même modèle, mais également imiter plus facilement le décor des métaux, plus prisés que la céramique en raison du coût de la matière première. Les motifs en arête de poisson, en petits losanges et en S apposés sur la cruche sont probablement empruntés à l'art du métal. [M.V.R.]

25 WATSON 2004, cat. Ab.3.
26 WILKINSON 1973, cat. 163, 165 & 166.
27 WILKINSON 1973, p. 290.
28 Honingmann/Bosworth 1995, Nishāpūr, in : *E.I.2.*
29 WILKINSON 1973, p. 291.

IS.0.1658

IS.92.4

Terre cuite glaçurée

Appliquer une glaçure sur de la terre cuite obéit, en premier lieu, à un but pratique : rendre la paroi d'un récipient imperméable aux liquides tels que l'huile et le vin. Vers la fin du VIII^e siècle et au cours du IX^e siècle, on assiste à un remarquable développement de la céramique glaçurée dans la région comprise entre l'Espagne et l'Asie centrale. Outre les nombreuses jarres, cruches à eau, coupes et pots en céramique non glaçurée, apparaissent alors une diversité d'objets glaçurés dans de splendides coloris et rehaussés d'un décor raffiné.

I.5 Pot et coupe à décor aux trois couleurs

Nord-est de l'Iran ou Asie centrale,
fin du IX^e ou X^e siècle
Pâte argileuse, engobe blanc, décor tacheté ou de coulures et incisé, sous glaçure transparente
H. : 15,9 cm ; ø de la base : 8 cm ; ø de la panse : 11,5 cm (IS.8746)
H. : 7,7 cm ; ø de la base : 11,8 cm ; ø du bord : 24,7 cm (IS.8702)
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8746 (6739.45) & IS.8702 (6738.1)

HELBIG 1952, pl. Ia. (IS.8702) ; MEKHITARIAN 1976, fig. 1 (IS.8702) ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, fig. 1 (IS.8746).

Ce pot à base annulaire se caractérise par une panse verticale légèrement bombée, une courbure à l'épaule et à la base et un court col cylindrique à bord éversé. L'argile fine et rougeâtre est couverte, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, d'un engobe blanc sur lequel a été apposé un décor tacheté de glaçure vert cuivre, jaune moutarde

IS.8746 (6739.45) en IS.8702 (6738.1)

et pourpre aubergine. La glaçure au plomb a fait couler les couleurs durant la cuisson. La base n'est pas glaçurée. Le pot a été traité en 2002 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). Il présente une faute de cuisson.

La coupe à base annulaire est pourvue d'une paroi droite à bord légèrement éversé. Elle a été tournée au moyen d'une fine pâte rouge-orangée et est recouverte d'engobe blanc tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ce dernier est rehaussé de coulures vertes, jaunes et brunes, tandis que l'intérieur présente des pétales de fleurs vertes, pointues et rayonnantes, remplies de jaune et séparées par une tache pourpre. Ce décor est accentué par des motifs en *sgraffiato*, c'est-à-dire incisés avec un outil aiguisé dans l'engobe jusqu'à la pâte d'argile. Cette technique apparaît en Irak et en Iran au début du Xe siècle. Cette coupe a également été traitée en 2002 par la restauratrice Lindsay Bunch.

La similitude avec la céramique « trois couleurs » chinoise de la période des Tang (618-906) est frappante et soulève la question de savoir si ce dit *splashed ware* est né de l'influence des exemples chinois. En 1947, Lane estimait déjà que le développement soudain et rapide de la céramique dans le monde islamique dans le courant du IXe siècle était dû à la présence de céramiques importées d'Extrême-Orient à Bagdad[30]. Lane cite l'auteur iranien Muhammad Ibn al-Husayn (Abu'l Fazl) Bayhaki qui, en 1059, écrivit que le gouverneur de Khurassan avait envoyé une grande quantité de porcelaine chinoise comme cadeau au calife abbasside Harun al-Rashid (r. 786-809). Au mot près, on peut lire : « vingt pièces de porcelaine impériale chinoise (*chini faghfuri*) comme jamais auparavant on n'en avait vu à la cour d'un calife ». Bayhaki signale encore deux mille pièces d'autre porcelaine. L'admiration vouée à la porcelaine chinoise par la cour abbasside a probablement poussé les potiers locaux à imiter des pièces chinoises, voire à renouveler leur propre travail. Le kaolin, une terre blanche d'une grande pureté tirée du feldspath et qui, à la cuisson, donne un tesson parfaitement blanc et fin, est à la base de la fabrication de la porcelaine chinoise mais ne se trouve pas au Moyen-Orient. Peut-être le potier musulman voulut-il compenser ce manque en couvrant l'argile d'un engobe blanc sur lequel il pouvait jouer avec les couleurs.

Wilkinson a mis au jour de grandes quantités de céramiques à décor aux trois couleurs à Nishapur. Il signale la présence de vaisselle aux couleurs appliquées en taches, comme sur le pot, mais aussi au trait de pinceau, comme sur la coupe, et ce, dans des variantes avec ou sans *sgraffiato*. Un rebut de cuisson de ce dernier groupe démontre que ce type fut réalisé sur place[31]. Étant donné qu'il avait trouvé quelques tessons originaux de céramique et de porcelaine chinoise « trois couleurs » – comme Sarre en avait trouvé à Samarra, siège du califat abbasside de 836 à 892[32] –, Wilkinson en a conclu que les pièces à décor aux trois couleurs étaient une imitation des modèles chinois importés.

Différents arguments vont cependant à l'encontre de cette idée[33]. Tout d'abord, les originaux chinois étaient destinés à un usage funéraire et non à l'exportation. Ensuite, la production de ces pièces s'arrêta vers 750 ap. J.-C., soit près de deux siècles avant leur influence supposée dans le monde islamique. Enfin, les fragments chinois trouvés au Moyen-Orient s'avèrent remonter à une autre tradition technologique que la production « classique » « trois couleurs » de l'époque des Tang. Pour toutes ces raisons, on considère plutôt aujourd'hui que la céramique à engobe blanc et décor tricolore de taches ou de coulures sous glaçure plombifère transparente est née dans le monde islamique, indépendamment des exemples chinois.

À Nishapur, le gros de la céramique à décor aux trois couleurs est constitué de coupes à paroi droite évasée[34]. La forme du pot est en revanche moins courante et seul un exemplaire à décor monochrome a été mis au jour. De dimensions légèrement différentes (H. : 22,4 cm et ø de la panse : 15 cm), il présente néanmoins la même paroi à courbure que l'exemplaire du Cinquantenaire, ainsi qu'un bord éversé et aplati[35]. Un pot apparenté (H. : 22 cm et ø de la panse : 12,5 cm), trouvé à Samarkand, fut qualifié par Moulierac d'*albarello*[36]. Peut-on déjà parler d'*albarello* dans le cas qui nous occupe ? Un *albarello* a une paroi légèrement concave, ce qui n'est pas le cas ici. Le nom italien dérive du mot arabe *al-burmā* (*burām* au pluriel) dérivé de la racine verbale *barama* qui signifie tourner ou former[37]. Il est généralement admis que les *albarelli* ont été produits en Orient à partir du XIIe siècle, où ils servaient de conteneurs destinés au transport de matières précieuses, comme les épices. De grandes quantités en ont été fabriquées dans la ville de Damas au XIVe siècle. Cette cité jouait un rôle crucial dans le commerce des épices régenté par les Mamelouks et tant le récipient que le contenu étaient commercialisés. La forme fut reprise en Europe, où elle fit office de pot à pharmacie à partir du XVe siècle. Le pot du Musée du Cinquantenaire serait-il un lointain antécédent de ce type ? C'est une possibilité qu'il faut envisager. [M.V.R.]

30 LANE 1947, p. 10.
31 WILKINSON 1973, p. 55, cat. 67.
32 SARRE 1925, tab. XXVI/2.
33 Synthèse, in : WATSON 2004, p. 47-48.
34 WILKINSON 1973, p. 56, cat. 13-26.
35 WILKINSON 1973, cat. 28.
36 MOULIERAC 1992, cat. 214.
37 SOUSTIEL 1985, p. 381.

Coupes à décor noir sur fond blanc

Ces coupes sont représentatives dudit *black-on-white ware* de Nishapur, désignation qui fut proposée par Charles Wilkinson[38]. La typologie de Wilkinson est toujours d'actualité pour différencier les groupes technologiques ou stylistiques et, plus particulièrement, lorsqu'il s'agit d'objets qui n'ont pas été trouvés en contexte archéologique.

À l'instar de la céramique à décor aux trois couleurs (cat. I.5), la paroi de la coupe, en argile rouge ou jaune, était couverte d'un épais engobe blanc supportant le décor peint. Sur cet engobe, le décor a été peint, dans ce cas-ci, d'engobes colorés par l'ajout d'oxydes métalliques. L'objet était ensuite plongé dans de la glaçure plombifère et cuit.

Ce procédé, tout d'abord uniquement appliqué dans le monde iranien, se propagea ensuite vers l'Asie centrale. En plus de Nishapur, il faut citer Afrasyab (l'ancienne Samarkand) comme autre centre important de production de cette poterie[39]. La région se trouvait sous le contrôle des Samanides, une dynastie perse qui, de 819 à 1005, dirigea le Khurasan (est de l'Iran) et la Transoxiane (littéralement, la région au-delà de l'Oxus) et qui avait son siège à Boukhara. Il s'agit d'une céramique attrayante, généralement soigneusement tournée et ornée d'une calligraphie épurée et de motifs abstraits. Les coupes à paroi droite et évasée sont les modèles les plus courants de ce groupe. Bien que les Samanides aient promu la langue et la littérature perses – c'est initialement sur commande de cette dynastie que le poète Firdawsi écrivit son *Shāhnāma* ou « Livre des Rois » [voir encadré pagina 169]–, les inscriptions ont malgré tout été rédigées en arabe. Lorsque, au cours de banquets, on mangeait dans des coupes de ce genre, les inscriptions à aphorismes et proverbes moralisateurs se révélaient progressivement aux yeux des convives, ce qui ne manquait pas de divertir l'élite culturelle, qui les déchiffrait et les commentait. [M.V.R.]

38 WILKINSON 1973.
39 WATSON 2004, p. 205 ; MOULIERAC 1992, p. 53-64.

I.6 Coupe à inscription et oiseau

Nord-est de l'Iran ou Asie centrale, X^e siècle
Pâte argileuse, engobe blanc, peinte à engobe noir sous glaçure transparente
H. : 7 cm ; ø du bord : 24 cm ; ø de la base : 12 cm
Acquis sur le marché de l'art (1991)
Inv. IS. 91.2.1

VAN RAEMDONCK 1994, cat. 15.

Cette coupe à paroi largement évasée et droite reposant sur une base à biseau annulaire interne a été tournée au moyen d'une pâte argileuse de teinte brun-beige et est couverte d'un engobe blanc portant un décor peint à l'engobe brun-noir sous glaçure. Au centre, se tient un oiseau stylisé dont les ailes ont la forme d'une palmette fendue. Tout autour de la paroi de la coupe, se déroule une frise calligraphique de style coufique dans laquelle on reconnaît le vœu de bonheur, *al-baraka,* répété à l'infini. Cette pièce a été traitée en 2007 dans l'Atelier céramique des MRAH (I. Rosati).

Les lettres en forme de marteau et la ligne de base de l'inscription, orientée vers le centre de la coupe, se retrouvent sur des exemplaires de Nishapur[40]. L'oiseau, probablement une grue[41], est également rendu de manière stylisée avec des ailes en forme de palmette fendue. Plusieurs versions de cette coupe, de qualités différentes, sont conservées[42].

40 WILKINSON 1973, cat. 14-15.
41 La grue rehausse des argenteries sassanides, combinée à l'arbre de vie ; exemple, in : OVERLAET 1993, cat. 79 & 93.
42 Exemple, in : WATSON 2004, cat. Ga. 11 & Ga. 12.

I.7 Coupe avec calligraphie

Nord-est de l'Iran ou Asie centrale, X^e siècle
Pâte argileuse, engobe blanc, peinte à l'engobe noir sous glaçure transparente
H. : 7,8 cm ; ø du bord : 24,2 cm ; ø de la base : 12,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1960)
Inv. IS. 9579

MEKHITARIAN 1976, fig. 7.

Cette coupe à paroi largement évasée et droite reposant sur une base à biseau annulaire interne a été tournée à partir d'une pâte argileuse de teinte brun-beige et est couverte d'un engobe blanc portant un décor peint à l'engobe brun-noir sous glaçure transparente. Deux segments de la paroi intérieure de la coupe sont couverts d'inscriptions, réservées en blanc sur le fond brun-noir et tracées en écriture fleurie coufique. À hauteur de la lèvre, elles sont bordées par un motif en dents-de-scie. On reconnaît dans ces inscriptions en miroir une dégénérescence du mot *al-baraka*, bénédiction[43]. La lèvre est accentuée par une ligne noire qui s'épaissit jusqu'à devenir un petit triangle à mi-chemin entre les bandes d'écriture. Sur le fond s'épanouit un petit motif formé de deux pois à petite queue placés en vis-à-vis. Cette pièce a été traitée en 2002 dans *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

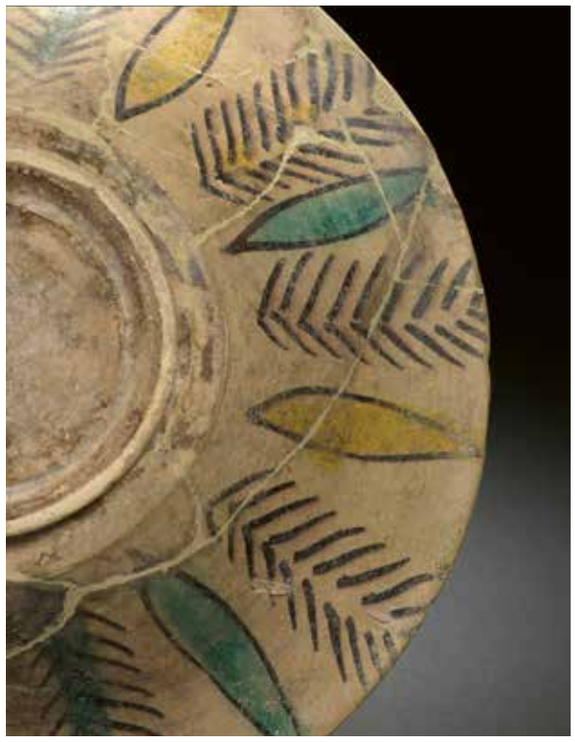
Dans ce cas-ci, l'écriture n'est probablement rien d'autre qu'un décor qui n'a pas vocation à véhiculer un message. D'autres exemples, en variantes multiples, attestent la popularité de cette céramique[44].

43 *Cf.* in : GHOUCHANI 1986, cat. 83.
44 Entre autres : WILKINSON 1973, p. 94, cat. 5 ; *Islamische Keramik* 1973, cat. 38 ; Inv. MAO 32, Musée du Louvre, Paris.

IS.91.2.1

IS.9579

IS.0.3113 (intérieur)



IS.0.3113 (extérieur)

Coupes à décor sur fond jaunâtre

Sur ces deux exemples de ce que l'on appelle le *buffware* de Nishapur[45], la pâte argileuse jaunâtre a directement été peinte à l'engobe noir avec des touches jaunes et vertes. Le terme est né par association à la couleur du pelage d'un bœuf. Contrairement au type de céramique précédent, originaire de la même région, on remarque ici un phénomène d'*horror vacui*, principe jadis considéré comme négatif et reliquat de traditions indigènes[46]. En l'absence de l'épais engobe blanc, les pigments jaune clair et vert se détachent sous une fine glaçure transparente et donnent pourtant un résultat vivant et coloré. Les personnages renvoient peut-être aux signes du zodiaque[47]. Le *buffware* est certainement le type céramique le mieux représenté à Nishapur, mais on en a également trouvé à Afrasyab et à Gurgan, peut-être importé de Nishapur.

La surface de la coupe est tout d'abord lissée à l'eau. Un dessin y est ensuite peint à l'aide d'un pigment qui noircit à la cuisson et qui, en raison de la présence de manganèse, prend une teinte pourpre. Le pigment jaune, de nuance moutarde, contient de l'oxyde d'étain qui le rend opaque ; il est apposé au pinceau en traits lâches. Le vert, à base de cuivre, est transparent lorsqu'il est appliqué en couche mince[48]. La glaçure au plomb, qui couvre tant l'intérieur que l'extérieur du récipient, est incolore. [M.V.R.]

I.8 Coupe à animaux stylisés

Probablement Nishapur (est de l'Iran), X^e^ siècle
Pâte argileuse, peinte à l'engobe noir, jaune et vert sous glaçure transparente
H. : 6,3 cm ; ø du bord : 23,5 cm ; ø de la base : 8,7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1963)
Inv. IS.0.3113

MEKHITARIAN 1976, fig. 8-9.

Cette coupe à paroi largement évasée, à bord éversé et reposant sur une base à biseau annulaire interne, est tournée à partir d'une pâte argileuse de teinte beige-jaunâtre. Elle est peinte d'un engobe noir manganèse, de jaune et de vert sous glaçure transparente. Au centre se tient une chèvre (*Capra aegagrus*) portant une paonne sur le dos. Autour d'elles se déroule une frise d'écriture dont la ligne de base est dirigée vers le bord[49] et qui renvoie peut-être au terme *al-baraka* ou « bénédiction » répété de multiples fois. La paroi de la coupe est couverte de six paons entre lesquels apparaissent des signes d'écriture coufique ainsi que des fleurs et un motif calligraphique dont la ligne de base est dirigée vers le centre. Sur la paroi externe, on observe des lancettes, colorées en jaune ou en vert, alternant avec des motifs en arêtes de poisson. Cette pièce a été traitée en 1999 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).
Malgré des attributs négatifs, comme la laideur de ses pattes et de son cri, le paon est essentiellement perçu dans le monde islamique médiéval comme un symbole solaire, comme un être qui relève des jardins paradisiaques et comme un signe d'aristocratie ou de souveraineté[50].

45 WILKINSON 1973, p. 3 & cat. 74 ; WATSON 2004, cat. H.3.
46 LANE 1947, p. 19.
47 ZICK-NISSEN 1973, cat. 174.
48 WILKINSON 1973, p. 4.
49 Pour l'identification des animaux, nous avons consulté le Prof. ém. A. De Moor et le Prof. P. Simoens de l'UGent. Qu'ils trouvent ici nos chaleureux remerciements.
50 DANESHVARI 1994, p. 192-200.

IS.9581

IS.9272

I.9 Coupe avec cheval et oiseau

Probablement Nishapur (est de l'Iran), X^e siècle
Pâte argileuse, peinte à l'engobe noir, jaune et vert sous glaçure transparente
H. : 5,7 cm ; ø du bord : 21,4 cm ; ø de la base : 9,9 cm
Inv. IS.9581

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 4, fig. 3.

Cette coupe à paroi largement évasée et bord éversé est posée sur une base plate légèrement concave et façonnée dans de l'argile, jaune et verte. Le centre est occupé par un cheval ou une mule portant un oiseau sur le dos, le tout se détachant sur un fond jaune rehaussé de motifs floraux décoratifs. Tout autour se déroule une bande d'inscription décorative. Des motifs de lancettes rehaussés de jaune ou de vert ont été peints sur la paroi extérieure. [M.V.R.]

I.10 Coupe au guépard enchaîné

Monde iranien oriental, X^e-XI^e siècle
Pâte argileuse, engobe blanc, peint à l'engobe et à touches jaunes sous glaçure transparente
H. : 8,5 cm ; ø du bord : 22 cm ; ø de la base : 8,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1958)
Inv. IS.9272

MEKHITARIAN 1976, fig. 12.

Cette coupe profonde, à paroi convexe posée sur une base légèrement concave, a été tournée à partir d'une pâte argileuse brun-rouge, avant d'être recouverte d'un engobe, à son tour peint d'un décor à l'engobe brun-noir à touches jaunes sous glaçure transparente. Un guépard, tourné vers la gauche, aux oreilles pointues et à la queue enroulée se terminant en une demi-palmette, occupe le centre de la coupe. L'animal porte un collier muni d'une chaîne qui rejoint le bord de la coupe. Le haut du corps est sanglé d'une large ceinture hachurée. Le fond est vide et délimité par deux lignes brun-noir ; celle de la lèvre est rehaussée de petits ensembles de trois traits obliques. La paroi extérieure de la coupe est décorée près de la lèvre de quatre motifs cordiformes et la glaçure descend jusqu'au milieu de la paroi. Cet objet a été traité, en 2000, par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

À première vue, cette coupe relève de ce qu'on appelle le *buffware* de Nishapur, mais il y a des points de divergence : la forme profonde de la coupe et le décor linéaire monochrome. Selon Watson, bien que l'origine exacte de cette céramique n'ait pas encore été découverte, elle doit sans doute être cherchée dans la partie orientale de l'Iran[51]. L'engobe brun-noir contenait probablement de l'oxyde de chrome qui donne le halo jaune autour du dessin, un effet qui semble être voulu. Il existait peut-être un atelier spécialisé dans ce type de céramique à Nishapur, mais d'autres centres, moins importants, peuvent également l'avoir produit. Pour Wilkinson, ce matériel n'apparaît à Nishapur que dans les couches tardives, ce qui le date du X^e siècle ou du début du XI^e siècle[52]. L'auteur signale d'ailleurs n'avoir trouvé à Nishapur que deux fragments montrant un guépard.

Coupe au guépard et son entraîneur, Égypte, XI[e] siècle, céramique à décor lustré, Inv. 11119, © Benaki Museum, Athènes

Détail du « *Blacas ewer* » avec chasseur à cheval et guépard derrière, laiton incrusté, Mossoul (Irak), 1232, Inv. OA 1866.12-29-61, © British Museum, Londres

L'animal en question est l'*Acinonyx jubatus venaticus*, le guépard, qui se caractérise par une solide poitrine et un tronc mince et allongé, ainsi que de longues pattes et de larges pieds[53]. L'extrémité de la longue queue est dressée et se termine par une petite touffe blanche. La fourrure est de teinte jaune-gris clair à rouge-jaunâtre. La tête, les pattes, le dos, les flancs et la queue sont tachetés de noir. Sous ce pelage de félin se cache la constitution d'un lévrier, reconnaissable à la forme du crâne, aux dents de canidé, aux griffes partiellement rétractables, à la course et, surtout, à la nature douce de la bête. Elle est connue pour sa course rapide et brève qui lui permet d'atteindre 120 km à l'heure sur une distance d'une cinquantaine de mètres. Dans l'art islamique, le guépard est représenté au moment de sa capture, à l'entraînement ou dans l'attente du signal du chasseur pour poursuivre la proie[54]. En arabe, il porte le nom de *fahd* et, en persan, celui de *yuz*[55]. Les Sassanides, déjà, dressaient des guépards pour la chasse, de même que les Arabes, à partir de leur expansion au VII[e] siècle, et ce, principalement pour la chasse aux lièvres et aux gazelles. Les membres des dynasties régnantes, umayyade, abbasside mais aussi fatimide, mamelouke et ilkhanide, considéraient la chasse avec un guépard, source de dépenses considérables, comme un moyen d'extériorisation de leur richesse et de prestige. Les moins fortunés se contentaient d'oiseaux et de chiens. En Irak, en Iran et en Inde, cette pratique est toujours d'actualité. Il subsiste aujourd'hui encore de petites populations de guépards dans la province de Khurasan, à l'est de l'Iran, région d'où provient probablement cette coupe. Dans les traités de chasse arabes, nous apprenons, entre autres, que la femelle guépard (pour la chasse, le choix se portait sur des femelles !), apprivoisée et dressée, était gardée en captivité dans une étable sombre, attachée à une longue chaîne – *midjarr* – qui ne gênait pas ses mouvements, comme nous le voyons sur cette coupe[56].

La représentation qui se rapproche le plus de celle du musée du Cinquantenaire figure sur une coupe du Brooklyn Museum de New York[57]. Un fragment, montrant un rendu similaire de la tête et de l'œil de l'animal, avec allongement de la ligne oculaire vers l'arrière, est conservé au Musée d'Art islamique du Caire[58]. [M.V.R.]

51 WATSON 2004, cat. Gc.2.
52 WILKINSON 1973, chapitre 8 & p. 214.
53 Nous remercions les Dr A. De Moor et P. Simoens (UGent) pour avoir identifié l'animal.
54 WARD 1993, fig. 24.
55 Viré 1965, Fahd, *E.I.2.*
56 Viré 1965, Fahd, *E.I.2*, p. 760. Viré cite surtout le traité de l'auteur arabe al-Mangli, de 1371.
57 CANBY 1987, cat. 151.
58 WIET 1947, cat. 23.

Céramique incisée et entaillée

Comme nous l'avons vu pour la céramique à décor aux trois couleurs (I.5), le potier pouvait inciser la couche d'engobe blanc jusqu'à l'argile rouge, faisant ainsi apparaître un dessin sombre se détachant sur un fond clair. Des hachures pouvaient encore augmenter l'effet « métal gravé ». Cette technique, qui fut développée à la fin du IXe et au Xe siècles, porte le nom de *sgraffiato*. Ce type de céramique fut essentiellement trouvé à Rayy, près de Téhéran.

En ce qui concerne la céramique au décor champlevé, une partie de la couche d'engobe est évidée et les figures se détachent alors en teinte claire sur un fond sombre. Cette technique a été appliquée du XIIe au XIIIe-XIVe siècles en Iran et en Asie centrale[59]. Ce type de poterie est connu sous l'appellation de « céramique de Garrus », d'après le nom du district du nord-ouest de l'Iran où des exemples ont été mis au jour. Les fouilles de Takht-i Sulayman en ont également livré, et là, ces poteries se trouvaient à côté de restes de four. Leur fond est parfois coloré avec du manganèse afin d'obtenir une couleur quasi noire. Les entailles créent un effet de relief. Les figures sont vigoureuses et d'un naturel naïf. [M.V.R.]

59 GRUBE 1976, p. 85 & cat. 46.

I.11 Coupe au pigeon

Iran, Xe-XIe siècle
Pâte argileuse, décor incisé dans l'engobe sous glaçure transparente
H. : 6,3 cm ; ø du bord : 17 cm ; ø de la base : 7,3 cm
Don Corbiau (1946)
Inv. IS.8303

MEKHITARIAN 1976, fig. 10 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 5, fig. 10.

Cette coupe à paroi évasée et au bord infléchi repose sur une base annulaire. Elle est façonnée au moyen d'une pâte argileuse de teinte rouge-orangée, sur laquelle un engobe blanc a été posé. Le décor y a été incisé, avant que la pièce ne soit, à l'exception de sa base, recouverte d'une glaçure plombifère. La lèvre est rehaussée de couleur verte. Le fond de la coupe est occupé par un pigeon dont l'aile prend la forme d'une demi-palmette et qui tient dans son bec un pampre de feuilles se transformant en palmette derrière sa tête. Sur la paroi, une frise tressée autour de palmettes est bordée d'un motif de corde torsadée. Le fond est hachuré. À l'extérieur, la couche d'engobe s'étend à peu près jusqu'à mi-hauteur de la paroi. Cette pièce a été traitée en 2000 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). [M.V.R.]

I.12 Coupe profonde avec lion

District de Garrus (Iran), XIIe-XIIIe siècle
Pâte argileuse, décor entaillé dans l'engobe sous glaçure transparente
H. : 10,7 cm ; ø : 19,9 cm ; ø de la base : 7,8 cm
Acquis sur le marché de l'art (1929)
Inv. IS.6037

LAURENT 1930, fig. 5 ; HELBIG 1949, p. 104 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 15 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 5, fig. 12.

Cette coupe profonde à paroi évasée et bord rentrant repose sur une base annulaire. Elle a été tournée à partir d'une pâte argileuse brun-rouge couverte d'un engobe de teinte ivoire partiellement entaillé et sur lequel ont été apposées des coulures jaunâtres et verdâtres sous glaçure transparente. Un lion tourné vers la gauche occupe la totalité de la surface intérieure. Ses yeux ronds lui confèrent un air d'étonnement naïf. L'animal se détache sur un fond de pampres de feuillage se terminant en palmettes. La paroi extérieure est couverte d'engobe et de glaçure jusqu'à mi-hauteur ; elle présente des touches en forme de lancettes de teintes verte et brune.

L'iconographie de la céramique de Garrus s'écarte des petits motifs raffinés, des teintes

IS.8303

IS.6037

et des calligraphies rencontrés jusqu'à présent. Ceci était autrefois expliqué par la survivance de traditions zoroastriennes dans la région entourant la mer Caspienne, qui ne fut islamisée que tardivement[60]. [M.V.R.]

60 HELBIG 1949, p. 104.

I.13 Aquamanile

District de Garrus (Iran), XII^e-XIII^e siècle
Pâte argileuse, décor entaillé dans l'engobe sous glaçure transparente
H. : 27,5 cm ; L. : 26,5 cm ; l. : 14,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1929)
Inv. IS.6038

LAURENT 1930, fig. 3-4 ; HELBIG 1949, fig. 103 ; GRUBE 1966, fig. 15-16; MEKHITARIAN 1976, fig. 13-14 ; VAN RAEMDONCK 1996, p. 148.

Cet aquamanile prend la forme d'un lion à tête aplatie, aux nez, aux yeux et aux oreilles en relief, aux pattes cylindriques et à l'arrière-train en pointe. L'orifice de remplissage se situe sur le dos et l'orifice verseur s'ouvre dans la gueule du félin. Une anse reliait la tête au dos (restaurée). La pâte argileuse de teinte brun-rouge est couverte d'engobe blanc qui a été partiellement entaillé, de telle sorte que les motifs en relief et blancs ressortent sur le fond d'argile assombri au noir de manganèse. L'ensemble est recouvert d'une glaçure plombifère de teinte verte. Sur le poitrail subsistent les traces d'un oiseau représenté de face et dont les ailes se déploient sur un fond de pampres de feuillage. Des lettres arabes en écriture coufique fleurie garnissent les flancs ; sans doute une lointaine évocation du mot *al-baraka*, bénédiction. Par le passé, l'aquamanile a été fortement restauré. Ces reconstitutions anciennes ont été retirées lors du traitement de la pièce en 2001 et l'objet, bien que fragmentaire, se présente aujourd'hui sous sa forme authentique. Le traitement a été effectué par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

En 1966, Ernst Grube consacra aux figurines en céramique un article dans lequel il est question de cet aquamanile[61]. L'auteur en présente diverses variantes qui se répartissent dans une période comprise entre le XII^e et le XVI^e siècles. La plupart des exemplaires ont une fonction clairement identifiable : celle d'aquamanile ou cruche à eau, comme c'est le cas ici, ou de gratte-pieds (*cf.* notice III.12), mais aucun d'eux ne présente de traces d'utilisation ! Les anses, s'il y en a déjà, ainsi que les orifices de remplissage ou les becs verseurs se font discrets pour ne pas troubler la sculpture. Grube pensait que l'artiste et le commanditaire ou le client considéraient ces petites figurines comme de véritables sculptures. Il admet cependant que leur réelle signification n'est pas encore connue.

Dans son article, Grube ne montre qu'un seul exemplaire à décor au champlevé, celui du Musée du Cinquantenaire. Nous en avons trouvé un autre, conservé au Linden Museum de Stuttgart, qui a probablement servi de biberon[62]. [M.V.R.]

61 GRUBE 1966, fig. 15.
62 ZICK-NISSEN 1972, cat. 160.

I.14 Carreau en forme de *mihrab*

District de Garrus (Iran), XII^e-XIII^e siècle
Pâte argileuse, moulée, engobe entaillé sous glaçure transparente
H. : 29 cm ; l. : 25 cm ; ép. : 1,5 cm
Inv. IS.59

AZARNOUSH-MAILLARD, p. 5, fig. 11.

Ce carreau rectangulaire, partiellement ajouré, a été moulé en pâte argileuse brun-rouge et recouvert d'engobe blanc dont une partie a été entaillée afin de créer un fond sombre pour le décor, encore assombri avec du noir de manganèse. L'ensemble est couvert d'une glaçure transparente de couleur verte. Le cadre rectangulaire est cassé dans sa partie supérieure. Dans le bas, à gauche, un angle a été brisé et la colonnette a disparu. L'encadrement est décoré avec grand soin : des filets entrelacés en décorent les côtés, tandis que le haut du cadre est orné de palmettes entre des pampres et le bas d'un motif calligraphique se détachant sur un fond de pampres. L'espace intérieur de ce cadre est divisé en trois parties. Au centre s'ouvre une niche à arc en accolade remplie d'entrelacs et couronnée par une double palmette et quatre rosettes se détachant sur un fond sombre. À droite se dresse une colonnette isolée portant un motif qui rappelle la pierre brute ou le stuc (?) sculpté. De son pendant de gauche, il ne subsiste que des traces. Des lettres d'écriture coufique fleurie sont disposées de manière symétrique par-dessus, il s'agit sans doute d'une forme stylisée du nom d'Allah. L'objet a été traité en 1999 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

Le carreau porte la représentation d'un *mihrab*. Un *mihrab* est une niche qui, dans les mosquées, indique la direction de la *qibla*, c'est-à-dire la direction de La Mecque, vers laquelle les croyants s'orientent pendant la prière. Il se peut que ce carreau soit un *mihrab* domestique ou de voyage. Un carreau apparenté, et réalisé selon la même technique, est conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford et l'on dit qu'il pourrait avoir servi de pierre tombale[63]. La David Collection de Copenhague conserve un *mihrab* composé de deux carreaux ajustés[64]. Sa niche se compose également de deux colonnettes soutenant un arc au centre duquel pend une lampe. Toute la surface y est recouverte d'inscriptions, parmi lesquelles l'épitaphe d'un certain Imam Abu Ali Muhammad. Les carreaux rectangulaires en céramique en forme de *mihrab* pouvaient donc servir d'épitaphe, probablement dans un mausolée. Un *mihrab* portatif en palissandre réalisé en Égypte au X^e-XI^e siècle et conservé au Musée du Louvre à Paris, aurait été retrouvé dans une tombe shiite, placé sur la tête du défunt[65].

Dans divers *hadīths*, actes et paroles du prophète Muhammad, il est déconseillé de marquer les tombes avec une pierre ou un mausolée, règle qui fut édictée dans une volonté de tendre vers la sobriété, mais aussi pour éviter la vénération des défunts. Des pierres tombales, qui remontent au moins au IX^e siècle, ont cependant été préservées (par exemple : V.12). Leurs inscriptions ont évidemment un lien avec leur fonction mais, souvent, elles prennent la forme d'un *mihrab,* à moins qu'une forme de *mihrab* n'y soit incorporée[66]. Le fait que les défunts soient enterrés la tête tournée vers La Mecque explique déjà la signification du *mihrab* en contexte funéraire. Selon Géza Fehérvári, le rapport entre la pierre funéraire et le *mihrab* peut encore être expliqué autrement[67]. À l'époque du Prophète, dans la poésie arabe, le mot *mihrab* aurait aussi signifié « trône », « sanctuaire » et, suite à l'inhumation du Prophète dans la mosquée primitive de Médine, s'y serait ajouté le sens de « tombe ». Ce n'est qu'à partir de ce moment-là que les musulmans seraient allés vénérer ces lieux qui indiquaient dès lors la direction de la *qibla* pour la prière. Fehérváry signale enfin la parenté iconographique et stylistique entre un *mihrab* en pierre conservé au Metropolitan Museum de New York et la céramique au champlevé de la région du Garrus[68]. Outre les éléments de base d'un *mihrab*, tels que la forme de niche avec des colonnettes et les calligraphies, les palmettes et les rinceaux de notre carreau se retrouvent, en effet, sur le *mihrab* en pierre de New York et ce, dans un style apparenté. [M.V.R.]

63 Inv. Ash. 707, NE 494, in : *Hayward 1976*, cat. 325 (H. : 37,5 cm ; l. : 29,5 cm).
64 Inv. Isl. 107, in : VON FOLSACH 2001, cat. 209.
65 Inv. MAO 421, Musée du Louvre, Paris, in : ROUX 1977, cat. 228.
66 WELCH 1979, cat. 38.
67 FEHÉRVÁRI 1972, p. 251-152.
68 Inv. 31.50.1, in: FEHÉVÁRI 1972, fig. 1 & p. 243.

IS.6038

IS.59

Céramique à glaçure blanche opaque

La coupe présentée ci-dessous appartient au groupe irakien des céramiques abbassides à glaçure blanche opaque remontant aux IXe-Xe siècles. La paroi est couverte d'une glaçure plombifère à laquelle un oxyde stannifère a été ajouté de manière à la rendre d'un blanc opaque. Après séchage, la coupe a été peinte en vert cuivre et bleu cobalt. L'ensemble est cuit à une température relativement élevée (entre 800 et 1000°). Les couleurs pénètrent dans la glaçure, ce qui provoque un léger flou des contours. Seuls le bleu cobalt, le vert cuivre et le brun manganèse sont susceptibles d'être utilisés pour cette technique qui apparaît à la fin du VIIIe ou au IXe siècle et qui se répand dans le monde islamique au cours du IXe siècle. Les plus beaux exemples, à la pâte argileuse jaunâtre la plus fine, sont attribués à Basra (Irak)[69].

Les porcelaines importées de Chine ont certainement stimulé les potiers iraniens dans la recherche d'un fond blanc pour leur céramique. La forme de cette coupe est également inspirée d'un modèle chinois. Toutefois, selon Watson, les potiers irakiens avaient, à cette période, le monopole du bleu cobalt[70]. La peinture bleue qui pénètre dans la glaçure dite *inglaze* est une innovation qui doit leur être attribuée. Le minerai de cobalt était extrait dans les montagnes du centre de l'Iran, près de la ville de Kashan. Au fur et à mesure que se diffusa ce type de céramique, apparurent des variantes locales qui diminuèrent progressivement l'impact de la porcelaine chinoise. La couleur se vit attribuer une place toujours plus importante dans la céramique islamique. [M.V.R.]

I.15 Coupe

Irak ou Iran, IXe-début Xe siècle
Pâte argileuse, décor en bleu cobalt et vert cuivre sur glaçure blanche opaque
H. : 6,4 cm ; ø de la base : 9 cm ; ø du bord : 21,3 cm
Acquis sur le marché de l'art (1942)
Inv. IS. 6651

MEKHITARIAN 1976, fig. 2.

Coupe à paroi sphérique, à lèvre éversée et à base annulaire. La pâte argileuse beige est couverte d'une glaçure blanche opaque sur laquelle sont posés quatre groupes de bandes, alternativement vertes et bleu cobalt, disposées de manière radiale autour d'une pastille bleu cobalt occupant le fond de la coupe. L'objet a été traité en 2000 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

La base annulaire plate que nous retrouvons sur la coupe du Musée du Cinquantenaire est, selon Watson, typique de la production orientale à peinture à l'engobe et ne se retrouve ni en Chine ni sur les pièces de Basra[71]. La coupe pourrait donc provenir de Nishapur (nord-est de l'Iran) où des versions chinoises, des versions importées de Basra et des exemplaires faits sur place ont été découverts. D'un autre côté, la pâte argileuse de Nishapur est grise, parfois jaune à rouge, tandis que celle d'Irak est jaunâtre comme ici. De plus, selon Wilkinson, on ne faisait pas usage de cobalt à Nishapur au IXe ou Xe siècle[72]. Des produits exportés d'Irak, décorés en bleu et vert, ont bien été retrouvés à Nishapur et des copies en ont été réalisées sur place, mais de moindre qualité. En effet, les coupes fabriquées en Irak ont une forme plus régulière que celles de Nishapur et leur paroi est plus fine. En Irak, elles ont toujours une base annulaire, tandis qu'à Nishapur, la base est souvent plate avec une ou deux rainures comme substitut. À Rayy, la couleur de la pâte est brun-noir et la glaçure, jaunâtre. À Suse, un type de céramique similaire fut également découvert dans différents secteurs de la ville médiévale. Il est daté entre 850 et 900[73]. [M.V.R.]

69 WATSON 2004, p. 171.
70 WATSON 2004, p. 171.
71 WATSON 2004, cat. D.7.
72 WILKINSON 1973, p. 180.
73 KERVRAN 1977, p. 128-129, fig. 38.

IS.6651

Lustre

La céramique à glaçure opaque peut également être décorée à l'aide d'une technique bien plus sophistiquée et plus onéreuse que celles dont il a été question jusqu'à présent : le lustre. C'est au VIIIe siècle que la technique du décor lustré fut appliquée pour la première fois sur verre par des artistes égyptiens[74] et syriens[75]. Dans le courant du IXe siècle, les potiers de Basra (Irak) – le centre de l'industrie céramique abbasside – transposèrent cette technique à la céramique. Par la suite, elle apparut dans l'Égypte fatimide avant de migrer vers l'est, en Syrie et en Iran, ainsi que vers l'ouest, dans le sud de l'Espagne.

Après avoir obtenu la forme voulue, le récipient est couvert d'une glaçure stannifère et cuit. Le décor est ensuite peint avec un mélange comprenant entre autres des oxydes de cuivre et d'argent qui subissent une réduction au cours d'une seconde cuisson dans un four à teneur réduite en oxygène. À partir de la première moitié du IXe siècle, le « lustre abbasside » apparaît dans une version polychrome. Au cours de ce siècle, la palette de couleurs va se réduire à deux teintes pour finalement évoluer vers le lustre monochrome au Xe siècle comme dans cet exemple. Parallèlement, le style se transforma : les motifs floraux et abstraits cédèrent progressivement la place aux représentations stylisées d'hommes et d'animaux avec une préférence pour les oiseaux, comme sur cette petite coupe[76]. [M.V.R.]

I.16 Coupe lobée avec paon

Irak, Xe siècle
Pâte argileuse, peinte au lustre
sur glaçure blanche opaque
H. : 4 cm ; ø 13 cm ; ø de la base : 5 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8716

MEKHITARIAN 1976, fig. 67.

Petite coupe à cinq lobes, sur base annulaire, en pâte argileuse beige clair, couverte intérieurement et extérieurement d'une glaçure opaque blanche et peinte d'un lustre vert olive. L'intérieur est occupé par un paon huppé à queue arrondie peint au lustre sur un fond blanc parsemé de petites spirales lustrées. Sur la face extérieure, on remarque trois cercles concentriques séparés par de petites taches et de petits traits parallèles peints au lustre de façon schématique. La base est également glaçurée. L'objet a été traité en 2002 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

Les coupes lobées ne sont pas exceptionnelles parmi les céramiques lustrées abbassides[77]. La forme lobée sera progressivement adoptée dans le lustre de Kashan[78] et dans d'autres types céramiques, tels le petit bol monochrome bleu du Musée du Cinquantenaire (inv. IS.IR.45) et la céramique de type *minai*[79]. La forme s'inspire des coupes lobées sassanides en or et en argent produites du Ve au début du VIIe siècles[80], probablement d'après des modèles chinois de la période Tang. [M.V.R.]

74 Gobelet à inscription au Musée d'Art islamique, Le Caire, in : *Hayward 1976*, cat. 119.
75 CARBONI & WHITEHOUSE 2001, cat. 102.
76 WATSON 2004, p. 184.
77 Voir entre autres, in : GRUBE 1976, fig. 22 ; MOULIÉRAC 1999, p. 93 ; en version ovale, in : VON FOLSACH 2001, cat. 109.
78 GRUBE 1994, cat. 254-255.
79 GRUBE 1994, cat. 235-236.
80 OVERLAET 1993, cat. 83 & 48.

IS.8716 (intérieur)

IS.8716 (extérieur)

IS.18

IS.52

IS.VE.24

Verrerie

Gobelets

Les gobelets à paroi droite et cylindrique forment un groupe bien reconnaissable dans la verrerie des premiers siècles de l'Islam. Très populaires aux IXe et Xe siècles, ils furent supplantés au XIe siècle par de hauts gobelets coniques qui devinrent bientôt le type standard[81]. Des gobelets comme ces trois-ci furent retrouvés sur des sites archéologiques d'Irak (entre autres Samarra[82]), d'Iran (entre autres Nishapur[83]), mais aussi d'Égypte (Fustat[84]), dans des niveaux d'habitation des IXe-Xe siècles. Les inscriptions arabes présentes sur quelques exemplaires[85], littéralement traduites par « Bois avec plaisir ! », montrent qu'ils furent effectivement utilisés comme gobelets. Certains, pourvus d'une anse et d'un porte-mèche interne, faisaient office de lampes[86].

L'ornementation de ces trois exemples est soufflée au moule ou pincée. Le soufflage d'une paraison dans un moule vint en usage peu après la découverte du soufflage du verre, au milieu du Ier siècle avant J.-C. C'est le décor à côtes verticales qui remporta le plus de succès ; un motif qui se met en diagonale lorsque le verrier imprime un mouvement rotatif à la pièce alors que le verre, à peine sorti du moule, est encore chaud (IS.18). Le pincement d'un décor dans un verre encore malléable se fait à l'aide d'une pince, alors que l'objet est maintenu à la base sur un pontil ou tige (IS. VE. 24 et IS. 52). [M.V.R.]

I.17 Gobelet

Probablement Iran, IXe-Xe siècle
Verre soufflé au moule, travaillé à chaud (tourné)
H. : 8,5 cm ; ø : 8,8 cm
Acquis sur le marché de l'art (1969)
Inv. IS.18

Gobelet en verre transparent de teinte verte, soufflé au moule. Fond rentrant avec trace de pontil. Paroi verticale, arrondie à la base et légèrement rentrante vers la lèvre. Décor côtelé en diagonale, en léger relief, s'estompant vers le bas. L'objet a été cassé, reconstitué et recollé.

I.18 Gobelet

Moyen-Orient (probablement Iran ou Irak),
IXe-Xe siècle
Soufflé à la volée, travaillé à chaud (pincé)
H. : 9 cm ; ø : 8,4 cm
Don Yeganeh (1970)
Inv. IS.52

MEKHITARIAN 1976, fig. 92.

Gobelet en verre transparent, de teinte jaunâtre, soufflé à la volée. Base plate avec trace de pontil. Le décor pincé consiste en six petits panneaux verticaux, séparés par des traits et enfermant des feuilles de palmettes stylisées et de petits cercles. La pièce a été traitée en 2001 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Pour l'analyse de la composition du verre, voir Addendum 2.

Le décor rappelle le travail du stuc sur les murs du palais de Samarra (Irak), capitale du royaume abbasside de 836 à 892[87]. Nous le retrouvons également sur le verre taillé de Samarra[88]. Au IXe siècle apparut un style spécifique qui se répandit sur la totalité du monde islamique. La palmette stylisée ou demi-palmette en était un élément caractéristique. Un décor semblable figure sur d'autres gobelets, parmi lesquels un exemplaire du IXe siècle trouvé à Saveh[89] et un autre du IXe-Xe siècle provenant de Nishapur[90]. En 2000, un gobelet à décor pincé identique, conservé dans son intégralité, fut proposé sur le marché de l'art[91]. Ceci vient confirmer la supposition selon laquelle les gobelets étaient réalisés en set comme aujourd'hui. [M.V.R.]

I.19 Gobelet

Moyen-Orient (probablement Iran ou Irak),
IXe-Xe siècle
Verre soufflé à la volée, travaillé à chaud (pincé)
H. : 9 cm ; ø : 9 cm
Acquis sur le marché de l'art (1966)
Inv. IS.VE.24

Gobelet en verre transparent, de teinte verte, soufflé à la volée. Fond plat, inégal, avec trace de pontil. Paroi légèrement éversée à décor pincé consistant en une frise d'anneaux elliptiques accolés juste sous la lèvre et une frise d'anneaux circulaires près de la base. Les deux registres sont reliés par des lignes de zigzags hachurées. Le verre est fort irisé. Il a été traité en 2001 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Pour l'analyse de la composition du verre, voir Addendum 2.

Un gobelet analogue à paroi évasée et décor pincé se trouve dans la collection Khalili[92]. Il existe donc au moins encore deux exemples de ces gobelets coniques des origines encore dépourvus de l'ouverture en entonnoir qui deviendra caractéristique des exemplaires émaillés des XIIe et XIIIe siècles (voir V.4.1 et 2). Le motif de l'œil se retrouve sur deux gobelets dont Carboni écrit qu'ils sont probablement originaires d'Irak[93]. [M.V.R.]

81 GOLDSTEIN 2005, p. 96.
82 LAMM 1928, p. 45 & 48.
83 KRÖGER 1995, p. 56-61, cat. 37-52 & p. 96-99, cat. 135, 136 & 140.
84 SCANLON 1966, p. 88, fig.4c ; SCANLON 1974, p. 84, pl.XXXI, fig. 4a-c ; KUBIAK & SCANLON 1979, p. 124, fig. 21.
85 Entre autres, inv.1974.15 dans The Nasser D.Khalili Collection of Islamic Art, in : GOLDSTEIN 2005, cat. 105.
86 KRÖGER 1995, cat. 232.
87 HERZFELD 1923, fig. 93 et pl. XLV.
88 LAMM 1928, fig. V.187.
89 LAMM 1935, fig. 29, B.
90 KRÖGER 1995, cat. 136.
91 BONHAMS 2000, n° 376.
92 Inv. GLS 439, H. : 9, 2 cm ; max. ø 8,7 cm, in : GOLDSTEIN 2005, cat. 106.
93 CARBONI 2001, cat. 71a & b.

I.20 Pot

Gurgan (Iran) (?), IXe-Xe siècle
Soufflé à la volée, non décoré
H. : 17,5 cm ; ø : 16 cm
Acquis sur le marché de l'art (1967)
Inv. IS.1

Le pot a été soufflé en verre transparent de teinte vert jaunâtre. Le fond épais est rentré et montre une trace de pontil et une base arrondie. La panse cylindrique est légèrement concave et s'élargit juste avant l'inflexion de l'épaule. Le col est court, cylindrique, avec une lèvre profilée et éversée. L'objet a été traité en 2001 à l'IRPA (Ch. Fontaine).

Bien que la collection en compte deux exemplaires[94], les pots soufflés à la volée non décorés comme celui-ci n'ont pas été retrouvés en grand nombre sur les sites du monde islamique. Selon l'ancien propriétaire, ce pot venait de Gunbadh-i Kabus dans la province de Gurgan (Iran). La même forme, mais avec un décor soufflé au moule, est présente dans la collection Bazargan à Téhéran et proviendrait également de Gurgan[95]. Un exemplaire non décoré comme celui du Cinquantenaire fut retrouvé à Nishapur[96]. D'un exemplaire de Fustat, déposé aujourd'hui au Musée d'Art islamique du Caire, on ne peut confirmer qu'il ait été fait sur place plutôt qu'importé[97]. Lamm mentionne un *albarello* iranien, conservé à Berlin[98]. [M.V.R.]

94 Deuxième exemplaire : inv. IS.VE. 43.
95 KHODMAHINI 1994, p. 92 (H. : 9,5 cm ; Xe siècle).
96 KRÖGER 1995, cat. 59 (H. : 8,5 cm ; Xe siècle).
97 PINDER-WILSON & SCANLON 1973, cat.5 (H. : 12 cm ; daté du début du IXe siècle par le contexte archéologique).
98 LAMM 1930, 2/11 (H. : 8,6 cm ; Xe siècle).

I.21 Plat

Iran, IXe-Xe siècle
Verre soufflé au moule
H. : 13 cm ; ø : 7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1970)
Inv. IS.VE.115

Coupe soufflée au moule, en verre transparent de teinte verdâtre. Paroi évasée, ornée d'un motif de nid d'abeilles sur environ deux tiers de la hauteur. Fond rentrant avec trace de pontil. Lèvre arrondie, légèrement éversée. La pièce a été traitée en 2002 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Pour l'analyse de la composition du verre, voir Addendum 2.

Une coupe analogue a été trouvée à Nishapur[99]. La collection Khalili en possède également une avec un motif de nid d'abeilles dont Goldstein relève qu'il s'agit d'un décor usuel de la verrerie du XIe siècle provenant de l'épave de Serçe Limanı[100]. Serçe Limanı se situe près de Bodrum, sur la côte turque. En 1973, l'épave d'un navire du XIe siècle a été découverte au fond de la mer avec, à son bord, une énorme cargaison de verreries. Le navire avait sombré sur la route reliant la côte syrienne à la mer Noire. On suppose que les verreries avaient été réalisées peu de temps avant la catastrophe. Ce type de décor était donc encore en vogue au XIe siècle. Le même motif en nid d'abeilles, cette fois-ci dans le verre islamique pincé, remonte aux prototypes iraniens en verre entaillé. Il fut repris au IXe siècle par les artisans métallurgistes qui fabriquaient les moules pour les verriers[101]. [M.V.R.]

99 KRÖGER 1995, cat. 130.
100 GOLDSTEIN 2005, cat. 124.
101 CARBONI 2001, p. 208.

I.22 Cruche

Iran, IXe-XIe siècle
Verre soufflé à la volée, anse avec poucier rapportée, décor entaillé
H. : 18 cm ; ø : 9,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1967)
Inv. IS. VE. 25

Cruche soufflée en verre translucide jaunâtre, à panse cylindrique, base plate avec trace de pontil, épaule infléchie et col en forme d'entonnoir. Anse rapportée en verre verdâtre avec poucier en « V ». Rainures entaillées à la base du col et sur la poignée et le poucier. La pièce a été traitée en 2000 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Pour l'analyse de la composition du verre, voir Addendum 2.

Une cruche de forme comparable, retrouvée à Nishapur, a été datée de la période comprise entre le IXe et le Xe siècle[102]. L'épaule anguleuse de l'exemplaire du Musée du Cinquantenaire révèle une parenté avec le travail du métal du territoire oriental de l'Iran aux Xe-XIe siècles et se retrouve également dans les bouteilles en verre de la même région durant cette période[103]. Des rainures sur la poignée, le poucier et le col se retrouvent sur une cruche sphérique de la collection Khalili provenant d'Irak ou d'Iran et datée des Xe-XIe siècle[104]. [M.V.R.]

102 KRÖGER 1995, cat. 112.
103 CARBONI 2001, cat. 36a & 35.
104 GOLDSTEIN 2005, cat. 218.

IS.1

IS.VE.115

IS.VE.25

I.23 Petite bouteille à col haut

Moyen-Orient, IXe-Xe siècle (?)
Verre soufflé à la volée, non décoré
H. : 15,5 cm ; ø de la panse : 7,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1969)
Inv. IS.200

Bouteille soufflée à la volée en verre translucide bleu vert. Panse sphérique, base arrondie et col haut, effilé vers la lèvre et à bord non travaillé. Irisation, fêlure et lacune comblée avec un fragment d'un autre objet. [M.V.R.]

I.24 Flacon *(molar flask)*

Proche- ou Moyen-Orient, IXe-XIe siècle
Verre soufflé au moule, décor entaillé
H. : 8,3 cm ; ø : 2,2 cm
Acquis sur le marché de l'art (1982)
Inv. IS.82.2

Flacon du type *molar flask* en verre opaque bleu cobalt, soufflé au moule et taillé à la roulette. La panse, de section carrée, reposait à l'origine sur quatre pieds effilés vers la base, ici cassés comme sur nombre d'exemplaires conservés. Col cylindrique légèrement évasé. Les rainures horizontales sur les deux tiers de la hauteur entourent, sur les quatre côtés, un motif de palmette ; sur la partie inférieure du col court une frise de deux lignes courbées et quatre feuilles, également entaillées. La pièce est irisée et montre deux ébréchures à la lèvre. La pièce a été traitée en 2002 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Analyse de la composition du verre dans l'Addendum 2.

La *molar flask* doit son nom à sa forme qui fait penser à une molaire. Le flacon sert à conserver de coûteuses huiles parfumées ou du kohl (*kūhl)*. La paraison de verre a probablement été soufflée dans un moule carré. Après refroidissement, le bloc de verre massif est évidé. La paroi extérieure est ensuite taillée et polie[105]. Les flacons de ce type étaient convoités comme des joyaux depuis le nord de l'Afrique jusqu'à l'Asie centrale. Les premiers exemplaires remontent sans doute au VIIe ou au VIIIe siècle mais le type perdura jusqu'au Xe-XIe siècle. Lamm pensait qu'ils étaient réalisés en Égypte et exportés à partir de là[106]. En raison de leur dispersion géographique (Fustat en Égypte, Samarra en Irak et Rayy en Iran)[107] et des grandes différences de qualité et d'exécution, ils sont actuellement attribués à différents centres de production. [M.V.R.]

105 KRÖGER 1995, p. 135-136.
106 LAMM 1929-1930, p. 143-144.
107 Références, in : GOLDSTEIN 2010, p. 68.

IS.20

IS.82.2

I.25 Ventouse de saignée ou alambic

Iran, IXe-XIIe siècle
Verre soufflé à la volée
H. : 6 cm ; ø : 5,4 cm ; L. totale : 12 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8755

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, p. 56-59, fig. 6.

Récipient à bec en verre transparent de teinte verte, soufflé à la volée au départ de deux paraisons. La panse ovale, légèrement rentrée, montre la trace d'un pontil. Le long bec est cassé à la lèvre et recourbé dans le sens opposé à l'ouverture du récipient. L'objet présente une lacune comblée. Il a été traité en 2002 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Analyse de la composition du verre : voir Addendum 2.

Des objets en verre analogues ont été retrouvés sur de nombreux sites archéologiques du monde islamique[108]. Il s'agit d'objets simples, non décorés, à usage pratique. C'étaient probablement des *alambics* ou coiffes de distillateurs. Un appareil à distiller complet comprend au moins trois parties : le *curcubit (qar'a)* contenant le liquide à distiller qui est chauffé, l'*alambic (anbīq)* ou la coiffe dans laquelle la vapeur se condense, et le récepteur *(qābila)* dans lequel s'écoule le distillat[109]. De tels sets étaient utilisés en chimie, pharmacie et alchimie pour la distillation de l'alcool, du pétrole, du parfum, de l'eau de rose, du vin de datte et des huiles essentielles[110]. Seuls deux sets complets sont conservés[111]. Le bec verseur est, dans ces cas, droit ou légèrement courbé dans la direction de l'ouverture du récipient qui est dotée d'un anneau de renfort s'adaptant au col du *curcubit*[112].

L'inclinaison du bec verseur sur l'exemplaire de Bruxelles suggère plutôt que cet objet fut utilisé pour des saignées, comme on le voit sur une miniature des *Maqāmāt*, ou assemblées d'al-Hariri, peinte à Bagdad entre 1225 et 1235[113], dans laquelle le médecin place un récipient comparable sur le dos du patient. [M.V.R.]

108 Deuxième exemplaire aux MRAH, avec bec cintré vers le bas : inv. IS.VE. 117.
109 KRÖGER 1995, p.186 ; AL-HASSAN & HILL 1986, p. 135, fig. 6.3.
110 CARBONI 2001, p. 144.
111 Inv.1978.219.220, Science Museum Londres ; un set au Museum of the Bimaristan, Damas, in : CARBONI 2001, p. 144.
112 *L'Age d'or 2005*, cat.126a.
113 Inv. Arabe 5847, département des Manuscrit orientaux, Bibliothèque nationale de France, Paris, in : DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, fig. 7.

IS.8755

Miniature avec saignée, Bagdad, 1225-1235, Ms. Arabe 5847, f. 154 v
© Bibliothèque nationale de France, Paris

IS.57

IS.O.352

Métal

I.26 Coupe sur pied

Qazwin (Iran) (?), Ve-IXe siècle
Bronze
H. : 9,8 cm ; ø : 15,2 cm
Inv. IS.57

La coupe, peu profonde, présente une paroi extérieure cannelée et une paroi intérieure lisse. Elle est pourvue d'un haut pied creux.

Les coupes sur pied de ce type furent surtout populaires à la fin de la période sassanide et au début de l'époque islamique. Elles étaient réalisées en argent, en divers alliages de bronze et en verre[114]. La forme a probablement une origine occidentale, romano-byzantine, et elle n'apparaît dans le monde oriental qu'à partir du Ve siècle[115]. Lors des fouilles à Suse (Iran), des exemplaires en argent[116] et en verre[117] furent mis au jour. Un exemplaire exceptionnel en argent, conservé dans la collection Sackler à Washington, est orné à l'intérieur d'un médaillon en nielle[118]. L'exemplaire présenté ici est réalisé dans un bronze dit « blanc » caractérisé par un alliage de cuivre contenant au moins 20 % d'étain et donnant au récipient un reflet argenté. Il s'agissait probablement d'imiter de manière intentionnelle l'argent, plus onéreux. Les récipients en bronze blanc, surtout populaires dans les premiers siècles de la période islamique, furent encore réalisés jusqu'au XVIIe siècle. Selon al-Biruni (973-1050), c'est l'interdit religieux frappant l'usage de vaisselle d'or et d'argent, promulgué par le gouverneur umayyade al-Hadjadj, qui aurait encouragé l'utilisation du bronze blanc[119]. [B.O.]

114 DEMANGE 2006, p. 122-123, 153.
115 HARPER 1988, p. 155-156 ; HARPER 1993, p. 101-102.
116 AMIET 1967, p. 278, fig. 9.
117 ARVEILLER & NENNA 2005, cat. 1289, p. 461.
118 GUNTER & JETT 1992, p. 166-169.
119 BAER 1983, p. 1-2 ; MELIKIAN CHIRVANI 1974, p. 124 ; ALLAN 1990, p. 471-472.

I.27 Petite coupe de service

Sippar (Irak) (?), IXe siècle ou plus tard
Laiton
L. : 11 cm ; l. 10,7 cm ; H. : 2 cm
Don de Genouillac (1913)
Inv. IS.0.352

MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 5 et fig. 2.

Petite coupe coulée en bronze. Ce récipient bas et à base aplatie est pourvu sur deux côtés de poignées plates à profil crénelé et creusées de petits cercles. Une troisième poignée, originellement placée face au long bec verseur ouvert, est aujourd'hui cassée. Une ligne horizontale, gravée juste sous ce goulot, indique le niveau maximal de remplissage.

Le long bec verseur ouvert indique que de telles coupes furent utilisées pour verser un liquide de manière mesurée. Il existe de nombreuses variantes de ce type. Elles ont parfois trois pieds, mais elles présentent toujours la combinaison cruciforme d'un long bec verseur ouvert et de trois poignées[120]. Plusieurs exemplaires, de même que des moules ou matrices en pierre pour les produire, ont été découverts à Bet Shaen, près du Jourdain, et dans un atelier de métallurgiste à Tibérias, près du lac de Galilée[121]. Aurel Stein, durant ses *surveys* dans le sud de l'Iran, en acquit deux exemplaires fragmentaires à Tal-i Zohak. L'un possédait de grandes poignées ornementales, l'autre des poignées simplement crénelées, comme dans l'exemple présenté ici[122]. Certaines coupes de service sont travaillées en forme de harpie ou d'oiseau ; une partie de la queue formant le bec verseur, et les ailes et la tête, les trois poignées.[123]. Les plus anciens exemplaires sont datés des périodes fatimide et seldjukide sur base des inscriptions et des ornements. Toutefois, nombreux sont les exemples qui ne peuvent pas être datés avec précision, tel cet exemplaire qui fut offert par le célèbre assyriologue français Henri de Genouillac.

Les coupelles de service servent à manipuler de petites quantités de liquide et pouvaient, par conséquent, être utilisées à de nombreuses fins. Au Khurasan, de petites coupes comparables servaient occasionnellement de lampes à huile[124]. Il a souvent été suggéré qu'elles étaient employées pour broyer des ingrédients et les mélanger à de l'eau ou de l'huile pour produire, par exemple, de l'encre, des colorants ou des cosmétiques (maquillage des yeux et des sourcils). Les coupes pouvaient en effet être placées au-dessus d'un feu pour réchauffer le liquide. Un exemplaire sur trois pieds de Boukhara, de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle, était utilisé pour chauffer les pigments appliqués sur les sourcils[125]. [B.O.]

120 ANON 1991, n° 315.
121 KHAMIS 2013, p. 48, 163-165, 217, 287-288, fig. 3.
122 STEIN 1937, p. 140, pl. XXIX : 47 & 57.
123 BITTAR 2001, p. 142 ; MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 13-15.
124 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 13, note 1.
125 ANON 2004, p. 148.

Fioles à asperger

De nombreuses petites fioles analogues sont répertoriées dans divers musées et collections[126]. Le British Museum en possède une qui provient des prospections d'Aurel Stein dans la province du Fars, en Iran[127]. La forme de ces fioles semble s'inspirer d'exemples sassanides tardifs. L'anneau de base cylindrique, et le corps ovale séparé du col concave à bord droit par une bordure horizontale sont autant de caractéristiques d'un type de fiole qui fut importé de la civilisation romano-byzantine dans le monde sassanide et en Asie centrale aux Ve-VIe siècles[128]. Durant les premiers siècles de l'Islam, diverses variantes en furent développées, parmi lesquelles l'exemple portant le numéro d'inventaire IS.93.3, qui se rapproche le plus de la forme originale. L'ornementation en forme de gouttes, mentionnée dans la littérature sous l'appellation de boutons de lotus, est caractéristique de ces pièces tardives. Le bord vertical du goulot suggère que cette fiole, à l'instar d'exemplaires byzantins et sassanides, était pourvue à l'origine d'un petit couvercle de fermeture[129]. Il y avait peut-être aussi un bec verseur au sommet. L'ouverture dans le col de la bouteille est remarquablement petite, ce qui devait compliquer l'écoulement du liquide. Sur un exemplaire de la collection Keir, l'ouverture à bord droit cède la place à une ouverture en forme de fleur ; un détail qui apparaît sur des fioles plus tardives et qui semble corroborer cette identification[130]. L'une des caractéristiques principales de ces bouteilles est l'absence de fond et tout porte à croire que, remplies par le bas, elles étaient fermées à l'aide d'un bouchon. Sur cet exemplaire, comme sur beaucoup d'autres, le fond ou bouchon est manquant. [B.O.]

126 *Cf.* IS. 93.3 : ALLAN 1986, p. 121 ; FEHÉRVÁRI 1976, cat. 12-13. *Cf.* IS.O. 1707 : ALLAN 1986, cat. 28 : MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 31, fig. 5.
127 STEIN 1936, p. 40, pl. XXIX : 34.
128 VON PETRIKOVITS 1969 ; HARPER 1988, p. 154-155.
129 VON PETRIKOVITS 1969, p. 331.
130 FEHÉRVÁRI 1976, CAT. 13.

I.28 Fiole à asperger

Ghazni (Afghanistan) (?), IXe-XIIe siècle
Alliage de bronze
H. : 12, 5 cm ; ø : 6,4 cm
Acquis sur le marché de l'art (1993)
Inv. IS. 93.3

Bouteille coulée en alliage métallique, dépourvue de fond. Son corps est décoré de trois rangs de boutons en relief en forme de gouttes, tandis que le bord vertical supérieur porte des boutons en forme de demi-sphères. Patine (cuivre). [B.O.]

IS.93.3

I.29 Fiole à asperger

Iran (?), Xe-XIIe siècle (?)
Bronze
H. : 15, 5 cm ; ø : 7,5 cm
Don Corbiau (1946)
Inv. IS.O.1707 (2573)

MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 5 et fig. 1.

Fiole coulée en bronze et martelée. Sans fond. Sur le haut pied, il y a encore des traces d'une décoration de pointes, formant des éléments floraux à l'intérieur de panneaux géométriques. Sur l'épaule, il y a également un décor de points, ici un cercle autour de palmettes. Le haut bord conique de la fiole est orné de sept boutons en relief coulés. [B.O.]

IS.O.1707 (2573)

IS.8756

I.30 Carafe

Nord-est de l'Iran, XI^e^-XIII^e^ siècle
Alliage de cuivre
H. : 34 cm ; ø : 19 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8756

MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 5 et fig. 3.

Carafe à corps cylindrique martelé et haut col étroit, munie d'un bec verseur ouvert placé en oblique. Le col, à décor floral gravé, a été réalisé séparément à partir d'une feuille martelée, enroulée en forme de tube et soudée à l'étroit bord droit. La poignée est rivetée.

Des carafes similaires, ornées de manière comparable et munies d'inscriptions, se retrouvent au Victoria & Albert Museum[131], dans la collection Keir[132] et au musée de Kaboul[133]. Le décor et les inscriptions indiquent que ce groupe a été produit dans la région du Khurassan aux XI^e^-XIII^e^ siècles. Cet exemplaire, bien que plus simple, peut cependant être situé dans le même cadre chronologique en raison de sa forme particulière. [B.O.]

131 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 45.
132 FEHÉRVÁRI 1976, cat.51-53.
133 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 118.

IS.93.2

I.31 Bassin de fontaine

Ghazni (Afghanistan), XIe-XIIe siècle
Marbre
L. : 56 cm ; l. 56 cm ; ép. : 13 cm
Acquis sur le marché de l'art (1992)
Inv. IS.93.2

Seule la partie supérieure de ce bassin de marbre est sculptée. Elle est formée d'un bloc carré dans lequel un octogone au contour profilé a été ciselé et à l'intérieur duquel se découpe, en léger contrebas, un motif à huit lobes s'ouvrant sur un cercle creusé autour d'une ouverture circulaire. Sur le fond, une étoile à six branches a été gravée de manière rudimentaire, encadrée d'un hexagone. Le relief aux quatre angles de la fontaine est réalisé avec soin. Nous y voyons deux oiseaux aux cous entrelacés alternant avec un motif de palmettes à rinceaux.

Au moins deux autres bassins analogues sont conservés dans des collections occidentales, l'un à Copenhague et l'autre à Stuttgart[134]. Le type de marbre utilisé et le style des rinceaux à palmettes inscrits dans des motifs triangulaires renvoient à Ghazni, dans l'actuel Afghanistan, qui fut, de 962 à 1163, la capitale de la dynastie turque des Ghaznawides (r. 962 à 1186)[135]. La cour intérieure rectangulaire du palais de Mas'ud III (r. 1099 à 1115) était pavée de marbre et le bassin y a peut-être été intégré dans le sol. L'étoile à six branches a été ajoutée *a posteriori* car la forme est en contradiction avec celle du bassin. C'est également le cas sur l'exemplaire de Copenhague et il y a, là aussi, peu de certitudes quant aux circonstances au cours desquelles le phénomène s'est produit.

Le mode de fonctionnement de ce genre de bassin ou fontaine n'est pas totalement clair. L'eau y était probablement amenée par des conduites souterraines et propulsée par l'ouverture centrale. L'eau débordante était alors recueillie et acheminée le long de petits canaux. Ou s'agit-il plutôt d'un filtre à vase comme celui de la Grande Mosquée de Kairouan (Tunisie)[136] ? En effet, dans sa cour intérieure, l'eau de pluie est recueillie et filtrée de manière à pouvoir être utilisée pour les ablutions rituelles des croyants. [M.V.R.]

134 Inv.24/1989, The David Collection, in : VON FOLSACH, LUNDBAEK & MORTENSEN 1996, cat. 203 ; Linden-Museum, in : KALTER 1987, fig. 3.
135 Comme, entre autres, sur le *mihrab in situ* trouvé avec une inscription où le nom de Mas'ud II est mentionné, in BOMBACCI 1966, fig. 131 ; également sur le *mihrab in situ* avec le nom de son père Ibrahim (1059-1099), in : FLEURY 1925, cat. 7, fig. 2.
136 MAZOT 2000, p. 136.

Textile

I.32 Soierie aux lions

Est de l'Iran ou Asie centrale, VIII[e]-X[e] siècle
Tissu façonné (samit)
Trois fragments : H. : 12 cm ; l. : 17 cm - H. : 30 cm ; l. : 18 cm - H. : 26,5 cm ; l. : 16 cm
Acheté à la fabrique d'église de Munsterbilzen (1900)
Inv. IS.Tx.372

VON FALKE 1913, p. 98 ; ERRERA 1907, cat. 4 ; SHEPHERD & HENNING 1959, fig. 12 ; KING 1966, p. 49 ; LAFONTAINE-DOSOGNE & DE JONGHE 1981, p. 6, fig. 1 ; VERHECKEN-LAMMENS 2000, p. 37 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 18-20, fig. 9.

Ces trois fragments textiles ont été tissés l'un au-dessus de l'autre, ainsi que nous pouvons le déduire d'une faute de tissage récurrente du côté droit du dessin. Les traces d'un ourlet sont toujours visibles. À un moment donné, les fragments ont donc été cousus sur un support quelconque après avoir été découpés dans une étoffe plus grande[137]. Comme la soierie aux quadriges (notice 0.1) et celle aux *senmurv* (notice 0.2), il s'agit d'un tissage samit. Dans ce cas-ci, la proportion entre les fils pièce et les fils de liage est de 3 à 1. La soie est tissée en lattage successif (4 lats) et la découpure chaîne et trame est de 2 unités. En ce qui concerne la réduction, le tissu compte environ 14 unités de chaîne et 20 à 24 passées par centimètre. Le rapport mesure 25 cm en hauteur, 18 cm en largeur. Les couleurs sont turquoise/bleu cobalt (en alternance), brun orangé, blanc (interrompu) pour la figuration et beige rosé pour le fond. Les teintes beige et brune ont fortement pâli[138].

Le dessin consiste en rangées de médaillons, encadrés d'un bord perlé et d'une double couronne rayonnante de pétales en forme de cœur enfermant des palmettes. Dans chaque médaillon, deux lions s'affrontent, la tête relevée, la queue enroulée et trois griffes sorties, sur un podium en forme de palmette fendue. Au-dessus et en dessous de chaque médaillon, deux guépards portant un collier s'élancent en sens contraire[139]. Le tissu présente une lacune. Entre les médaillons se trouvait probablement un arbre stylisé, ainsi que nous pouvons le déduire du départ de branche aux feuilles losangées que l'on distingue encore sous les pattes antérieures des guépards[140].

Tout comme la soierie aux quadriges, cette étoffe fut achetée en 1900 à la fabrique d'église de Munsterbilzen (voir Addendum 1). Le peintre

IS.Tx.372

néo-gothique Jules Helbig en fit également une gouache[141].

La soierie aux lions de Bruxelles appartient à un groupe de lourdes étoffes de soie d'un style bien reconnaissable, qu'Otto von Falke dit « à la limite barbare » en raison de ses contours puissants et de son dessin anguleux[142]. Les éléments stéréotypés et stylisés sont typiquement d'inspiration sassanide : médaillons à bord perlé, animaux affrontés sur un podium en forme de palmette fendue, disques aux épaules et au garrot des animaux et crinières qui s'achèvent en triangles pointus. À l'heure actuelle, on dénombre une bonne centaine d'exemplaires de ce groupe, surtout des fragments, retrouvés aussi bien dans les trésors d'église occidentaux – comme celui du Cinquantenaire – que dans les sites d'Orient, entre autres en Chine et, plus récemment, au Tibet[143].

Trois étoffes, presque entièrement conservées et présentées pour la première fois par von Falke, sont aujourd'hui encore utiles à l'étude des fragments bruxellois et du groupe tout entier. Il s'agit de la fine étoffe aux lions du reliquaire de saint Amon à Nancy[144], sans nul doute une œuvre maîtresse à la riche iconographie, du linceul de sainte Colombe et saint Loup à Sens[145], également orné de lions comme l'étoffe de Bruxelles, et enfin de l'étoffe dite « aux agneaux » du reliquaire de saint Mengold à Huy (Belgique)[146]. Von Falke supposait que ces étoffes avaient été tissées dans l'est de l'Iran, dans les villes de Nishapur et de Merv au Khurasan, renommées pour leur production de soie. Il envisageait néanmoins également la possibilité qu'elles aient pu être produites dans la région située entre la rivière Oxus et Kaboul, dans l'actuel Afghanistan (Transoxiane). Ceci expliquerait, selon l'auteur, les caractéristiques stylistiques orientales, entre autres dans le rendu des lions où il reconnaissait des éléments issus de l'art bouddhique. En raison des différences de qualité au sein du groupe, von Falke pensait qu'il existait plusieurs centres de production. En ce qui concerne la période de production, il proposait le VIII^e^-IX^e^ siècle, tout en n'excluant pas qu'il faille l'élargir à une période allant du VII^e^ au X^e^ siècle[147]. L'auteur percevait dans ce textile une survivance des anciennes traditions iraniennes dans lesquelles les éléments arabes/islamiques n'avaient pas encore pénétré.

Dans un article remarqué, paru en 1959, Dorothy Shepherd et Walter Henning proposèrent le site de Zandana, près de l'oasis de Boukhara, comme lieu de production de ce groupe de tissus. Le linceul de saint Mengold de la collégiale Notre-Dame de Huy joua un rôle-clé dans cette identification. Il s'agit d'une étoffe de 195 x 112 cm, dont la laize est quasiment conservée avec ses bordures décoratives gauche et droite, ainsi que son bord de finition inférieur, sur lequel des rangées de médaillons abritent deux cerfs affrontés[148]. Au revers du tissu, fort décoloré, Shepherd trouva un texte manuscrit à l'encre, à première vue rédigé en arabe. Henning put toutefois y reconnaître le terme *Zandaniji* en écriture sogdienne et, sur base paléographique, data l'inscription du VII^e^ siècle[149]. Shepherd et Henning mirent ce tissu en relation avec un passage de *l'Histoire de Boukhara*, rédigée par un auteur arabe du milieu du X^e^ siècle, Dja'far al-Narshakhi. Il y est question de *Zandaniji*, un textile fin pour lequel la région était réputée et qui était exporté vers l'Irak, le Fars, Kerman, l'Hindoustan, etc.[150]. Notons que les auteurs signalent déjà que, dans les sources littéraires, le terme renvoie à un tissage de coton et que l'inscription n'était pas tissée dans la soie même mais rapportée à l'encre après coup, probablement par un marchand sogdien en ce lieu crucial près de Boukhara, sur la Route de la Soie. Dans leur article, ils élargissent le groupe de von Falke et le divisent en sous-groupes sur base de caractéristiques technologiques, des couleurs et de l'iconographie. Les fragments de Bruxelles furent intégrés dans le sous-groupe connu sous l'appellation de *Zandaniji I*, en même temps que dix autres soies parmi lesquelles celles de Huy, de Nancy et de Sens.

En 1966, Donald King émit des doutes sur la validité d'une datation aussi précoce du groupe[151] ; hypothèse qui fut soutenue par une nouvelle découverte : une série d'étoffes, à présent conservées au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, trouvées par des archéologues russes à Moshtchevaja Balka, dans le nord du Caucase. L'étude de ces tissus, menée dans les années 1970, donna une image plus différenciée du groupe et fit encore davantage vaciller l'hypothèse d'une production remontant au VII^e^ siècle. En effet, ces étoffes sont arrivées à Moshtchevaja Balka via une ramification septentrionale de la Route de la Soie et ont probablement servi de moyen de paiement pour le péage routier. Elles ont été retrouvées dans des cimetières datés, sur base archéologique, des VIII^e^-IX^e^ siècles[152]. En 1981, Shepherd publia un second article. Elle y intégra les étoffes conservées à Saint-Pétersbourg et proposa une répartition en trois sous-groupes. Le groupe *Zandaniji I*, dans lequel elle intègre toujours les fragments du Musée du Cinquantenaire, aurait pour caractéristique principale une triple chaîne pièce, des fils assez épais et des combinaisons de couleurs[153]. En 1991, Leonie von Wilckens nuança l'importance de l'inscription du textile de Huy. Elle suggéra que l'étoffe avait servi, lors de la vente, d'emballage pour d'autres tissus, probablement de Zandana, et que l'inscription y avait été apposée par un marchand[154]. Khrishna Riboud et Gabriel Vial émirent encore d'autres réserves sur la répartition de Shepherd. Ils découvrirent que la soierie aux lions de Nancy, une pièce-clé, n'était pas sogdienne et ne datait pas du VIII^e^-IX^e^ siècle et cela, en premier lieu, en raison du grand rapport (78,8 – 73,4 cm)[155].

En 1998, Karel Otavsky revient sur le terme *Zandaniji*[156]. Selon son analyse, il fait bien référence à une étoffe connue de bonne qualité mentionnée dans la littérature arabe jusqu'au XIII^e^ siècle et qui était tissée à Zandana, ainsi que dans les villages aux alentours de Boukhara. Cela étant, le terme n'avait aucun rapport avec l'étoffe à médaillons de Huy et n'en avait pas non plus avec le groupe de tissus qualifié de *Zandaniji* sur base de l'inscription de Huy. Ce groupe se révélait d'ailleurs encore moins homogène qu'on ne le pensait. Pour Otavsky, il convenait plutôt de parler d'un style qui s'était développé aux VIII^e^-IX^e^ siècles, entre Kansu et Khurasan, dans la lignée de l'art textile sassanide, probablement conjointement à la diffusion des techniques de tissage et à leur coût moins élevé. Ceci expliquerait les différences de qualité qui devraient donc être imputées à la dispersion géographique des ateliers plutôt qu'à une évolution dans le temps.

Que nous apprend cela sur les fragments du Musée du Cinquantenaire ? Qu'ont-ils encore de sassanide ? De l'art textile sassanide, nous ne connaissons que ce qui est représenté sur les reliefs rupestres de Taq-i Bustan (voir : notice 0.2). Pour ce qui concerne les étoffes elles-mêmes, il nous faut chercher hors des frontières de l'actuel Iran. Les médaillons bordés de perles enfermant des animaux semblent trouver leur origine dans l'Iran sassanide, mais le motif fut repris par les tisserands dans l'Empire byzantin et véhiculé le long de la Route de la Soie jusqu'en Chine et au Japon[157]. La Route de la Soie était en réalité un réseau de routes commerciales sur terre et sur mer reliant l'Asie orientale et l'Europe[158]. Le terme fut lancé par le géographe allemand Ferdinand von Richtofen (1833-1905) et, contrairement à ce qu'il donne à penser, les technologies et les idées y circulaient en même temps que la soie. Sa partie orientale a été active pendant des millénaires avant notre ère et le réseau complet fut opérationnel du II^e^ av. J.-C. au XV^e^ siècle ap. J.-C. Les nœuds routiers étaient non seulement

des centres commerciaux mais également des lieux de production. Les Sogdiens gouvernèrent les routes commerciales d'Asie centrale du VI^e^ au IX^e^ siècle et fondèrent des colonies le long de la route menant vers le nord de la Chine en passant par le Turkestan oriental. Les sources islamiques anciennes, géographiques et historiques, font mention d'*al-Sughd*, une région décrite avec peu de précisions et située en Asie centrale autour des villes de Samarkand et de Boukhara[159]. Durant l'Antiquité, ce nom désignait également un peuple d'origine perse dont le territoire, la Transoxiane, était situé, selon des sources grecques, entre l'Oxus (Amou-Darya) et le Iaxarte (Syr-Darya). Sous le règne du calife Uthman, probablement en 653-654, les Arabes franchirent l'Oxus et attaquèrent des villes sogdiennes comme Samarkand et Boukhara, mais il fallut un certain temps avant qu'ils n'aient le territoire sous contrôle.

Les tissus dits *Zandaniji* sont-ils sogdiens ? En 2006, Boris Marshak et Valentina Raspopova comparèrent leur style avec celui d'œuvres certifiées sogdiennes et réexaminèrent les sources écrites dans lesquelles les tissus *Zandaniji* étaient mentionnés[160]. Leur premier constat fut que les étoffes mentionnées sous ce nom dans les textes étaient en coton et non en soie. Par la suite, ils étudièrent les œuvres sogdiennes mises au jour dans le cadre de fouilles archéologiques, ainsi que les étoffes représentées sur les peintures murales sogdiennes, entre autres à Afrasyab (Samarkand) et Pandjikent. Leur conclusion fut que les étoffes *Zandaniji* se différenciaient profondément des œuvres sogdiennes du point de vue stylistique et iconographique. On reconnaît des éléments sassanides dans les deux, mais le style diffère. Le style des œuvres sogdiennes est plus animé et plus naturaliste que celui de leurs prédécesseurs sassanides et du groupe de tissus dont il est question ici. Selon les auteurs, le style des soies dites *Zandaniji* n'a pas de racines sogdiennes et n'est pas non plus une continuation directe de la tradition sassanide[161]. C'est un style métissé qui s'épanouit dans la partie orientale du califat abbasside et qui donna une grande diversité d'œuvres, allant de l'étoffe raffinée de Nancy aux tissages plus grossiers comme ceux de Huy et de Bruxelles. Il est possible que les centres de production d'Asie centrale aient davantage subi l'influence chinoise que ceux de l'Iran oriental, ce qui peut peut-être expliquer certaines différences[162]. Quoi qu'il en soit, les Sogdiens jouèrent un rôle central dans le commerce entre la Chine et l'Occident et cela en raison de leur bon positionnement sur la Route de la Soie.

À l'occasion d'une restauration récente du linceul de saint Mengold de Huy, l'inscription à l'encre du verso fut réexaminée et identifiée comme arabe[163]. Le texte fut relu par Geoffry Khan, Professor of Semitic Philology, University of Cambridge[164]. Cette lecture jeta un nouvel éclairage sur le groupe d'étoffes. Ainsi qu'on le pensait, celles-ci furent probablement réalisées dans les provinces orientales du monde islamique mais, par la suite, elles parvinrent plus à l'ouest, dans le cadre des relations commerciales avec les régions plus centrales du royaume abbasside au VIII^e^-X^e^ siècles. [M.V.R.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Traitée en 1993 dans l'Atelier textile de l'IRPA (sous la direction de V. Vereecken). [M.V.R.]

ANALYSE DES COLORANTS

En plus du bois du Brésil *(Caesalpinaceae)*, repérage d'indigoïde et de tanin (communication du Dr J. Wouters, 1999).

DATATION AU ^{14}C

La soie a été datée en 2012 au ^{14}C entre 710 et 970 ap. J.-C. (avec 95,4 % de probabilité) par l'ingénieur Van Strydonck et le Dr Boudin, IRPA, Bruxelles (KIA-48816 (TX.372) : 1190±35 BP en C : N=3.1). [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport du dessin : H. : 25 cm ; l. : 18 cm. 2 chemins à retour, pointe simple : 60^62.
Armure : samit façonné lié en sergé 2 lie 1 (S).
Chaînes : fils pièce : soie crème torsion Z. Fils de liage : soie crème torsion Z. Proportion : 3 fils pièce/1 fil de liage (1 unité chaîne). Découpure : 6 fils pièce ou 2 unités chaîne. Réduction : 42 fils pièce et 14 fils de liage par cm.
Trames : 4 lats : soie, sans torsion appréciable : I : bleu foncé ou turquoise (latté), II : brun, III : blanc ou jaune, IV ; crème (fond). Proportion : 1 coup de chaque lat : I, II, III, IV (= 1 passée). Découpure : 2 passées. Réduction : 20-24 passées par cm.
Lisière : pas préservée.
[C.V.-L.]

137 Traces d'un ourlet d'environ un demi-centimètre sur les côtés, de même qu'au bord supérieur du fragment supérieur et au bord inférieur du fragment inférieur. Les fragments firent peut-être partie d'un textile rassemblé, dans le cadre du culte des reliques, comme par exemple une étoffe apparentée (inv.7-1) dans le trésor d'église de Saint-Servais à Maastricht, retravaillée en forme de petite bourse à reliques, in : STAUFFER 1991, cat. 52.
138 Pour l'analyse des colorants textiles, voir la notice infra. Une reconstitution dessinée d'une étoffe comparable, le linceul de saint Mengold de la collégiale Notre-Dame de Huy (Belgique), réalisée par P. De Groof et D. De Jonghe, montre la somptuosité probable des couleurs d'origine qui doit avoir été spectaculaire à cette époque : fond rose rouge et figuration en bleu/vert profond, blanc et ocre brun, in : WHITFIELD 2010, fig. 7. Une autre référence de choix est la soierie aux lions de Ch'ien-fo-tung du British Museum, ramenée en Occident par Aurel Stein, qui avait servi de reliure de livre et qui avait révélé, lors de son démontage, les couleurs originelles apparaissant à certains endroits dissimulés : vert foncé à bleu foncé, bleu profond (chartreuse), rose vif, orange et blanc, in : SHEPHERD & HENNING 1959, p. 26. L'étude de la dégradation des colorants textiles naturels peut donner une image des couleurs originelles d'un textile, in : HOFENK-DE GRAAF & ROELOFS 2006, p. 48.
139 Dans des étoffes apparentées, telles que la soierie aux lions de Sens (SHEPHERD & HENNING 1959, fig. 5) et celle du V&A de Londres (id., fig. 7), on remarque quatre quadrupèdes dont les deux supérieurs ont le pelage tacheté et la queue enroulée d'un léopard comme ici, tandis que les deux animaux inférieurs à la fourrure unie sont dotés d'une épaisse queue horizontale à l'instar du renard, in : SHEPHERD & HENNING 1959, p. 32.
140 Comme dans l'étoffe aux lions de Sens, in : SHEPHERD & HENNING 1959, fig. 5.
141 Date : avant le 14 juin 1874, quand elle fut exposée à Lille, in : BOONEN 2005, cat. A., p. 79 et annexe 4 (note de frais acquittée par le chanoine Lupus le 4 août 1874).
142 VON FALKE 1913, p. 98.
143 OTAVSKY 1998, p. 9.
144 VON FALKE 1913, fig. 138.
145 VON FALKE 1913, fig. 140.
146 VON FALKE 1913, fig. 141.
147 VON FALKE 1913, p. 102.
148 D. De Jonghe, qui a analysé l'étoffe, nous a indiqué oralement qu'il s'agissait de cerfs et non d'agneaux comme on le supposait. Nous le remercions chaleureusement pour cette communication.
149 L'inscription fut traduite par « long empan 61, Zandaniji », in : SHEPHERD & HENNING 1959, p. 39.
150 SHEPHERD & HENNING 1959, p. 15-16.
151 KING 1966, p. 51.
152 IERUSALIMSKAJA 1996, p. 234 et cat. 3-166.
153 SHEPHERD 1981, p. 109.
154 VON WILCKENS 1991, p. 44.
155 RIBOUD & VIAL 1981, p. 129-155, in : VON WILCKENS 1991, p. 44.
156 OTAVSKY 1998, p. 200-202 avec références bibliographiques.
157 VERHECKEN-LAMMENS, DE MOOR & OVERLAET 2006, p. 234.
158 Synthèse actuelle avec bibliographie in : BLAIR & BLOOM 2009, *Silk Route*.
159 Bosworth 1998, Al-Sughd, in : *E.I.2*.
160 MARSHAK 2006, p. 49-60 ; RASPOPOVA 2006, p. 61-73.
161 MARSHAK 2006, p. 59.
162 ROSSABI 1998, p. 7 e.v.
163 LEMEUNIER 2012, p. 26 ;
164 Nous remercions le Professeur Khan de nous avoir communiqué le texte qui se traduit comme suit : « appartient à (acheté pour) Abd al-Rahman, l'émir, 38 dinar moins un tiers ». La publication du professeur Khan, Cambridge University, en collaboration avec le professeur Nicholas Sims-Williams, University of London, a paru entretemps dans *The Bulletin of the Asia Institute 22* (décembre 2012).

OCÉAN ATLANTIQUE
MER NOIRE
MER CASPIENNE
MER D'ARAL
MER MÉDITERRANÉE
MER ROUGE
GOLFE PERSIQUE
OCÉAN INDIEN
Danube
Ebre
Tage
Syr-Darya (Iaxarte)
Amou-Darya (Oxus)
Euphrate
Tigre
Nil
Indus
Sind
Gange
Constantinople
Tokat
Sivas
Erzerum
Kayseri
Malazgird
Konya
Nigde
Qubadabad
Beyshir
Cordoue
Kairouan
Fès
Alep
Mossoul
Damas
Bagdad
Jérusalem
Alexandrie
Le Caire
Médine
La Mecque
Aden
Rayy
Kashan
Ispahan
Basra
Shiraz
Siraf
Gurgan
Nishapur
Merv
Ribat-i Sharif
Balkh
Samarkand
Boukhara
Hérat
Ghazni
Multan
Delhi
ALMORAVIDES
ZIRIDES
CALIFAT FATIMIDE
SULTANAT SELDJUKIDE
GHAZNAWIDES
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du monde islamique (vers 1100 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

OCÉAN ATLANTIQUE
MER NOIRE
MER CASPIENNE
MER D'ARAL
MER MÉDITERRANÉE
MER ROUGE
GOLFE PERSIQUE
OCÉAN INDIEN
Danube
Ebre
Tage
Syr-Darya (Iaxarte)
Amou-Darya (Oxus)
Euphrate
Tigre
Nil
Indus
Sind
Gange
Tabriz
Maragha
Takht-i Sulayman
Sultāniyya
Mossoul
Alep
Damas
Bagdad
Rayy
Varamin
Kashan
Ispahan
Yazd
Kerman
Basra
Shiraz
Siraf
Gurgan
Nishapur
Merv
Balkh
Samarkand
Boukhara
Hérat
Kaboul
Delhi
Grenade
Fès
Alexandrie
Le Caire
Médine
La Mecque
Aden
GRENADE
ZIYANIDES
HAFSIDES
MARINIDES
SULTANAT MAMELOUK
ILKHANS
SULTANAT DE DELHI
RASULIDES
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du monde islamique (vers 1300 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

II

Domination turco-mongole

Seldjukides (1038-1194 [Iran], 1077-1307 [Anatolie]), Ilkhans (1256-1335) et Timurides (1370-1506)

> « J'ai établi que Dieu le Très-Haut a laissé monter le soleil de la souveraineté dans les résidences des Turcs et qu'Il a mis en mouvement les sphères célestes au profit de leur toute-puissance. Il les nomma turk, leur accorda le pouvoir, en fit les maîtres de leur temps et déposa en leurs mains les rênes des gens de cette époque. Chaque homme bien pensant ne peut que les rallier, afin de se protéger de leurs flèches, et, chez eux, il n'existe aucun meilleur moyen d'y parvenir que de prendre part aux conversations dans leur propre langue ! »

Ces mots surprenants servent d'introduction à une sorte de dictionnaire turc-arabe, le *Lexique des langues turques*, rédigé vers le milieu du XI^e^ siècle par l'érudit islamique al-Kashghari, à la demande du calife abbasside. Cette contribution unique à une première valorisation de la langue turque montre avant tout combien, à Bagdad et dans ses environs, on prit conscience que d'énormes changements se préparaient et surtout que ceux-ci proviendraient des steppes d'Asie centrale.

Une fois encore, le XI^e^ siècle s'inscrit comme une étape cruciale dans l'histoire du monde islamique. Des changements d'envergure, conséquence de nouvelles expansions nomades, inaugurèrent, en effet, une période totalement neuve, perçue à juste titre par al-Kashghari et beaucoup après lui comme celle de la toute-puissance des *Turk*. Des groupes, des tribus et des clans turcs, et plus tard aussi mongols, se répandirent tout au long des XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles sur l'ensemble du monde islamique, à la recherche d'espaces pour leurs troupeaux et désireux de profiter des célèbres richesses de l'Asie occidentale. Dans la région délimitée à l'ouest par le Nil et à l'est par l'Oxus, cela provoqua, jusque tard dans le XV^e^ siècle, une instabilité troublante qui relégua définitivement l'empire unitaire islamique des califes au rang d'idéal irréalisable d'un lointain passé.

Comme mentionné plus haut, l'histoire des *Turk* d'al-Kashghari, qui dominèrent cette période, commença dans les steppes d'Asie centrale où, de mémoire d'homme, des tribus turques et d'autres nomades cohabitaient en constellations toujours changeantes. Au cours du X^e^ siècle, certains d'entre eux firent des incursions dans le monde islamique et s'y implantèrent, tantôt en tant que dirigeants locaux dans les régions frontalières, tantôt en tant que mercenaires convoités au service des dynasties perso-islamiques du nord-est de l'Iran. À partir des premières décennies du XI^e^ siècle, un groupe tribal bien défini, celui des Turcs Oghuz ou « occidentaux », prend toujours plus de place dans ce processus d'expansion et de migration. Dirigés par des descendants du légendaire chef turc Saldjuq et poussés par une migration turque continue, ces Turcs s'arrogèrent très rapidement, à partir des années 1030, des régions d'Iran et, ensuite aussi, d'Irak. En 1055, ils prirent même Bagdad et leur chef seldjukide devint le protecteur du califat abbasside, sous le tout nouveau titre de plus haut dirigeant séculier mondial : *sultān*. Sous le régime des sultans Alp Arslan (r. 1063-1073) et Malik Shah (r. 1073-1092), un puissant royaume familial seldjukide naquit de ces conquêtes. Suite à une expansion vers l'ouest, celui-ci s'étendit finalement jusqu'à la Méditerranée et même jusqu'au cœur de l'antique Asie mineure gréco-byzantine. Dans la péninsule anatolienne, en Syrie et dans le sud-est de l'Iran, des branches locales de la famille seldjukide formèrent rapidement des dynasties distinctes, tandis que les régions centrales d'Irak et d'Iran furent reconnues comme sultanat des Grands Seldjukides. Ces derniers connurent leur apogée à la fin du XI^e^ siècle, sous le règne du sultan Malik Shah. Une des raisons en fut sûrement qu'il parvint à remplacer la tradition-

nelle base arrière seldjukide, constituée de tribus turques difficilement contrôlables, par des instruments de pouvoir plus classiques : esclaves militaires, mercenaires, forces administratives locales. Ce processus de stabilisation et de consolidation fut avant tout l'œuvre du bras droit de Malik Shah, le célèbre vizir Nizam al-Mulk (1018-1092).

Malik Shah, comme son vizir, fut assassiné en 1092 et il s'ensuivit une désagrégation du royaume des Grands Seldjukides en de multiples entités dynastiques. En Iran et dans la partie orientale du monde islamique, le sultanat connut une dernière période d'apogée durant le long règne de Sandjar (1118-1157). Dans les années 1150, le sultanat prit fin suite à de nouvelles migrations de groupes tribaux turcs venus d'Asie centrale. À partir de la seconde moitié du XII^e^ siècle, de nouveaux royaumes tribaux éphémères virent le jour dans la quasi-totalité de l'Iran. Parmi les principaux figurent celui des turco-chinois Qara-Khitai en Transoxiane et celui des Khwarazm-shahs, anciens gouverneurs seldjukides, au Khwarazm dans le nord. En Irak et dans la partie occidentale de l'Iran, la dynastie seldjukide se maintint plus longtemps, jusqu'en 1194. Une compétition croissante avec de nouveaux souverains locaux en Syrie et en Irak – parmi lesquels des califes abbassides qui avaient reconquis le pouvoir local, tel le calife al-Nasir (r. 1180-1225) –, mit également fin dans ces régions au sultanat seldjukide jadis tout-puissant. Seule la branche locale de la famille installée en Asie mineure parvint à s'y maintenir plus longtemps comme sultanat seldjukide de Rum à Konya.

En 1243, lors d'une bataille historique près du col de Köse Dag, dans le nord-est de l'Anatolie, le sultanat seldjukide de Rum dut finalement s'incliner face à un nouvel adversaire plus fort que lui : les Mongols. Propulsés depuis les steppes d'Asie centrale dans un élan de combativité tribale, ces Mongols s'approprièrent, dans le courant de la première moitié du XIII^e^ siècle, l'ensemble de l'Asie occidentale, presque comme l'avaient fait avant eux, deux siècles auparavant, les *Turk* d'al-Kashghari. En fait, pour le guerrier mongol Genghis Khan (r. 1206-1227), commandant et souverain absolu, ainsi que pour ses successeurs, l'Asie occidentale islamique n'était qu'une partie d'un énorme empire mondial qui, à son apogée durant la seconde moitié du XIII^e^ siècle, s'étendait de la Chine à l'Europe orientale et du golfe Persique au fin fond de la Sibérie. Outre cette énorme différence d'échelle, il y avait, en matière de conviction religieuse, un important contraste entre le *Turk* de jadis et ces Mongols. Au cours de leur conquête, les Seldjukides et leurs successeurs turcs devinrent très tôt musulmans, alors que, dans leur empire très diversifié, les Mongols n'avaient rencontré que peu de raisons de se convertir. À cette époque, l'est du monde islamique fut véritablement foulé aux pieds par des armées d'infidèles issus des steppes d'Asie centrale. Leur réputation, largement répandue, de guerriers invincibles et impitoyables suffit à pousser plus d'un opposant à se rendre.

En 1258, cette expérience traumatisante pour tous les musulmans du XIII^e^ siècle prit même des proportions apocalyptiques lorsque Bagdad, la capitale abbasside, tomba aux mains des Mongols. Au milieu des années 1250, le Grand Khan mongol, Möngke (r. 1251-1260), un petit-fils de Genghis Khan, envoya son frère Hülagü dans le monde islamique pour, entre autres, soumettre le calife abbasside d'Irak à l'autorité mongole. Particulièrement talentueux, Hülagü s'acquitta brillamment de sa tâche. En 1258, il précipita même la chute du califat de Bagdad en exécutant le dernier calife abbasside, al-Musta'sim (r. 1242-1258). Hülagü et ses successeurs se fixèrent dans la région de l'Irak et de l'Iran en tant que représentants et détenteurs du pouvoir mongol non islamique. Ils avaient le titre de souverain d'« Ilkhan » et restèrent en place de manière incontestée jusqu'en 1335. Ce sont surtout les règnes de l'Ilkhan Ghazan (r. 1295-1304), converti à l'islam, et de ses successeurs immédiats du début du XIV^e^ siècle – également convertis – qui peuvent être considérés comme la période d'apogée de la domination ilkhanide en Irak et en Iran, que ce soit aux niveaux politique, économique ou culturel.

Enfin, le XIV^e^ siècle finissant fut encore le témoin d'un dernier grand changement mouvementé dans cette région instable de l'Asie occidentale. En 1370, un chef militaire local prit le pouvoir dans le khanat de Çaghatay, un petit royaume mongol né à la fin du XIII^e^ siècle dans la région de Transoxiane. Il s'agit de Timur Lang († 1405), également connu sous le nom de Tamerlan. Mêlant sagacité politique, commandement charismatique et succès militaires, Timur parvint à s'imposer comme le nouveau souverain régional dans l'ancienne tradition mongole de Genghis Khan. Pendant des années, les tristement célèbres conquêtes de Timur – qui le menèrent en Iran, en Irak, en Syrie, en Asie mineure, en Russie méridionale, en Inde du Nord et en Chine – semèrent dans ces régions le chaos, la mort et la destruction. Il en résulta que, dès sa mort au début du XVI^e^ siècle, ses successeurs, les Timurides, gardèrent le pouvoir dans les régions d'Hérat et d'Iran oriental, bien qu'avec plus ou moins de succès. C'est surtout le fils et successeur de Timur, Shah Rukh (r. 1405-1447), qui se profila comme un important souverain régional. Il en fut de même de ses successeurs, Abu Sa'id (r. 1451-1469) et Husayn Bayqara (r. 1470-1506), qui jouèrent un rôle prépondérant dans la région. En Iran occidental, en Irak et en Anatolie orientale, l'instabilité demeura après le passage de Timur. Seules deux grandes alliances tribales turkmènes furent capables de s'organiser au niveau politique. Le pouvoir régional fut tout d'abord occupé par les Qara Qoyunlu, les tribus des Moutons noirs, placées sous le commandement de Qara Yusuf (r. 1389-1400, 1406-1420) et Djahan Shah (r. 1438-1467), chefs tribaux illustres. Dès le milieu du XV^e^ siècle, leurs rivaux, les Aq Qoyunlu, les Moutons blancs, prirent le pouvoir dans la région, surtout sous le commandement du tristement célèbre Uzun Hasan (r. 1453-1478).

L'époque des Seldjukides, Mongols, Timurides et autres groupes semi-nomades ne fut toutefois pas uniquement une période d'instabilité, de misère et de malheurs. Malgré la violence impitoyable accompagnant leurs conquêtes, les Mongols firent en sorte que règnent une certaine sécurité et

une forme de solidarité entre les régions qu'ils dominaient. Le commerce par les routes caravanières, qui allaient de la Méditerranée à la Chine, put ainsi se développer rapidement, ce qui facilita l'échange d'objets, d'idées et de styles artistiques. Sous les Ilkhans, Tabriz et Sultaniyya devinrent de véritables villes d'art où furent notamment encouragés l'art du livre et la production textile. Timur, de son côté, fit appel à des érudits et à des artisans qui décorèrent avec beaucoup de succès sa capitale, Samarkand, ainsi que d'autres villes de Transoxiane. Les Timurides se révélèrent de grands mécènes, plus spécifiquement dans le domaine de l'art du livre qui s'épanouit à Shiraz, à Samarkand et, surtout, à Hérat. Tout cela se déroula dans un étonnant contexte à dominante culturelle perse qui s'explique, en partie, par la prédilection que les Seldjukides avaient accordée, trois siècles plus tôt, à leur capitale iranienne Ispahan, mais aussi à d'anciennes élites culturelles venant de l'est. Ceci eut pour conséquence la percée définitive de ce que l'on nomma « Nouveau persan » en tant que langue culturelle majeure dans les régions précédemment seldjukides.

Sous la mosaïque de grands et petits royaumes turco-mongols rivaux et toujours changeants, il existait dans ce même monde islamique « médiéval » de l'Asie occidentale des pratiques remarquablement uniformes et constructives d'intégration sociale, de production culturelle et d'organisation politique. Dès le courant du XI^e^ siècle, un *modus vivendi* avait été trouvé entre les nouvelles élites militaro-politiques d'origine nomade et les élites locales séculaires du monde islamique urbain. Le riche patronage culturel joua un grand rôle dans ce processus. La compétition continuelle entre nombre d'élites turco-mongoles pour le territoire et le pouvoir en Asie occidentale a toujours mené à un pressant besoin de consolider ce qui, initialement, n'avait été acquis qu'avec des flèches, des lances, des épées et la force brutale. Étant donné que ces élites turco-mongoles se sont toutes, tôt ou tard, inscrites dans des identités islamiques locales, cette inéluctable quête de solidarité, de légitimité et d'autorité s'adressait tout d'abord aux élites culturo-religieuses locales. Ces dernières ont toujours soutenu avec succès de telles revendications symboliques par leurs paroles, leurs écrits, leur production culturelle et par le fait qu'elles représentaient l'islam, considéré comme authentique à ce moment de l'histoire. Ces conditions créèrent des possibilités sans précédent pour les érudits, artisans et autres dans les nombreuses cours grandes et petites dont le monde de l'Asie occidentale était particulièrement riche. Ce fut donc tout d'abord la culture islamique de l'Asie de l'Ouest qui prit forme via ce *modus vivendi* « médiéval » entre différents groupes sociaux, dans un processus de synergie entre les traditions islamiques et persanes de toutes sortes, complété maintenant par des pratiques et usages originaires d'Asie centrale.

Une des conséquences de l'attention constante et intense accordée par ces élites « médiévales » à la culture, à la religion et aux arts fut sans aucun doute qu'une grande part du patrimoine islamique, tant la partie conservée que celle dont on garde le souvenir, trouve ses racines dans cette période « médiévale » ou y a pris une forme déterminée. La quête de légitimité en termes islamiques et l'importance du patronage culturel islamique signifient, en effet, que l'idée d'une identité au sein d'une communauté islamique dirigée par un calife abbasside fut plus que jamais promue comme étant la norme, bien que ce fût fictif dans une contexte de division et de morcellement continuels. C'est ainsi qu'au début du XI^e^ siècle, les disciples du calife de Bagdad se définirent pour la première fois explicitement sous le terme de « sunnites », *ahl al-sunna*, en signe de leur acceptation du souvenir canonisé des faits et gestes de Muhammad – la *sunna* du Prophète – comme seul exemple faisant autorité. Sous l'impulsion des chefs turcs récemment convertis et des élites, cette définition plus précise de l'identité islamique devint par la suite la règle pour tous les disciples de l'autorité religieuse abbasside, et ce pour ne jamais plus disparaître.

La *madrasa* fut, sans conteste, l'un des instruments majeurs dans la mise en place de cette cohérence culturelle accrue autour d'une identité islamique sunnite. Ce type d'institution de transmission de la connaissance, originaire du nord de l'Iran, s'est très rapidement diffusée vers l'ouest grâce au patronage des nouveaux chefs et élites turcs qui, par le biais de ce genre d'investissements, obtinrent légitimité et intégration urbaines. Dans le courant des XI^e^ et XII^e^ siècles, apparurent donc dans les villes d'Iran et d'Irak (et finalement aussi en Syrie et en Égypte) nombre de *madrasa* afin de pourvoir à l'enseignement et à la subsistance d'innombrables étudiants et professeurs dans le domaine des sciences religieuses. Le succès de ces *madrasa* alla de pair avec l'introduction de nouveaux concepts et formes, tant urbains qu'architecturaux et décoratifs, empruntés à l'origine perso-asiatique et aux nouvelles fonctions sociales, politiques et religieuses de ces institutions. Cela coïncida avec une migration simultanée vers l'ouest d'élites religieuses dans le sillage des *madrasa* et avec un mélange local des érudits (les *'ulamā*, sing. *'ālim*), de l'est comme de l'ouest. Ce carcan plus rigide du système « médiéval » de la *madrasa* conduisit à la cristallisation de cette seule identité sunnite autour de quatre visions équivalentes quant à la pratique correcte de la foi, quatre écoles de droit (*madhāhib, sing. madhhab*) qui donnèrent forme aux sociétés intellectuelles de ces érudits et qui, aujourd'hui encore, sont normatives.

À partir du XII^e^ siècle, une autre forme architecturale urbaine fit son apparition dans le nord-est de l'Iran : *le khānqāh*, un lieu de séjour et de pratique pour des mystiques islamiques, les *sufi*. Leur approche plus intuitive de la foi islamique, mettant l'accent sur l'ascèse et la mystique, fut longtemps rejetée par de nombreuses autorités comme une pratique inacceptable. C'est en grande partie aux mystiques itinérants que l'on doit la croissance continue de la communauté islamique en Asie et en Afrique, mais aussi le zèle religieux de nombreux nouveaux chefs turco-mongols. Aux XII^e^ et XIII^e^ siècles eut lieu un rapprochement étonnant et le sufisme se vit attribuer une place dans cette identité sunnite, une fois de plus, pour ne jamais plus disparaître. Il en résulta, entre autres, une diffusion plus large de cette identité parmi toutes

les couches de la population. Le sufisme attribua une place à nombre de pratiques populaires hautes en couleur, locales et étrangères, et à des pratiques très anciennes au sein du carcan de l'exégèse sunnite. Pour le sufisme même, ce rapprochement eut pour conséquence un certain durcissement. Les nombreux chemins menant à la connaissance mystique, sur laquelle beaucoup de mystiques charismatiques avaient progressé à leur tour, se cristallisèrent en une poignée de quelques visions équivalentes sur la pratique correcte du mysticisme : les *turuq* (sing. *tarīqa*) ou confréries mystiques.

Au cours de cette période, les écoles de droit et les confréries commencèrent ainsi à conférer une forme multiple, mais en même temps plus stable que jamais, au cadre social, institutionnel, intellectuel, culturel et normatif d'un monde dans lequel la migration tribale, l'expansion militaire et la fragmentation politique allaient de pair avec une majorité musulmane croissante parmi les populations de l'Asie occidentale. *Madrasa*, *khānqāh* et nombre d'autres pratiques culturelles permettaient aux élites, qu'elles soient anciennes ou nouvelles, locales ou étrangères – depuis les *Turk* d'al-Khashghari au XI^e^ siècle jusqu'aux Timurides mongols quelques siècles plus tard –, de participer activement à ce processus crucial de formation « médiévale » et même de lui accorder une dynamique culturelle, une cohérence régionale et une légitimité sociale qui, de diverses manières, se poursuivraient encore durant des siècles. [J.V.S.]

Renouveau céramique : la découverte de la pâte siliceuse

> « Ils prennent 105 parts de *shukar-i sang* qui est réduit en poussière, broyé, moulu et passé au tamis de soie et 100 parts de *shakār* en morceaux aussi grands que des noisettes ou des amandes et ils les mélangent et les introduisent dans un four, décrit techniquement comme *barīz*. […] Le tout est cuit à feu doux et est remué du matin au soir […] jusqu'à ce que cela devienne homogène, comme du verre fondu, et c'est la matière pour la verrerie. Après huit heures, ils l'enlèvent du four. À côté du four, il y a une fosse remplie d'eau dans laquelle ils déversent le mélange brûlant. Lorsque l'eau et le feu se rejoignent, cela provoque un grand bruit et gronde comme le tonnerre, cela ressemble à un vrai orage et à des éclairs. Les artisans appellent le mélange *djawhar* et ils le rangent jusqu'à ce qu'il faille le préparer pour l'employer, sous la forme morcelée, en poudre et tamisée[1]. »

C'est ainsi qu'Abu'l-Qasim décrit, au début du XIVe siècle, la préparation de la fritte qui, deux siècles plus tôt, était devenue le composant de base d'une nouvelle pâte céramique, dite pâte siliceuse (ou fritte)[2]. Il s'agit de quartz moulu, le *shukar-i sang* d'Abu'l-Qasim[3], mélangé à de petites quantités d'argile blanche et de soude, le *shakār* d'Abu'l-Qasim, qui fait office de fondant. Avec cette pâte, les potiers parvenaient à obtenir de fines parois presque transparentes et blanches, se rapprochant ainsi de la porcelaine chinoise Song (960-1270) tant appréciée et admirée.

Un processus d'expérimentation précéda l'introduction de l'usage de la pâte siliceuse dans la céramique fine du monde islamique. C'est très probablement l'importation de grandes quantités de porcelaines chinoises sur le marché céramique du Proche-Orient qui donna l'élan nécessaire à l'industrie locale. L'hypothèse communément admise par les chercheurs est que cette phase expérimentale se déroula dans l'Égypte fatimide des Xe et XIe siècles[4]. À partir de la fin du XIe siècle[5], cette nouvelle pâte formerait la base de la production d'une énorme diversité de céramiques fines au décor griffé, lustré, peint sous ou sur glaçure. Avec l'introduction de la peinture sous glaçure (dans laquelle le décor est posé immédiatement sur l'objet puis recouvert d'une glaçure transparente) dans le courant du XIIe siècle[6], le schéma décoratif de la céramique fine se diversifia et se complexifia. Différents centres de production devinrent connus pour leur vaisselle, parmi lesquels Fustat en Égypte, Raqqa en Syrie, Kashan en Iran et bien d'autres encore. Cette période est l'une des phases les plus créatives de l'histoire générale de la céramique.

Pendant la même période, de nouvelles glaçures furent également développées. Outre la glaçure plombifère, éventuellement rendue opaque par l'ajout d'oxyde d'étain, apparut la glaçure alcaline, fondue avec de la soude. Il s'agit du *shakār*, déjà mentionné, que l'on mélangeait à la pâte. La soude vient d'une plante qui pousse dans les déserts du Moyen-Orient et qui était brûlée. Grâce à leur parenté de composition, les glaçures alcalines se fixent bien sur les pâtes siliceuses et fusionnent partiellement l'une dans l'autre. Les glaçures étaient teintées aux oxydes métalliques. Abu'l-Qasim signale les plus importantes et, en premier lieu, le *lājvard*, un bleu profond obtenu avec de l'oxyde de cobalt, qui, selon lui, fut appelé *Sulaymānī* par les artisans. Toujours selon Abu'l-Qasim, le cobalt était extrait dans le village de Qamsar, dans les montagnes proches de Kashan, et le peuple croyait qu'il avait été découvert par Sulayman, le roi prophète biblique Salomon, qui est cité pas moins de vingt-cinq fois dans le Coran[7]. Abu'l-Qasim mentionne ensuite le *maghnīsīyā*, le rouge ou le pourpre, obtenu avec de l'oxyde de manganèse[8]. Pour le *firuzeh*, le turquoise, associé aux pierres semi-précieuses à vertu de porte-bonheur, on utilisait de l'oxyde de cuivre. Les composantes des glaçures interférèrent l'une sur l'autre, ce qui entraîna une grande variété de nuances chromatiques et de teintes. La richesse des coloris constitue un des grands attraits de la céramique islamique. [M.V.R.]

1 D'après la traduction anglaise du persan de : ALLAN 1973, § 18. Pour Abu'l-Qasim, voir encadré p. 94.

2 Vous trouverez davantage d'informations dans l'ouvrage du Dr O. WATSON, 1985, qui traite du lustre, et dans lequel la pâte siliceuse est décrite (p. 23 et 32). Il existe d'autres termes qui la désignent : céramique siliceuse, en néerlandais *kiezelaardewerk* (TESKE 1999), aussi *siliciumpasta* ou *fritpasta*, en anglais *fritware* ou *stonepaste*. Généralement, les analyses font défaut et la composition exacte de la pâte est donc inconnue. Dans ce cas, on se fie à une observation à l'œil nu. La pâte siliceuse présente une structure plus fine que la pâte argileuse, sa teinte est plus claire et elle contient des particules de verre réfléchissantes.

3 *Shukar-i sang*, littéralement « pierre de sucre », se réfère au quartz, comme c'est aussi le cas du terme arabe *hasāt*, qui, selon Abu'l-Qasim, était utilisé par les artisans, et qui se réfère aux cailloux de quartz trouvés dans les oueds, in : ALLAN 1973, § 3 et p. 115.

4 WATSON 1999 et 2004 ; MASON 1997, p. 216-218, 222. Nous remercions le Dr V. Vezzoli pour les références et son avis concernant l'arrivée de la pâte siliceuse dans le monde islamique.

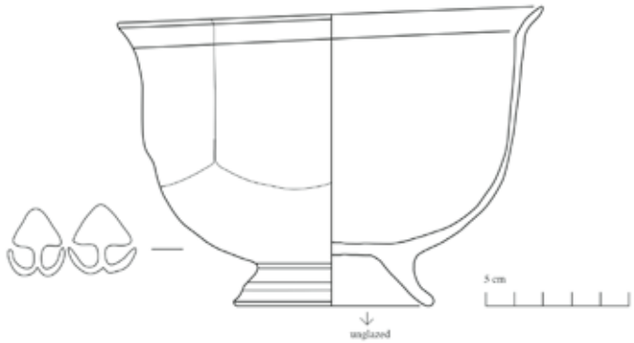
5 L'apparition de la pâte siliceuse à la fin du XIe siècle est confirmée par les sources archéologiques, par exemple à Qasr al-Khayr al-Sharqi (GRABAR 1978), Qal'at Dja'bar (TONGHINI 1998, p. 38-42), Rahba-Mayadin (ROUSSET 1996, p. 305-318), Ispahan (RUGIADI 2010, p. 173-185).

6 L'introduction de cette nouvelle technique décorative est fréquemment attribuée à la région iranienne, d'où elle se serait diffusée vers la Syrie (WATSON 1998, p. 17). Il existe cependant d'autres hypothèses : Mason suggère que cette typologie a été élaborée en Syrie, de façon autonome, et qu'elle aurait migré par la suite vers l'Iran et la Chine (MASON 2001, p. 207-208).

7 ALLAN 1973, § 8.

8 ALLAN 1973, § 10.

IS.6041



IS.6041 (Dessin: V. Vezzoli)

II.1 Bol octogonal portant la signature de Hasan al-Qashani

Iran, fin du XII[e] siècle-début du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, moulée et ajourée, glaçure de couleur ivoire transparente et coulures de glaçure bleu cobalt
H. : 10,2 cm ; ø de la base : 7 cm ; ø du bord : 14,7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1929)
Inv. IS.6041

LAURENT 1930, fig. 10 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 15.

Ce bol octogonal à bord éversé a été formé dans un moule bivalve. Les traces verticales de la couture, où se soudent les deux moitiés, sont encore visibles. Le pied conique a été tourné séparément et appliqué. La panse est ajourée, recouverte d'une glaçure alcaline transparente et de teinte légèrement ivoire ; elle est rehaussée de cinq coulures de teinte bleu cobalt. La présence d'un dépôt verdâtre dans les creux trouble quelque peu le décor constitué de cartouches à inscriptions arabes se détachant sur un fond d'arabesques florales surmontant une frise de palmettes. La glaçure s'arrête au-dessus de la base. En 1999, le bol a été traité par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

Un texte, en écriture *naskh*, figure sur les sept premières faces du bol : العزّ والإقبال والدولة, ce qui signifie : « gloire et prospérité et pouvoir ». Sur la huitième face, on peut lire en écriture coufique : عمل حسن القاشان, « œuvre de Hasan al-Qashani ».

Ce récipient appartient à un groupe de bols à pied haut façonnés au moyen d'une fine pâte siliceuse dans un moule bivalve. L'extérieur de leur panse est décoré tantôt de figures humaines, en haut- ou moins haut-relief, tantôt d'inscriptions comme c'est le cas ici. La Keir Collection comprend, par exemple, un bol octogonal décoré de personnages debout[9], mais aussi un bol rond dont le pied est gravé du nom de Muhammad et qui porte une grande inscription en relief sur un fond de rinceaux et d'oiseaux[10]. Jusqu'à présent, seuls quatre bols portant la signature de Hasan al-Qashani étaient connus[11]. Il s'agit donc ici d'un cinquième exemplaire. Tous présentent à peu près les mêmes dimensions et il est par conséquent envisageable qu'ils aient été réalisés dans un même moule. Au moins deux fragments de moules portant ce type de décor sont conservés[12]. Si le relief du petit bol du musée est peu net, c'est probablement parce que l'on a utilisé un moule de deuxième génération pour le produire[13].

La fabrication de moules relevait d'un métier spécialisé. En raison de la finesse de sa structure, la pâte siliceuse épousait mieux la forme du moule que la pâte argileuse utilisée précédemment. Les moules étaient généralement réalisés en céramique non glaçurée. Leur surface intérieure pouvait être directement entaillée ou gravée. À Nishapur, on a retrouvé un moule dans lequel a été gravée une inscription à main levée, sans tenir compte du fait qu'une fois imprimé, le texte apparaîtrait en miroir[14] ! Il arrivait aussi qu'un maître potier réalise un modèle « positif », à partir duquel un moule bivalve était fabriqué. Il existe des indications démontrant qu'on réalisait plusieurs moules d'un seul modèle, qui pouvait ainsi être diffusé dans plusieurs ateliers de potier[15]. Des traces de nervures de bois, visibles sur un moule de Nishapur, indiquent que le modèle-maître employé a été taillé dans du bois[16]. À l'exception d'un unique exemple réalisé en albâtre[17], la plupart des modèles conservés l'ont été en céramique[18].

La *nisba*[19] dans la signature signifie-t-elle que les bols ont été réalisés à Kashan (*Qashan*) ou plus simplement que le potier Hasan était originaire de Kashan ? La seconde hypothèse est probablement la bonne. En effet, des bols analogues en pâte blanche à coulures bleues ont également été trouvées à Rayy[20], tandis que, comme mentionné plus haut, des modèles et des moules de ce type de céramique ont été récoltés à Nishapur[21]. Par ailleurs, les potiers travaillaient également sur les chantiers, comme ce fut le cas pour la fabrication des carreaux muraux destinés au palais d'été mongol à Takht-i Sulayman, dans le nord-ouest de l'Iran (II.26). [M.V.R.]

9 GRUBE 1976, fig. 113.
10 GRUBE 1976, p. 164, fig. 114.
11 Inv. MAO 2016, Musée du Louvre, Paris, signalée par le Dr S. Makariou, ce dont nous la remercions, in : S. Makariou, *Revue du Louvre 2*, 2004, p. 91, n° 15 (blanc avec coulures de bleu cobalt, ø 16,2 cm, ajourée) ; inv. 68.223.9, Metropolitan Museum, New York, in : ETTINGHAUSEN, GRABAR & JENKINS-MADINA 2001, p. 172, fig. 266 (blanc à coulures bleues, ajourée, ø 17,2 cm) ; inv. 55.9, Freer Gallery of Art, Washington, in : ATIL 1973, cat. 22 ; inv. 86.227.89 (blanc à coulures bleues, ø 15,2 cm), Brooklyn Museum of Art, signalée par le Dr O. Watson, ce dont nous le remercions (glaçure au bleu cobalt, ø 15,2 cm).
12 Un d'entre eux a été présenté par Christie's, Islamic Art, Indian Miniatures, Rugs and Carpets, including Property from the Dr. Arthur M. Sackler Collection, 18th October 1994, cat. 341; le second est : inv. 32/1977, The David Collection, Copenhague, dont il ressort que le moule est divisé à un autre endroit que celui de Christie's. Nous remercions le Dr Watson pour cette communication.
13 Cette information nous a été donnée par le Dr Watson, ce pourquoi nous le remercions.
14 WILKINSON 1959, p. 235.
15 WATSON 2004, p. 26-27.
16 WILKISON 1959, p. 236.
17 Inv. I.33/68, Museum für Islamische Kunst, Berlin, in : *Islamische Keramik 1973*, cat. 160.
18 WILKINSON 1959, p. 237.
19 Une *nisba* est l'une des composantes d'un nom propre qui indique la relation de l'individu avec un groupe donné, une personne, un lieu (dans ce cas Kashan), un concept ou un objet, voir : Sublet 1995, Nisba, in : *EI*[2].
20 ATIL 1973, cat. 22.
21 WILKINSON 1959, n° 9.

II.2 Cruche

Iran, XII^e-XIII^e siècle
Pâte siliceuse, moulée, glaçure opaque
H. : 20,5 cm ; ø de la base : 14,5 cm ;
ø de l'ouverture : 9 cm
Acquis sur le marché de l'art (1962)
Inv. IS.9647

MEKHITARIAN 1976, fig. 16, pl. I.

La cruche à base annulaire, à gauche, présente une panse sphérique et trapue, un haut col en entonnoir et une lèvre légèrement éversée. L'anse et le bec verseur vertical, dont l'extrémité est carénée et montre un bourrelet près de la base, ont été appliqués. Le décor, moulé en léger relief, ressort bien sous la glaçure turquoise opaque qui s'est écoulée irrégulièrement jusqu'à la base. La surface est irisée. [M.V.R.]

II.3 Cruche

Iran, XII^e-XIII^e siècle
Pâte siliceuse, moulée, glaçure opaque
H. : 27,5 cm ; ø de la base : 8 cm ; ø de la panse :
13 cm ; ø de l'ouverture : 5 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8718

HELBIG 1952, fig. IVa ; MEKHITARIAN 1976, fig. 18 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 17.

La cruche à base annulaire présente une panse cylindrique légèrement resserrée, carénée dans le haut et le bas et côtelée. Sur le col cylindrique à bourrelet à la base, un anneau en relief a été moulé à gauche et à droite du bec verseur. L'anse est pourvue d'un poucier. La glaçure turquoise opaque s'arrête juste au-dessus de la base.

La forme est empruntée à l'art du métal, ce qui se remarque, entre autres, par la reproduction d'anneaux près du bec verseur qui, ici, n'ont aucune fonction. Certaines cruches en métal du Khurasan de la même période sont, quant à elles, pourvues de véritables anneaux permettant de les suspendre ou d'y adjoindre une chaîne grâce à laquelle leur couvercle pouvait être maintenu[22]. [M.V.R.]

II.4 Bouteille

Iran, XII^e-XIII^e siècle
Pâte siliceuse, glaçure opaque
H. : 26 cm ; ø de la base : 8,2 cm ; ø de la panse :
16,5 cm ; ø du bord : 8,5 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8719

MEKHITARIAN 1976, fig. 17.

La bouteille à base annulaire présente une panse sphérique et un col à anneaux horizontaux, ainsi qu'une ouverture en forme d'entonnoir. La glaçure turquoise à craquelures se termine juste au-dessus de la base. Une grosse goutte de bleu cobalt décore l'épaule. [M.V.R.]

22 La forme de la cruche à panse cylindrique côtelée et à bec verseur se retrouve, par exemple, sur une cruche en laiton, incrustée de cuivre et d'argent, signée et datée 1181/1182, in : ATIL 1985, p. 17, fig. 6 ; des anneaux mobiles accrochés au bec verseur d'une cruche en bronze de la fin du XII^e ou du XIII^e siècle, in : FEHÉRVÁRI 1976, cat. 51, pl. 15 ; un aperçu des formes de vaisselle en céramique empruntées à celles en métal, in : TABBAA 1987, p. 98-113.

IS.9647 / IS.8718 / IS.8719

II.5 Plat à épices, noix ou friandises

Iran, XII[e]-XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, glaçure opaque
H. : 7 cm ; ø de la coupelle centrale : 8 cm ; ø des six autres coupelles : 5,7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1961)
Inv. IS.9593

Sept coupelles, reliées entre elles – une centrale entourée de six autres –, forment ce plat qui repose sur trois petits pieds s'effilant vers le bas. Chaque coupelle se caractérise par une base plate, une panse arrondie et une lèvre légèrement éversée. Six trous ont été percés autour de la coupelle centrale. La glaçure turquoise est usée par le maniement. En 1999, cet objet a été traité par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

Les plats composés de plusieurs coupelles existaient dès l'époque copte[23] au moins. À l'époque islamique, nous les retrouvons en divers types céramiques et formats[24]. Le nombre de coupelles varie, mais elles sont généralement au nombre de sept. La fonction de ces récipients n'est pas très claire. Les plus anciens sont en céramique à glaçure monochrome et présentent de très petites coupelles. Il se peut qu'ils aient servi à recevoir des cosmétiques ou les encres colorées du calligraphe ou de l'enlumineur. D'autres, à coupelles plus grandes, servaient sans doute de récipients à épices ou à friandises. Un unique exemplaire est doté d'un espace creux sous-jacent, susceptible d'être rempli d'eau chaude permettant de conserver les aliments au chaud. Le Musée de la Céramique et du Verre de Téhéran abrite un exemplaire turquoise à sept coupelles, identique à celui du Musée du Cinquantenaire. L'étiquette indique que ce plat en sept parties provient de Gurgan et a servi à présenter des noix ou des friandises. Il peut également avoir été utilisé dans le cadre de l'*haft sin*, la traditionnelle cérémonie du Nouvel An perse, au cours de laquelle on expose sept épices ou produits différents dont les noms commencent par la lettre s, *sin*. Les trous servaient peut-être à passer une corde servant de poignée. [M.V.R.]

23 Inv. E.27224, Musée du Louvre, Égypte, VI[e]-VII[e] siècle ap. J.-C., provenant de fouilles archéologiques à Tôd, Haute-Égypte, in : RUTSCHOWSCAYA 1985, p. 412-415. Cette publication a été mise à notre disposition par le Dr D. Bénazeth, ce dont nous la remercions chaleureusement. La coupelle du centre y est plus grande que les six autres et repose sur un pied annulaire. La pièce a été réalisée en terre cuite avec engobe beige et décor peint. L'auteur signale d'autres fragments conservés et donne une synthèse de leur histoire jusqu'à la période islamique. Il en ressort que le nombre de coupelles n'est pas toujours identique (généralement six, mais éventuellement jusqu'à douze). Suite aux circonstances de la découverte, ces pièces semblent avoir eu une fonction non pas religieuse, mais profane, dans le cadre de festivités.

24 Par exemple : *condiment dish* avec la signature d'Abu Nasr, de Basra, IX[e] siècle, à glaçure monochrome, in : LANE 1947, fig. 4[E] ; trois coupelles sur petits pieds à glaçure verte qui, selon Watson, sont trop petites pour servir de la nourriture, mais auraient plutôt servi pour des cosmétiques, VIII[e] siècle, venant du monde iranien oriental, in : WATSON 2004, cat. Bb.5-7 ; *sweetmeat dish*, monde iranien oriental, X[e] siècle, selon Watson, utilisée à de nombreuses fins, telles que nourriture, épices, cosmétiques, encres colorées pour le calligraphe ou l'enlumineur, in : WATSON 2004, cat. F.6 ; *sweetmeat dish*, en forme de calice, populaire dans la céramique de Raqqa, in : TONGHINI 1994, cat. 310 ; *sweetmeat dish*, une construction creuse dans laquelle six coupelles rondes et cinq triangulaires sont aménagées.

II.6 Fragment de carreau mural avec éléphant

Iran, XII[e]-XIII[e] siècle
Pâte siliceuse moulée, glaçure opaque
H. : 20,5 cm ; l. : 13,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1966)
Inv. IS.38

MEKHITARIAN 1976, fig. 44.

Fragment d'un carreau mural, en pâte siliceuse moulée et recouverte de glaçure turquoise, portant la représentation d'un éléphant sous une frise de rinceaux. [M.V.R.]

II.7 Coupelle violette

Iran, XII[e]-XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, incisée et ajourée, décor sous glaçure violette
H. : 7,8 cm ; ø de la base : 5,5 cm ; ø de l'ouverture : 15 cm
Acquis sur le marché de l'art (1966)
Inv. IS.IR.47

Les coupelles de ce genre, à paroi ajourée et à décor interne incisé, sous glaçure turquoise, verte ou violette qui se termine juste au-dessus de la base annulaire ou sur elle, constituent un produit standard de la céramique siliceuse monochrome iranienne[25]. [M.V.R.]

25 WATSON 2004, cat. L.19-20.

IS.9593

IS.38

IS.IR.47

IS.6033

Céramique siliceuse peinte sous glaçure

À la fin du XI[e] siècle, les potiers découvrirent nombre de nouvelles techniques décoratives. Le terme *underglaze* ou peinture sous glaçure va de soi : le décor est peint directement sur le récipient qui est ensuite recouvert d'une glaçure alcaline transparente, teintée ou non. Cette technique a été appliquée en Égypte et en Syrie, mais c'est la production d'Iran (Kashan) qui est la mieux représentée au musée[26]. En premier lieu apparut le type dit « en silhouette ». Ici, la pâte siliceuse recevait toujours un engobe qui était incisé ou entaillé, après quoi le pot était recouvert de glaçure. Watson date ces récipients de transition des deux dernières décennies du XII[e] siècle sur base de la parenté avec la céramique à décor lustré (voir plus loin) de style dit monumental de la même période[27]. Avec la technique « en silhouette », il est possible d'obtenir des effets attrayants et contrastés, tel le motif en damier sur une des coupes de la collection (II.9). Le tout début du XIII[e] siècle vit le développement de la vraie peinture sous glaçure. Le plus ancien exemple de ce type est daté par des inscriptions de 601 H./1204 ap. J.-C. et les exemples s'y rattachant sont apparentés quant au style et à la forme à leurs pendants à décor lustré de style Kashan qui datent des deux premières décennies du XIII[e] siècle[28]. Le décor est alors peint au pinceau, ce qui donne un dessin plus souple et un style pictural animé (II.12).

Suite aux invasions mongoles, dans les années 1220, les fours, jadis tellement productifs, ont été arrêtés durant des dizaines d'années. Vers 1260, peut-être un peu plus tôt, ils furent à nouveau mis en marche, après que la dynastie des Ilkhans (1256-1335) eut instauré une certaine stabilité. La nouvelle production est légèrement différente de la précédente. Les formes des coupes deviennent plus grossières et anguleuses, le décor est moins spontané, les couleurs sont plus sombres. Des motifs issus du répertoire chinois, tels le phénix et la pivoine, font leur apparition. Ci-dessous, vous trouverez deux exemples de cette production mongole, connue sous le nom de «céramique de Sultanabad » parce que c'est dans cette ville iranienne, située entre Qom et Hamadan, que de nombreux exemplaires en furent trouvés (II. 14 et 15). Il n'existe aucune preuve permettant d'affirmer qu'ils y furent réellement réalisés et, actuellement, on opte plutôt pour Kashan comme lieu de production de ce type de céramique. [M.V.R.]

26 Pour l'introduction de la peinture sous glaçure dans le monde islamique, voir aussi : note 6. Pour l'Égypte, voir : V. Vezzoli, *Céramique de Fustat*, au chapitre V de cette publication.
27 WATSON 2004, p. 333.
28 WATSON 2004, p. 333.

II.8 Coupe à palmettes

Iran, fin du XII[e] siècle
Pâte siliceuse, engobe noir partiellement gratté, glaçure turquoise (type en silhouette)
H. : 5,8 cm ; ø de la base : 9 cm ; ø du bord : 25,8 cm
Acquis sur le marché de l'art (1929)
Inv. IS.6033

LAURENT 1930, fig. 6 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 25.

Cette coupe, posée sur une haute base annulaire, présente un large bord éversé. Sur le fond, quatre robustes palmettes se détachent sur un arrière-plan clair, tandis que des arcs trilobés rythment le bord. À l'extérieur, la glaçure turquoise descend jusqu'à la base. [M.V.R.]

II.9 Coupe à décor en damier

Iran, fin du XII[e] siècle
Pâte siliceuse, engobe noir partiellement gratté, glaçure (type en silhouette)
H. : 7,4 cm ; ø de la base : 6,7 cm ; ø du bord : 14,7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1962)
Inv. IS.9740

MEKHITARIAN 1976, fig. 22 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 19.

Cette coupe profonde, posée sur une base, présente une lèvre rentrante et est rehaussée, à l'extérieur, d'un décor en damier, bordé dans le haut et dans le bas par un trait noir. En 2000, la coupe fut traitée par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). [M.V.R.]

II.10 Coupe profonde avec vœux de bonheur

Iran, fin du XII[e] siècle
Pâte siliceuse, décor incisé dans l'engobe noir, glaçure turquoise
H. : 7 cm ; ø de la base : 7 cm ; ø du bord : 16,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1943)
Inv. IS.6668

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 20.

Cette coupe profonde, posée sur une base annulaire, présente une panse légèrement bombée et une lèvre éversée. Sur le fond, quatre petits motifs linéaires sont cernés par une double ligne. Sur la paroi intérieure se déroule une frise avec une inscription arabe en écriture *naskh*, également cernée par une double ligne. On peut y lire :

العزّ والإقبال والدولة والسعادة والكرامة

« honneur, et prospérité, et puissance, et bonheur, et considération[29] ».

Ce genre de litanies de vœux de bonheur se retrouvent sur toutes sortes d'objets, parfois en paires rythmées, comportant ou non des adjectifs. Le terme arabe pour les désigner est *du'ā'*, littéralement « invocation » ou « prière » adressée à Allah en faveur de quelqu'un, dans ce cas-ci du propriétaire de l'objet. [M.V.R.]

29 Nous remercions le Prof. G. Schallenberg pour son conseil de lecture de l'inscription.

II.11 Petite cruche pansue

Iran, début du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, peinture sous glaçure
H. : 12 cm ; ø de la base : 8 cm ; ø de la panse : 15,5 cm ; ø du col : 10 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8743

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 21.

Cette petite cruche présente une panse sphérique, un col court et évasé et une anse annulaire avec poucier en forme de feuille. Le décor noir et bleu cobalt est peint sur la pâte siliceuse blanche et le tout est recouvert d'une glaçure verdâtre qui s'étend jusqu'à proximité de la base. À l'extérieur, nous distinguons quatre bandes verticales avec des rinceaux. Sur les champs blancs ainsi créés se tiennent deux oiseaux qui détournent le regard de part et d'autre d'une double fleur de lys. Ce récipient a été traité en 2000 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). [M.V.R.]

II.12 Coupe avec oiseaux et plantes aquatiques

Iran, début du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, peinture sous glaçure
H. : 7 cm ; ø de la base : 6,5 cm ; ø du bord : 15,7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1920)
Inv. IS.4557

La paroi de la coupe est carénée dans le bas mais elle est droite et évasée dans le haut. Le décor est peint en noir sur la pâte siliceuse blanche et sous glaçure turquoise. La glaçure s'arrête au-dessus de la base, tandis qu'une tache de glaçure verdâtre apparaît à l'intérieur du pied. Sur le fond se tiennent deux oiseaux stylisés, de part et d'autre d'un arbre de vie, également stylisé. La paroi est rehaussée de plantes aux tiges souples disposées de manière asymétrique, deux d'entre elles portant une fleur ronde. Sous la lèvre court une frise d'inscriptions en écriture cursive aisée, en réserve sur fond noir. Comme d'habitude avec la peinture sous glaçure, le style est vivant et pictural. Les plantes aquatiques semblent être légèrement balancées par le courant. [M.V.R.]

II.13 Bougeoir

Iran, début du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, moulée, peinture sous glaçure
H. : 20,3 cm ; ø de la base : 27 cm ; ø de l'ouverture : 4,5 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8741

HELBIG 1952, fig. 9 ; DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, fig. 3 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 40.

Ce bougeoir présente une base large, une paroi effilée vers le haut dotée d'un ressaut polylobé au niveau de l'épaule, et une douille sphérique posée sur un pied cylindrique. Sur la paroi, six motifs en relief ont été appliqués : deux visages humains et quatre fleurs. Le décor est peint en noir sur la pâte siliceuse blanche et l'ensemble est couvert de glaçure turquoise. Juste sous le ressaut de l'épaule se déroule une frise d'inscriptions réservée sur fond noir. Plus bas, une large bande de cartouches floraux se développe entre des motifs en relief. Une autre frise d'inscriptions s'étire en dessous. La douille à bougie est décorée de traits horizontaux, alternativement lisses et à tressage. L'intérieur de la base est également recouvert de glaçure turquoise. L'objet présente des lacunes. Des reconstitutions anciennes ont été enlevées en 2001 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

Les bougeoirs de ce modèle, couramment réalisés en métal, le sont rarement en céramique[30]. Nous avons trouvé un autre exemplaire, également moulé, mais couvert d'une glaçure monochrome turquoise. Il provient du monde iranien oriental du XIII[e] siècle[31]. Le modèle a la forme standard des chandeliers en métal de l'école du Khurasan[32]. Ceux-ci étaient coulés en plusieurs parties qui étaient ensuite assemblées. Les potiers devaient, quant à eux, mouler le bougeoir en une seule pièce et il en résultait des objets fragiles. C'est sans doute là une des raisons pour lesquelles si peu d'exemples en céramique sont encore conservés. [M.V.R.]

30 TABBAA 1987, fig. 10, fig. 21-22.
31 WATSON 2004, cat. L.17.
32 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 221-222.

IS.9740

IS.6668

IS.8743

IS.4557 (intérieur)

IS.4557 (côté)

IS.8741

II.14 Coupe profonde avec courtisan et phénix

Iran (Kashan ?), fin du XIII^e^-XIV^e^ siècle
Pâte siliceuse, peinture sous glaçure (type de Sultanabad) et rehauts d'engobe
H. : 13,5 cm ; ø de la base : 11,7 cm ; ø du bord : 28,8 cm
Acquis sur le marché de l'art (1929)
Inv. IS.6034

LAURENT 1930, fig. 8 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 49 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 8, fig. 31.

Cette coupe profonde sur base annulaire droite présente une paroi évasée carénée à l'épaule et un bord horizontal aplani. La pâte blanc-beige siliceuse est recouverte, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, d'un engobe gris. Le décor est peint d'un épais engobe blanc avec contours noirs. Le médaillon central est occupé par un personnage imberbe et auréolé, assis les jambes croisées. Autour de lui volent quatre phénix aux ailes déployées. Le fond est parsemé de pivoines, de pétales de fleurs et de hachures en grisaille. Le bord est rehaussé de boutons blancs en relief. La surface externe est également décorée : sous le bord court une pseudo-inscription. Entre la carène et le pied apparaît une bande peinte d'oves disposés en éventail. Une glaçure incolore recouvre l'ensemble, à l'exception du pied. En 1999, la restauratrice Lindsay Bunch (*The Ceramic Conservation Studio*) réalisa une étude préparatoire à un éventuel traitement de cette coupe. Elle constata que la paroi et le bord avaient été partiellement reconstitués et surpeints. Bien qu'ils soient fortement irisés, le pied et le médaillon central sont d'origine. Étant donné que les reconstitutions étaient stables et relativement bien exécutées, la coupe n'a pas été démontée.

Le personnage installé au centre est vêtu à la manière d'un prince ou d'un courtisan mongol, comme on en trouve sur les illustrations de livres de cette période. Le chapeau imposant et se terminant à l'arrière par un rabat pendant est tout à fait typique. Il est probablement fourré (de marmotte ?) et couronné de plumes (plumes de chouette ou d'aigle ?)[33]. Le manteau à manches courtes et ceinture, porté sur une robe dont les longues manches sont retroussées, est lui aussi conforme à l'habit des hauts dignitaires de l'époque des Ilkhans[34]. Seule la fermeture, avec le rabat croisé au-dessus de la poitrine, allant de l'épaule droite à la hanche gauche, ne correspond pas au mode de fermeture normal des manteaux mongols *al-aqbiya al-tatariyya* (sing. *qabā'* ; plur. *aqbiya*) qui se fait en sens inverse[35]. Comment l'expliquer ? Sur les objets en céramique, les deux sens de fermeture peuvent figurer l'un à côté de l'autre. C'est notamment le cas sur un carreau en forme d'étoile, conservé au British Museum, daté de 739 H./1338-1339 ap. J.-C. et réalisé à Kashan[36]. Comme le personnage de la coupe bruxelloise, les deux personnages assis du carreau portent la coiffure mongole bien reconnaissable (avec auréole) et une *qabā'* analogue avec de petits motifs. Toutefois, alors que le rabat du manteau du personnage assis à gauche (par rapport au spectateur) est fermé vers la droite à la façon mongole, celui du personnage assis à droite est croisé sur la poitrine dans l'autre sens, selon l'usage turc. Sur les objets en métal, les deux manières de fermer un vêtement peuvent cohabiter sur un même objet[37]. Dans le cadre de ces disciplines artistiques, il se peut qu'il s'agisse d'une transposition en miroir d'un dessin ou alors d'une recherche de symétrie dans la représentation de deux personnages affrontés. Sur les illustrations de livres, le côté de la fermeture est toujours correctement rendu, du moins pour autant que nous puissions en juger dans le cadre de cette étude[38]. Sur les dessins de cette période, le manteau est également fermé correctement, même si les personnages sont présentés l'un en face de l'autre[39].

Le motif de l'auréole ou du halo ceignant la tête d'êtres humains (même d'oiseaux) apparaît régulièrement dans la peinture et les Arts décoratifs de cette période[40]. Selon Ettinghausen, le halo a été emprunté à l'iconographie byzantine dans le but de souligner l'importance d'un personnage et, plus particulièrement, de permettre une meilleure visualisation de sa tête[41]. Dans l'Islam, l'auréole n'a pas de connotation de sainteté comme dans l'art chrétien. Le motif du phénix volant est d'origine chinoise et s'est probablement répandu vers l'ouest par l'intermédiaire de représentations textiles[42]. Après les invasions mongoles, d'autres motifs chinois seront encore incorporés dans le répertoire iranien, comme le dragon, la pivoine ou le lotus. À l'origine, ils avaient une connotation impériale, liée à la cour du Grand Khan en Chine. Peut-être s'est-elle peu à peu affaiblie et les motifs ont-ils été assimilés

IS.6034 (côté)

IS.6034 (intérieur)

dans le nouvel environnement. Le phénix chinois a, par exemple, fusionné avec le *simurgh* mythique de l'épopée de *Shāhnāma*, « le Livre des Rois », du poète persan du XII[e] siècle, Firdawsi (texte encadré pagina 169). [M.V.R.]

33 Par exemple sur la représentation d'une procession princière tirée des Albums Diez, Iran, début du XIV[e] siècle, Staatsbliothek, Berlin, inv. Diez A fol. 71, S.50, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 23, fig. 68. Ici, le protagoniste, probablement Hülagü lui-même, le fondateur de la dynastie des Ilkhans, porte sur sa coiffure trois longues plumes d'aigle recourbées.
34 À l'instar des suivants d'Hülagü dans le cortège princier (voir note 33).
35 STILLMAN 2003, p. 63 et fig. 1.
36 Inv. OA + 1223, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 119, cat. 126.
37 *Cf.* sur une aiguière métallique provenant d'Iran, 748 H./1347-48 ap. J.-C., inv. E542-22, Musée des Beaux-Arts, Lyon, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 231.
38 Par exemple : le roi Zav sur son trône sur une page du grand *Shāhnāma* mongol, Iran, probablement Tabriz, 1330, Arthur Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, inv. S1986.107, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 37, ainsi que sur une page des Albums Diez, fig. 80.
39 KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 221-223.
40 Par exemple, autour de la tête d'Iskander, dans le *Shāhnāma*, inv. 7096, Musée du Louvre, 1330, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 51 ; en métal, par exemple sur le bassin des MRAH (II.33).
41 ETTINGHAUSEN 1977, p. 83.
42 Komaroff présente une soierie de Chine, dynastie Yuan (1271-1368), sur laquelle sont brodés deux phénix tournoyant l'un autour de l'autre et affublés de longues plumes de queue (inv. 1988.82, Metropolitan Museum, New York), à côté d'une coupe typique de Sultanabad sur laquelle quatre oiseaux quasi identiques virevoltent l'un autour de l'autre (inv. M.73.5.215, Los Angeles County Museum of Art). Même l'arrière-plan fait de petites fleurs de lotus et de petits pétales est analogue, voir : KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 210 & 208.

II.15 Albarello

Iran, fin du XIII[e]-XIV[e] siècle
Pâte siliceuse, peinture sous glaçure (type Sultanabad)
H. : 11,5 cm ; ø de la base : 4,2 cm ; ø de l'ouverture : 4,6 cm
Acquis sur le marché de l'art (1965)
Inv. IS.O.3285

Petit *albarello* à base annulaire et à panse cylindrique carénée en deux endroits avec étranglement médian. Il est pourvu d'un col droit terminé par une lèvre légèrement éversée. Le décor géométrique est peint de couleur noire sous glaçure turquoise. En 2000, l'objet a été traité par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

La forme de l'*albarello*, bien qu'avec une panse moins étranglée, était déjà connue en céramique (I.5) et en verre (I.20) aux IX[e]-X[e] siècles. Dans la céramique mongole, on retrouve de nombreux *albarelli*, mesurant entre 14,5 et 33 cm de haut[43]. Ils sont donc en moyenne plus grands que cet exemplaire. Un seul exemple a conservé son couvercle d'origine[44]. L'étranglement de la panse était pratique pour se saisir du récipient lorsqu'il était rangé entre d'autres *albarelli*. [M.V.R.]

43 Inv. 1952 2-14 5, H. : 33 cm, British Museum, Londres, in *Hayward* 1976, cat. 368 ; inv. 32/1996, H. : 25,5 cm, David Collection, Copenhague, in : VON FOLSACH 2001, fig. 218 ; inv. LNS 302 C, 14,4 cm, Kuwait National Museum, in : WATSON 2004, cat. Q.3.
44 Inv. 57.61.12a, b, H. avec couvercle : 37,5 cm, Metropolitan Museum of Art, in : KOMAROFF & CARBONI, fig. 241.

IS.6034 (détail)

IS.O.3285

L'apogée : céramique siliceuse à peinture sur glaçure : lustre, *minai* et *ladjvardina*

Le lustre, au brillant délicatement doré, représente le summum de la céramique islamique. Au Moyen Âge, il constituait le produit de luxe par excellence, commercialisé dans tout le bassin méditerranéen. Il atteignit également nos régions où il est, par exemple, mentionné dans une ordonnance de Philippe le Bon de 1441, conservée dans les archives de la Ville de Bruges[45]. Le *minai*, et sa variante postérieure le *ladjvardina*, ont surtout été appréciés à la fin du XIX^e^ et au XX^e^ siècles par des collectionneurs occidentaux, vraisemblablement en raison des représentations figuratives qui rappelaient des miniatures. Les deux techniques décoratives ont en commun un décor peint sur une glaçure blanche opaque, fixée préalablement par cuisson. L'objet devait donc être passé au four au moins à deux reprises. La glaçure était obtenue en ajoutant de l'oxyde d'étain à de la glaçure plombifère qui en devenait opaque. [M.V.R.]

LE PARCOURS DU LUSTRE

C'est en Syrie et en Égypte, au cours du VIII^e^ siècle, que la technique du lustre fut utilisée pour la première fois sur du verre (voir chapitre I, à propos du lustre). En Irak, elle fut appliquée sur de la céramique à partir du IX^e^ siècle (I.16). Le IX^e^ siècle est l'époque durant laquelle les grandes villes islamiques se développèrent, entre autres la ville palatiale de Samarra, sous l'impulsion de la dynastie abbasside. Des artisans ont été attirés de tout l'Empire islamique pour les décorer. D'anciens styles et techniques ont été récupérés et complétés par de nouveaux. Progressivement, des technologies et un langage formel propres ont été conçus qui ont ensuite été rediffusés dans le monde islamique. La mobilité des artistes et artisans, comme d'ailleurs des scientifiques, des commerçants et des autorités était bien plus importante que ne l'imaginent le plus souvent les Occidentaux modernes. Par exemple, la technique du lustre était tellement compliquée que le déplacement physique des potiers spécialisés se révélait indispensable

Abu'l-Qasim et l'industrie céramique iranienne

Une source d'information unique au sujet de la production céramique de cette période nous est fournie par un traité d'Abu'l-Qasim, daté de 700 H./1301 ap. J.-C., que nous avons cité au début de ce chapitre[48]. Il y est question de minéraux et de substances onéreuses comme les pierres précieuses, mais l'auteur termine son livre par un chapitre consacré à l'art de la céramique qu'il décrit comme une forme d'alchimie. Abu'l-Qasim, dont le nom complet était Abu al-Qasim Abdallah b. Ali b. Muhammad b. Abu Tahir al-Qashani, appartenait à la famille de potiers Abu Tahir qui dominait l'industrie céramique de luxe à Kashan au XIII^e^ et au début du XIV^e^ siècles. La famille ne produisait pas uniquement de la vaisselle mais répondait également à de prestigieuses commandes de carreaux destinés à habiller des *mihrab* ou les monuments funéraires de sanctuaires shiites, entre autres la tombe de Fatima al-Masuma à Qom et de l'Imam Reza à Mashhad. Abu'l-Qasim était l'un des derniers descendants d'au moins quatre générations de potiers talentueux, mais rien ne permet de certifier qu'il fût lui-même activement impliqué dans la production. Quoi qu'il en soit, il termina sa carrière comme écrivain-historien au service de la cour mongole à Tabriz où il rédigea, entre autres, la biographie officielle du souverain ilkhan Üldjaïtü (r. 1304-1316).

Son traité reprend, en partie du moins, un texte dû au joaillier et tailleur de pierre Muhammad b. Abi Barakat al-Djawhari al-Nishapuri, daté de 1195-1196[49]. Il s'agit là aussi d'un traité relatif aux pierres précieuses, minéraux et métaux dont le dernier chapitre est consacré à la fabrication de la céramique et plus spécifiquement des glaçures d'émaux (*mina*). Il contenait plusieurs recettes pour le *minai* et le lustre. Il est intéressant de constater que l'auteur de cette œuvre ancienne était originaire de Nishapur et non de Kashan. La connaissance technologique, qui ne semble donc pas avoir été le monopole de quelques potiers d'une ville donnée, était manifestement échangée et intégrée à un discours plus vaste sur les pierres précieuses et les minéraux qui, lui, relevait de l'alchimie.

L'aïeul de la famille était Abu Tahir dont deux coupes sont conservées, l'une en *minai*, la seconde en lustre. Vient ensuite Muhammad Ibn Abi Tahir, le grand-père d'Abu'l-Qasim, qui travailla en collaboration avec un autre potier, créatif et doué, Abu Zayd, qui signa tant de la vaisselle *minai* que des objets et carreaux lustrés de la période prémongole[50]. Le père d'Abu'l-Qasim, Ali, fut notamment actif dans l'*Imāmzāda* Yahya de Varamin (*Imāmzāda* : terme persan ayant le sens de « descendant d'imam », utilisé pour désigner son mausolée) pour lequel il réalisa des carreaux lustrés en 663 H./1264-1265 ap. J.-C. Enfin, le frère d'Abu'l-Qasim, Yusuf, termina entre autres, en 1305, le travail de son père à Varamin.

Abu'l-Qasim décrivit avec précision la manière dont le lustre naquit, la nature des ingrédients nécessaires, l'endroit où on les trouvait et dans quelles proportions ils étaient mélangés. Des oxydes de cuivre et d'argent constituaient les composants de base de cette technique dite des « deux feux » pour laquelle, selon Abu'l Qasim, un four spécial, permettant de réduire l'apport d'air, était nécessaire.[51]. Après refroidissement, l'objet était, selon l'auteur, frotté avec de la terre humide jusqu'à ce que la couleur dorée apparaisse, « éblouissante comme la lumière du soleil ». De la même façon, Abu'l-Qasim décrit la peinture émaillée, ainsi que la découpe et le martelage de la feuille d'or qui se fixait dans un four spécialement conçu à cet effet[52]. [M.V.R.]

48 *'Arā'is al-Djawāhir wa nafā'is al-atā'ib*. Le chapitre concernant la céramique est traduit du persan en allemand : H. Ritter, J. Ruska & R. Winderlich, Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik, in : *Istanbuler Mitteilungen III*, 1935 ; traduction anglaise : W. Allan, Abū'l Qāsim's Treatise on Ceramics, in : *Iran XI*, 1973, p. 111-120.

49 *Jawāhirnāma-yi Nizāmī*, édité par Iraj Afshar, Téhéran, 2004 ; mentionné dans : PANCAROĞLU & BAYANI 2007, p. 27.

50 Une liste des œuvres d'Abu Zayd en *minai*, in : WATSON 1982. La liste complète des 31 œuvres de ce potier connues jusqu'à présent, in : BLAIR 2008, appendice, p. 169-172. Elles sont datées entre 1186 et 1219-1220, ce qui implique qu'Abu Zayd a été actif pendant quatre décennies au moins.

51 § 27, in : ALLAN 1973, p. 114.

52 § 27, in : ALLAN 1973, p. 114-115.

pour l'introduire ailleurs. Lorsque, vers la fin du Xe siècle, la production de lustre toucha à sa fin en Irak, vers la même époque, elle s'épanouit en Égypte, et on présume que cela est dû à la migration de potiers spécialisés[46]. De la même façon sans doute, la technique se déplaça, à la fin de la période du règne des Fatimides en Égypte (969-1170), vers la Syrie et l'Iran, où elle connut un brillant essor dans les dernières décennies du XIIe et les premières du XIIIe siècles. Le lustre y fut alors produit et exporté en grandes quantités. La qualité en était excellente et il fut aussi appliqué sur des carreaux, des *mihrab* ou des pierres tombales. En fait, la production de lustre ne s'arrêta jamais tout à fait en Iran. Sous le règne des Safawides (1501-1736), elle était toujours bien vivante, mais par la suite elle sombra dans le sommeil. Pour la survivance de la céramique lustrée en Espagne, nous renvoyons au chapitre VI. [M.V.R.]

TROIS STYLES DANS LE LUSTRE IRANIEN

Trois styles peuvent être distingués dans le lustre de la période prémongole (vers 1170-1220)[47]. Les deux premiers, dits style monumental et style miniaturiste, apparurent conjointement dans les dernières décennies du XIIe siècle. Cinq objets de style miniaturiste sont datés entre 575 H./1179 ap. J.-C. et 595 H./1198 ap. J.-C. Après 1198, le lustre n'apparaît plus que dans le style dit de Kashan, une fusion des deux styles picturaux précédents. Plus de cinquante pièces datées de ce style ont été repérées. Ici, les dates s'étalent de 1200 à 1220, moment où les invasions mongoles ont brusquement arrêté la production. Il n'est pas toujours aisé de distinguer nettement les trois styles, mais ils fournissent cependant des indications qui contribuent à situer les objets dans le temps. La production mongole, c'est-à-dire celle qui se met en place vers 1260, présente à nouveau un lustre de très bonne qualité, même si le style est quelque peu plus sec et moins vivant que celui qui précède. [M.V.R.]

45 VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 9.
46 Pour la production lustrée en Égypte et en Syrie, voir : V. Vezzoli au chapitre V de cette publication.
47 L'ouvrage de référence à ce sujet est toujours : WATSON 1985.

II.16 Coupe avec arabesques

Kashan (Iran), deux dernières décennies du XIIe ou début du XIIIe siècle
Pâte siliceuse, décor lustré
H. : 7,6 cm ; ø de la base : 12,7 cm ; ø du bord : 32 cm
Don de Laupespin (1952)
Inv. 8724

HELBIG 1952, pl. Id. ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 7, fig. 23.

Cette grande coupe présente une paroi sphérique et un large (4,2 cm) bord plat éversé. À part sur la base annulaire, la pâte siliceuse est entièrement couverte de glaçure stannifère sur laquelle est peint le décor en lustre de teinte jaune olive à l'intérieur, et brun-rouge à l'extérieur. Au centre s'épanouit une étoile à huit branches à partir de laquelle s'étend un réseau d'arabesques qui remplit tout le fond de la coupe. Sur la paroi court une frise d'inscriptions en arabe, en écriture *naskh*, tandis que sur le bord se déploie une inscription en écriture coufique. L'extérieur de la coupe est orné de doubles palmettes sous arcades, alors que le bord est rehaussé d'un motif épigraphique esquissé.

La pièce a été traitée en 2002 à l'École nationale des Arts visuels de La Cambre, par Farzad Ziari dans le cadre de son travail de fin d'études[53].

À cette occasion, d'anciennes restaurations et reconstitutions ont été ôtées. Les douze fragments d'origine qui subsistaient ont été à nouveau solidarisés et près d'un quart du bord a été reconstitué de manière visible. Cette reconstitution pouvait exceptionnellement se justifier en raison du caractère répétitif du décor et parce que les courtes inscriptions répétées, pour autant que l'on sache, ne traduisent pas un contenu cohérent.

Une coupe similaire de la Keir Collection a le même diamètre et un décor abstrait lustré de style miniaturiste analogue[54]. Grube rapproche les palmettes énergiques et fendues, également présentes sur notre coupe, des croissants de lune figurés sur des boucles d'oreilles ou autres bijoux et auxquels des pouvoirs magiques sont attribués. Les inscriptions de la coupe de la Keir Collection ont été déchiffrées par Watson et contiennent des souhaits de bonheur. L'auteur signale l'existence dans une collection privée d'une coupe plus petite (ø 14,8 cm) présentant un décor d'arabesques similaire à celui de la coupe du Musée du Cinquantenaire[55]. [M.V.R.]

53 F. Ziari, *La conservation et la restauration des céramiques iraniennes à décor lustré des XIIe et XIIIe siècles*, mémoire non publié, 2001, p. 56-57, 125-126 & 134.
54 GRUBE 1976, cat. 60 (fig. p. 221) et p. 224-228.
55 Ades family Collection, in : WATSON 1985, pl. 43.

IS.8724 (côté)

IS.8724 (intérieur)

IS.8725

IS.8725 (détail)

II.17 Coupe avec personnages au bord d'un étang

Kashan (Iran), premières décennies du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, décor lustré
H. : 8,5 cm ; ø de la base : 13,3 cm ; ø du bord : 32,3 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8725

HELBIG 1952, fig. 5 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 21 ; VAN RAEMDONCK 1996, p. 149.

Cette grande coupe sur base annulaire présente une paroi sphérique, un bord plat éversé et une lèvre verticale. À l'intérieur comme à l'extérieur, la pâte siliceuse est couverte de glaçure stannifère sur laquelle un lustre verdâtre a été peint. Par le passé, le plat a été reconstitué à partir de quatre-vingts tessons qui ne provenaient pas tous du même original. Les lacunes avaient été bouchées et l'ensemble, surpeint. Le plat a été démonté par Lindsay Bunch en 1999 (*The Ceramic Conservation Studio*) et les fragments originaux ont été nettoyés avant d'être disposés à leur place. Cette fois, les lacunes n'ont pas été bouchées, la pièce étant suffisamment stable. De plus, dans la mesure où le décor n'était pas répétitif, il n'était pas possible de le reconstituer. Il se pourrait que les fragments n'aient pas tous été conservés dans les mêmes conditions, ce qui expliquerait que certains aient pâli davantage que d'autres.

La scène présentée dans le médaillon, au centre de l'intérieur de la coupe, intrigue. On y décèle des personnages, sans doute au nombre de neuf, assis au bord d'un étang où nagent cinq poissons et autour duquel marchent à grand pas quatre oiseaux aux ailes déployées. Les figures sont réservées sur un fond lustré agrémenté de petits motifs en spirale. À en juger par leur coiffure, les personnages sont des hommes[56]. Ils portent des vêtements amples faits d'étoffes figurées sur lesquelles on reconnaît des arabesques, de petites croix et de fins traits. Leurs visages ronds en forme de pleine lune, leurs yeux en amande, leurs bouches et leurs petits nez fins, leurs doubles mentons et leurs cous épais, ainsi que leurs mèches de cheveux noirs sont autant de caractéristiques qui répondent à l'idéal de beauté iranien arrivé de l'Asie centrale en même temps que les Seldjukides. Les personnages, à la mine recueillie, sont assis immobiles et tournés les uns vers les autres.

La scène est entourée de deux frises d'inscriptions en écriture cursive. La frise intérieure est peinte au lustre sur un fond blanc et orientée vers le centre de la coupe, tandis que l'extérieure est incisée dans le fond lustré et orientée vers le bord de la coupe.

Jadis, ce plat a dû être une pièce magnifique et il reste, aujourd'hui encore, un parfait exemple du troisième style, celui de Kashan. L'objet le plus célèbre réalisé dans ce style est daté de 607 H./1210 ap. J.-C.[57]. L'iconographie y est plus complexe que celle de la coupe bruxelloise et est interprétée comme étant une allégorie mystique[58]. Les personnages ont pourtant une allure similaire. On y retrouve le regard recueilli des personnages de la coupe de Bruxelles, ainsi que leurs coiffure, leurs couvre-chefs et leurs vêtements, sur lesquels les bandes *tirāz* (voir chapitre V) sont clairement reconnaissables, sur le haut des bras. Malheureusement, l'inscription qui décore la coupe du Musée du Cinquantenaire est trop fragmentaire pour pouvoir être lue. Le Dr O. Watson n'a pu retrouver ni signature ni date sur les fragments conservés de notre coupe[59]. [M.V.R.]

56 *Cf.* Le personnage de droite sur la coupe signée par Abu Zayd et datée de 600 H./1204 ap. J.-C., inv. 45/2001, The David Collection, Copenhague, in : BLAIR 2008, p. 155.
57 Inv. F1941.11, The Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington. Cette coupe présente à peu près le même diamètre, 35,2 cm, mais a une paroi lobée.
58 GUEST & ETTINGHAUSEN 1961.
59 Cela nous a été communiqué par écrit le 12 octobre 2012, ce pourquoi nous sommes reconnaissants.

IS.8729 (intérieur)

IS.8729 (extérieur)

II.18 Coupe à poésie persane

Kashan (Iran), fin du XII[e]-deux premières décennies du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, décor lustré
H. : 8,2 cm ; ø de la base : 8 cm ; ø du bord : 18,5 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. 8729

HELBIG 1952, fig. 8 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 7, fig. 25 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 40.

Cette coupe repose sur une haute base annulaire droite et sa paroi évasée est légèrement bombée dans le bas. La pâte siliceuse beige, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur (sauf la base), est recouverte de glaçure blanche opaque sur laquelle est peint le décor en lustre de teinte jaune olive. Il consiste en une étoile à six branches à partir de laquelle un réseau de vrilles s'étend sur l'ensemble du fond. Sur la paroi, court une bande blanche portant une inscription persane, en écriture *nashk*, interrompue par un motif losangique dans lequel s'inscrit une petite croix. Juste sous la lèvre, se développe une frise de vrilles entrecroisées. La face extérieure est rehaussée de lignes verticales proches les unes des autres, interrompues par des demi-cercles et des points. Ce dernier décor est compris entre deux lignes horizontales. L'intérieur du pied annulaire est couvert d'une fine couche de glaçure incolore, sur laquelle est peint un grand oiseau en lustre brun. Cette pièce a été traitée en 2002 à l'École nationale des Arts visuels de La Cambre, à Bruxelles[60]. Les rayures dans le fond de la coupe sont sans doute dues à l'usage.

L'oiseau figuré à l'intérieur du pied annulaire se retrouve également sur une coupe conservée dans The David Collection de Copenhague, une œuvre signée à deux reprises par le potier Abu Zayd[61]. Il s'agit d'Abu Zayd de Kashan que nous avons mentionné plus haut et qui a joué un rôle primordial dans le renouveau de l'art de la céramique à la fin du XII[e] siècle. Il a signé une quinzaine d'œuvres, qu'il a également datées. Il en résulte que ce potier a travaillé pendant quelque quarante ans, les dates s'étalant entre 576 H./1180 ap. J.-C. et 616 H./1219 ap. J.-C.[62]. Abu Zayd réalisait aussi bien du lustre que du *minai* et ses signatures sur les œuvres indiquent que les deux techniques étaient appliquées en même temps à Kashan.

Le texte persan se présente sous la forme d'un quatrain. Traduit librement, on peut lire[63] :

« J'ai toujours ton visage devant les yeux
C'est encore plus agréable [à garder devant les yeux] que tes idoles
Ô âme et univers de mon cœur
Mon cœur est heureux lorsque je te vois. »

[M.V.R.]

60 F. Ziari, *La conservation et la restauration des céramiques iraniennes à décor lustré des XII[e] et XIII[e] siècles*, travail de fin d'études non publié, Bruxelles, 2001, p. 60 & 87.

61 *Cf.* Inv. 45/2001, The David Collection, Copenhague, in : BLAIR & BLOOM 2006, cat. 118 : coupe lustrée présentant sur le bord un quatrain perse suivi de : « écrit à la main par Abu Zaid » et la date Djumada II 600/février-mars 1204 et une fois de plus, une signature sur l'extérieur.

62 Pour un aperçu des œuvres signées par Abu Zayd, voir : WATSON 1994. Une biographie du potier se trouve dans : BLAIR 2008. Il semble qu'Abu Zayd ait écrit lui-même de la poésie qu'il apposait sur la céramique qu'il réalisait.

63 Le texte fut successivement lu et traduit par Khosrau Khazai, Martine Azarnoush-Maillard et Mostafa Torabi. Cette traduction, qui ne diffère que légèrement des précédentes, est due au Dr Kristof D'hulster, UGent. Nous remercions chaleureusement Mostafa Torabi et Kristof D'hulster pour leur aide à traduire toutes les insciptions persanes sur les pièces du Musée du Cinquantenaire. Pour autant que l'on sache, jusqu'à présent, ce quatrain n'a jamais été rencontré sur une autre coupe.

II.19 Pot à deux becs verseurs et deux anses

Kashan (Iran), fin du XII[e]-XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, décor lustré
H. : 13 cm ; ø de la base : 9 cm ; ø de la panse : 16,5 cm ; ø de l'ouverture : 11 cm
Acquis sur le marché de l'art (1946)
Inv. IS.8220

MEKHITARIAN 1976, fig. 50.

Ce récipient à base annulaire conique présente une panse sphérique, un col cylindrique court et un bord éversé. Deux anses en forme de léopard alternent avec deux becs verseurs recourbés. Le décor est peint en lustre verdâtre sur une glaçure blanche opaque. À l'intérieur et à l'extérieur du col, court une bande d'inscriptions. La panse est ornée de motifs floraux schématiques, cernés par des losanges tressés. Les anses et becs verseurs sont entièrement lustrés. Le pot a été traité en 2001 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch).

Les petits récipients pansus de ce genre étaient des pots à crème[64]. Jef Teske en a décrit la fonction comme suit : « Le lait entier est versé dans le pot et on le laisse ensuite reposer un certain temps. Après, le lait écrémé peut être versé par un bec aménagé à quelque 4 cm sous le bord. La crème demeure ainsi dans le pot ». À l'origine, ces pots disposaient d'un couvercle. [M.V.R.]

64 TESKE 1999, p. 30 & 56.

II.20 Coupe à poésie persane

Kashan (Iran), deux premières décennies du XIII[e] siècle
Pâte siliceuse, décor lustré
H. : 9,4 cm ; ø de la base : 9 cm ; ø du bord : 22 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8734

HELBIG 1952, pl. IVc ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 7, fig. 26.

Voici un fragment d'une coupe profonde posée sur une base annulaire droite, à paroi carénée dans le bas et évasée plus haut. Le décor est peint en lustre brun-doré avec des rehauts de cobalt sur une glaçure opaque. Dans un médaillon central, apposé sur le fond, se tient un personnage assis, nimbé et vêtu d'un ample manteau ouvert dont l'étoffe est richement figurée. Tout autour court une inscription persane, écrite en lustre sur fond blanc et dont la ligne de base est orientée vers le bord de la coupe. Sur la paroi, des inscriptions persanes s'inscrivent dans des bandeaux placés de manière radiale. Ceux-ci alternent avec de petits panneaux, dans lesquels deux palmettes superposées sont peintes entre des champs délimités en bleu et remplis de petites croix. Sous la lèvre se déroule une seconde bande d'inscriptions, cernée par deux lignes bleues. Celle-ci est réservée en blanc sur un fond lustré et, cette fois, la ligne de base est orientée vers le centre de la coupe. La face externe est presque entièrement occupée par une inscription pseudo-coufique. La glaçure descend jusqu'à la base annulaire. La coupe a été traitée en 2001 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). La forme conique et le décor de la coupe sont caractéristiques de la production de Kashan entre 1200 et 1220 et du style dit « de Kashan ». La frise interne à inscription, entourant, en lustre sur fond blanc, le personnage du médaillon, présente un quatrain fréquemment utilisé sur la vaisselle et les carreaux du XIII[e] siècle[65].

Traduit librement, le texte dit[66] :

« Ô, même ceux qui sont saturés
du monde aspirent à ta pitié
Même les héros du monde craignent
d'être séparés de toi
Qu'ont les gazelles du désert
à côté de tes yeux ?
Les lions du monde s'empêtrent
dans tes cheveux. »

Suivent deux autres vers, qui n'ont pas encore pu être déchiffrés. Comme sur la coupe de la Keir Collection, mentionnée plus haut, la frise inscrite externe montre des vers apparentés à ceux de la frise interne. Le texte inscrit sur les bandes transversales n'a pas pu, lui non plus, être lu jusqu'à présent. Deux coupes ornées de ce même quatrain ont été publiées par Bahrami et sont datées par des inscriptions, l'une de 616 H./1219 ap. J.-C.[67], l'autre de 613 H./1216 ap. J.-C.[68]. Ces

IS.8220

IS.8734 (détail)

dates correspondent à la datation proposée pour la coupe de Bruxelles.

Les inscriptions persanes et, dans une moindre mesure, arabes, sont caractéristiques de ce groupe de céramiques lustrées. Elles sont écrites en un style cursif qui se prête mieux à des textes littéraires plus longs que ne le sont les vœux de bonheur et formules en arabe, répétitifs, que nous avons vus jusqu'à présent et pour lesquels l'écriture coufique est plus adaptée. Les mêmes textes reviennent régulièrement, parfois dans diverses variantes, parfois en répétition ou avec des inclusions ou des ajouts d'autres vers. Une coupe lustrée de la Plotnick Collection de Chicago, décorée du même quatrain, montre également un groupe de personnages près d'un étang (*cf.* II.17). Dans leur notice, Pancaroğlu et Bayani décrivent le contexte dans lequel s'incrivent probablement ces coupes aux personnages songeurs et à la poésie mélancolique : celui d'un *madjlis*, une rencontre, dans ce cas précis une soirée littéraire au cours de laquelle l'élite intellectuelle se rassemble pour écouter de la poésie[69]. Le *madjlis* pouvait se dérouler à l'intérieur comme à l'extérieur dans un jardin, en présence ou non de princes ou de courtisans, et s'accompagnait de consommation de mets et vins raffinés. C'était probablement l'occasion de pratiquer un jeu, opposant poètes professionnels et invités, au cours duquel des vers célèbres de maîtres d'antan étaient identifiés par les participants, avant d'être complétés par des improvisations et commentés. Des quatrains comme celui apposé sur la coupe de Bruxelles ont peut-être été récités durant de telles soirées. Ils expriment le désir de l'amant pour sa bien-aimée. Peut-être traduisent-ils aussi de manière sous-jacente l'aspiration mystique de l'homme à une union avec Dieu. [M.V.R.]

65 BAHRAMI 1949, p. 120 ; WATSON 1975, p. 66 ; GRUBE 1976, cat. 161 et texte p. 223 ; PANCAROĞLU & BAYANI 2007, cat. 76 & 91. Ces auteurs attribuent le quatrain à Djalal al-Din, alors qu'il n'est né qu'en 1207 ; il paraît donc peu probable que ces vers soient de sa main.

66 Ce quatrain a été successivement lu et traduit par Khosrau Khazai, Martine Azarnoush-Maillard et Mostafa Torabi. Sur les conseils du Dr Kristof D'hulster, UGent, nous présentons cette traduction légèrement différente basée sur la traduction anglaise du Dr Watson dans : WATSON 1975, p. 66 & GRUBE 1976, p. 223.

67 BAHRAMI 1949, p. 51

68 BAHRAMI 1949, p. 120.

69 PANCAROĞLU & BAYANI 2007, cat. 90.

II.21 Coupe à décor radial

Kashan (Iran), fin du XII[e] siècle
Pâte siliceuse, peinte au lustre, bleu cobalt et turquoise
H. : 6,8 cm ; ø de la base : 5,4 cm ; ø de l'ouverture : 15,9 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8737

HELBIG 1952, pl. IVb.

Cette coupelle sur base annulaire droite présente une paroi évasée légèrement bombée dont l'intérieur est décoré d'un motif radial composé de quatre bandes de couleur bleu cobalt avec une pseudo-épigraphie en lustre, alternant avec de petits motifs végétaux en lustre sur fond blanc ou turquoise. Il s'agit d'un exemple typique du style dit « monumental »[70]. [M.V.R.]

70 *Cfr.* fig. 22 & 23, in : WATSON 1985.

IS.8737

II.22 Deux carreaux en forme d'étoile avec inscription coranique

Kashan (Iran), vers 1260-1263
Pâte siliceuse, décor lustré
ø max. : 31-31,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1887)
Inv. IS.2738 A & B

HELBIG 1949, p. 104 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 30 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 8, fig. 33 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 28.

Ces deux carreaux en forme d'étoile à huit branches et peints de lustre brun foncé sont bordés d'une inscription arabe en écriture *naskh*, tracée en lustre sur un fond de glaçure blanc. Le champ intérieur est orné d'arabesques réservées sur le fond lustré. Le texte du carreau gauche (A) est un passage de la deuxième surate du Coran, *Sūra al-Baqara* ou de « La Génisse ». Il s'agit notamment des versets 285 et 286 qui traitent du messager et du pardon d'Allah pour les erreurs de l'homme, qui ne sera pas chargé davantage qu'il n'est capable de le supporter. Le texte du carreau droit (B) contient deux surates entières, la première, la *Sūra al-fātiha* ou « La Liminaire », et une des dernières, la 112e, *Sūra al-ichlās* ou du « Culte », qui proclame l'unicité de Dieu.

Ils proviennent plus que probablement du mausolée d'Imamzada Yahya à Varamin, une petite ville située au sud-est de Téhéran. Le mausolée du XIIIe siècle, surmonté d'une coupole posée sur une base octogonale, avait, à l'origine, des murs revêtus de céramique jusqu'à une hauteur d'environ 185 cm ; il s'agit d'un décor fait de carreaux cruciformes combinés à d'autres en étoile, comme ceux-ci. Jane Dieulafoy, qui visita le site en 1881 et vit les carreaux *in situ*, signala que certains d'entre eux avaient disparu. Quant à Sarre, qui passa par là avant 1910, il rapporta que le portail s'était déjà écroulé[71]. La plupart des carreaux ont donc probablement été détachés dans le courant du XIXe siècle et mis sur le marché. Soulignons que les deux carreaux du Musée du Cinquantenaire avaient déjà été achetés en 1887 ! Plus de cent pièces (150 selon Watson) sont conservées et dispersées dans des musées du monde entier. Un quart d'entre elles environ sont datées entre 660 et 662 H./1261-1263 ap. J.-C. Les inscriptions suivent sans doute un programme commun réparti sur toute la paroi. Sur un carreau du Detroit Institute of Arts se développe le vers 255 de la même 2e surate dont les versets 285 et 286 apparaissent sur le carreau de Bruxelles[72]. Sur l'exemplaire de Détroit, l'inscription se termine avec le début du verset suivant, ce qui permet de conclure que la suite du verset 256 devait se trouver sur un carreau adjacent. Il serait utile de rassembler tous les carreaux conservés afin d'apprendre quels passages du Coran avaient été choisis pour recouvrir ce mausolée shiite de Varamin[73]. Quoi qu'il en soit, ce sont de beaux exemples de la production postmongole de Kashan. [M.V.R.]

71 J. Dieulafoy, *La Perse*, p. 148-149, fig. p. 147, citée in : WILBER 1969, cat. 64.
72 WELCH 1979, cat. 43.
73 Pour les versets du Coran sur les carreaux du British Museum, voir : PORTER 1995, sous la fig. 19.

IS.2738 A

IS.2738 B

IS.4934 C

IS.4934 B

IS.4934 A

II.23 Trois carreaux à inscription coranique en relief

Iran, début du XIVe siècle
Pâte siliceuse moulée, glaçure stannifère, peinture au lustre, cobalt et turquoise
H. : 43,5 cm ; l. : 38 cm
Acquis sur le marché de l'art (1914)
Inv. I.4934 A, B & C

HELBIG 1949, fig. 104 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 45 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 42, fig. 30.

Lorsqu'ils ont été achetés, ces trois grands carreaux étaient placés dans un cadre. Quoique de belle fintion, ce cadre réalisé en bois de palissandre a dû être retiré. En effet, le carreau de droite, sur lequel on peut lire « Au nom d'Allah », est suivi d'une lacune. Quant aux deux carreaux de gauche, ils se juxtaposent et on peut y lire : « Votre Seigneur (est) Allah qui/créa les cieux… » (début du verset 3 de la 10e surate ou partie du verset 59 de la 25e surate du Coran)[74]. Les lettres majestueuses en écriture *thuluth* sont moulées en haut-relief. Au second plan, des arabesques sont représentées en bas-relief. La partie inférieure des carreaux est pourvue d'un bord étroit à petites lignes verticales ; dans le haut, un large bord saillant est décoré d'un réseau de rinceaux. Les lettres sont rehaussées de bleu cobalt, tandis que les motifs floraux, en blanc et turquoise, se détachent sur un fond de lustre brun avec des points blancs.

Si l'origine exacte de ces carreaux n'a pas pu être retracée, nous disposons néanmoins de quelques informations quant à leur contexte de mise en œuvre. Wilber décrit la manière dont l'intérieur des mausolées shiites de la période ilkhanide était couvert de carreaux, par exemple en forme d'étoile ou de croix, tels ceux de Varamin (II.22). Au-dessus se déroulait une frise d'inscriptions arabes en une majestueuse écriture *thuluth* sur un fond de fleurs, comme sur les trois carreaux de Bruxelles. De pareilles frises marquaient la zone de transition entre la chambre funéraire polygonale et la voûte[75]. Selon le même auteur, ces frises pouvaient également être placées sur les trois côtés d'un portique ou autour d'un arc[76]. Une vingtaine de carreaux de ce type, appartenant manifestement au même ensemble (36 cm de côté), se répartissent aujourd'hui dans différents musées européens et américains[77]. L'un d'eux, actuellement au Metropolitan Museum of Art de New York, est daté de 707 H./1308 ap. J.-C. et, dès lors, il est possible que cet ensemble provienne du mausolée d'Abd al-Samad, à Natanz, édifié cette année-là. Un exemplaire provenant d'un set de carreaux similaires est signé par Yusuf, le dernier descendant connu de la famille de potiers Abu Tahir de Kashan (mentionnée plus haut), dont l'œuvre est datée entre 1305 et 1334[78]. Le revêtement des mausolées de ce genre était donc confié aux meilleurs artisans.

Abd al-Samad, enseveli à Natanz, a été membre de la Suhrawardiyya, un des principaux ordres sufis de la période des Ilkhans. Les shaykhs sufis (théologiens ou chefs religieux) sont à l'origine de la conversion des Ilkhans à l'islam. Des dignitaires de la cour ont adhéré à ces ordres mystiques et ont joué un rôle majeur dans la conception et la construction des mausolées. C'est, par exemple, le vizir du sultan Üldjaytü qui commandita la construction du complexe funéraire de Natanz. Ahmad ibn al-Suhrawardi († ca. 1331), connu sous le nom de *Shaikhzāda* (fils du cheik), appartenait à la famille qui supervisait le *khānqāh* à Bagdad[79], mais s'est aussi révélé comme le chef de file des calligraphes de sa génération. Des Ilkhans haut placés commandèrent de riches copies du Coran pour ce type de mausolées. Ce fut également le cas de femmes, telle Tashi Khatun, épouse de l'Indju Mahmud Shah, gouverneur de la province du Fars sous les Ilkhans et fondateur de la dynastie locale des Indju. Tashi Khatun fut mère de son cinquième fils et successeur final, Abu Ishaq (r. 1343-1353)[80], dont le nom figure sur le bassin en métal incrusté du Musée du Cinquantenaire (II.33).

Bien que la calligraphie occupe la première place dans le décor architectural, il est difficile de déterminer le rôle précis des calligraphes dans la création de telles frises[81]. L'écriture *thuluth* apparaissant sur les carreaux moulés est assurément inspirée des calligraphies des manuscrits de cette période. Des signatures ont bien été identifiées sur des inscriptions architecturales, mais le rapport exact entre les mots auxquels elles sont associées, parmi lesquels *'amal* (œuvre) et *naqqāsh* (concepteur/dessinateur), n'a pu encore être défini. Calligraphes et concepteurs faisaient partie du personnel de la bibliothèque de la cour, *kitābkhāna*, ce qui laisse supposer que les ateliers de la cour étaient étroitement liés à la réalisation des décors architecturaux de bâtiments aussi prestigieux.

Dans le mausolée de Mashhad, daté de 612 H./1215 ap. J.-C., la longue frise d'inscriptions est toujours *in situ*. Elle y est combinée avec des carreaux étoilés lustrés qui sont signés par le potier Abu Zayd de Kashan[82]. Dès lors, il est clair que la paroi entière a été dessinée d'un seul tenant et que les éléments séparés font partie d'un concept global. Mashhad est le plus ancien exemple de mausolée shiite avec des parois de ce type préservées. On y observe déjà une subdivision tripartite des carreaux (45 cm de haut) : un registre médian avec inscription en relief, un bord supérieur à motifs de palmettes, également en relief, et, dans le bas, une étroite frise à petits motifs verticaux qui suggèrent de la calligraphie. [M.V.R.]

74 Cela fut déjà constaté par Martine Azarnoush-Maillard qui a lu l'inscription et identifié le texte.
75 La bande d'inscriptions à Varamin était en stuc blanc (1307, non terminé), in : WILBER 1969, cat. 11.
76 WILBER 1969, Ashtargan (Ispahan), pl. 95 et au Masdjid-i Djami de Varamin, pl. 130.
77 *Hayward 1976*, cat. 382 ; KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 114-115, fig. 149 & 150.
78 *Hayward 1976*, cat. 254.
79 KOMAROFF & CARBONI 2002, p. 132.
80 JAMES 1992, p. 122-124.
81 PORTER 2011, p. 210.
82 PORTER 1995, fig. 43.

II.24 Coupe aux cavaliers et personnages assis

Iran, fin du XII[e] siècle
Pâte siliceuse, glaçure stannifère, peinture à émaux et dorure (type *minai*)
H. : 8,5 cm ; ø de l'ouverture : 19,3 cm ; ø de la base : 7,7 cm
Acquis sur le marché de l'art (1950)
Inv. IS.8547

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 90 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 32-33, pl. II.

Cette coupe, posée sur une base annulaire élevée et à paroi légèrement bombée se terminant par un renflement sous la lèvre éversée, a été tournée dans une pâte siliceuse blanche. Celle-ci est recouverte de glaçure stannifère sur laquelle le décor a été peint en noir, vert, rouge, bleu-gris et brun-beige. Des traces de dorure sont visibles. L'intérieur de la coupe est décoré de trois cavaliers ayant chacun, au-dessus et en dessous d'eux, deux personnages assis, séparés par un motif de palmette stylisée. Sous la lèvre soulignée d'un motif en dents de scie, se déroule une frise calligraphique en écriture coufique. Il s'agit peut-être d'une répétition de *al-'izz wa*, « la gloire et ». L'inscription figurant à l'extérieur de la coupe, rédigée en écriture cursive, n'a pas pu être déchiffrée. À l'exception de sa base annulaire, l'ensemble de la coupe est couvert d'une glaçure transparente. Avant son achat, cette coupe a été reconstituée à l'aide de fragments faits pour l'occasion et de plâtre, les raccords ayant été camouflés par des surpeints. En 2002, une étude réalisée par Lindsay Bunch (*The Ceramic Conservation Studio*) révéla, en outre, que les personnages avaient été surpeints ou leur couleur retouchée et que la moitié de l'inscription externe était ajoutée. En raison de la complexité du démontage et de l'importance de la pièce en tant qu'unique exemple de céramique *minai* de la collection, le désassemblage n'eut pas lieu immédiatement. Ce n'est que quand Isabella Rosati, restauratrice de l'Atelier de céramique des MRAH, a constaté en 2007 que l'ancienne colle de restauration commençait à se détacher qu'il a été décidé d'entamer un traitement complet de cet exemple-clé, certes fragmentaire, de *minai* de la fin du XII[e] siècle.

Wulff nous décrit comment les peintures à émaux, encore utilisées au XX[e] siècle, étaient fabriquées et de quelle façon la composition de la glaçure avait un impact sur la couleur obtenue[83]. La glaçure, préalablement fixée dans un four, était peinte au moyen de pigments, après quoi le récipient était plongé dans une glaçure alcaline

IS.8547 (intérieur)

IS.8547 (extérieur)

claire. Au cours d'une deuxième cuisson, ces pigments se fondaient dans la glaçure alcaline en de superbes couleurs. Les contours noirs et les coloris ne supportant qu'une basse température, tel le rouge, étaient appliqués dans un second temps et fixés séparément en atmosphère réductrice. Les pièces les plus luxueuses étaient pourvues de décorations en feuilles d'or qui devaient au final être fixées à basse température. Bien qu'elle puisse être utilisée au quotidien, la céramique *minai* ou *haft rang*, littéralement « sept couleurs », était un produit de luxe. Les pièces qui peuvent être datées situent l'apogée de ce type de céramique entre 1180 et 1219[84]. Ce produit délicat était apprécié en Occident pour son décor à représentations figuratives et colorées. Il met en lumière les nombreuses miniatures et peintures murales de cette période seldjukide et post-seldjukide en majeure partie perdues[85]. Les cavaliers et les personnages assis, rappelant des activités princières comme l'équitation et la conversation, constituent un des motifs figuratifs préférés de ce groupe. Les personnages peuvent visiblement s'offrir le luxe de ne pas devoir travailler pour assurer leur subsistance. Les petits médaillons ogivaux, remplis d'arabesques polychromes et dorées, s'inspirent des miniatures où ils marquent, par exemple, le début d'un nouveau paragraphe ou chapitre. [M.V.R.]

83 WULFF 1966, p. 147-148.
84 Les pièces *minai* datées ont été répertoriées, in : WATSON 1994, p. 171.
85 En ce qui concerne les liens entre la céramique de luxe et l'art de la miniature en Iran au XIII[e] siècle : HILLENBRAND 1994, p. 134-145.

II.25 Bouteille

Iran, début du XIV[e] siècle
Pâte siliceuse, glaçure bleu foncé opaque, peinture en noir, blanc, brun-rouge, application d'or (type *ladjvardina*)
H. : 30 cm ; ø de la base : 11 cm ; ø de la panse : 18,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1914)
Inv. IS.4933

HELBIG 1949, p. 104 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 48 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 8, fig. 36 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 29.

Vers le début du XIV[e] siècle, la palette *minai* est enrichie d'une autre teinte, le *lādjvard* (bleu foncé que nous appelons lapis-lazuli) qui donne son nom à un nouveau type de céramique, le *ladjvardina*. Cette bouteille en est un bon exemple. Elle doit son charme au délicat dessin de phénix qui, les ailes déployées, fend l'air parmi des plantes fleuries et à feuilles pointues ondulant délicatement. Sur le fond, de fines arabesques blanches se détachent sur la teinte bleu foncé de base. Le col est le résultat d'une ancienne reconstitution qui, en 2000, a été laissée en l'état lors du traitement de la pièce par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). Il se peut que le col originel ait été plus haut et terminé par un renflement du bec faisant office d'entonnoir[86]. [M.V.R.]

86 *Cf.* inv. 1977, Museo Nazionale d'Arte Orientale, Rome, in : CURATOLA 1993, cat. 140 ; ainsi que inv. OCI 5-1992, Gemeentemuseum Den Haag, in : TESKE 1999, p. 64.

IS.4933

II.26 Carreau étoilé au phénix

Probablement Takht-i Sulayman (Iran), vers 1270
Pâte siliceuse, peinte en noir, blanc et rouge sur glaçure opaque turquoise, feuille d'or (type *ladjvardina*)
ø max. : 21 cm
Acquis sur le marché de l'art (1991)
Inv. IS.91.9.2

Après son achat, ce carreau a été analysé par l'Institut royal du Patrimoine artistique[87]. La glaçure opaque présente la composition attendue pour ce type de céramique[88], telle que nous la connaissons à travers le traité d'Abu'l-Qasim et conformément à la pratique récente décrite par Wulff[89]. Il s'agit d'une glaçure plombifère rendue opaque avec de l'oxyde d'étain et teintée avec de l'oxyde de cuivre. Cette glaçure est légèrement alcaline. Pour les rehauts noirs, l'artisan a essentiellement employé de la chromite, pour le rouge, de l'hématite et pour le blanc, de la chaux blanche. La feuille d'or pur, qui se présente aujourd'hui sous la forme d'écailles parsemant la surface, ne recouvrait à l'origine que les parties en relief du carreau moulé. Elle était coupée sur mesure, appliquée, cernée de rouge ou de noir et, ensuite, fixée en atmosphère oxydante à basse température. Ce travail a été exécuté avec beaucoup de précision. Le dessin du phénix en plein vol, les ailes déployées et quatre longues plumes caudales flottant au vent, est lui aussi réalisé avec soin. Le carreau a également été traité à l'IRPA en 1993[90].

Selon l'antiquaire, le carreau provient de Takht-i Sulayman, un site de l'Azerbaïdjan perse, situé sur un plateau de 2 200 m d'altitude dans les monts Balqash, autour d'un lac d'un bleu profond alimenté par une source thermale et maintenu à un niveau constant par des canaux d'irrigation. À partir de 1959, le site a été fouillé par le Deutsches Archäologisches Institut. Dans les années 1965 et 1966, les archéologues allemands y ont fouillé les ruines du pavillon de chasse des Ilkhans, construit par Abaqa Khan (r. 1265-1281) sur les restes d'un sanctuaire sassanide[91]. Le pavillon, déjà abandonné au XIV^e^ siècle, fut détruit à partir du XVIII^e^ siècle, tout en étant dépouillé de ses carreaux.

Sur place, seuls des empreintes dans l'enduit des murs et des fragments de carreaux ont encore pu être répérés, parmi lesquels certains sont datés de 670, 671 et 674 H./1271-1273 et 1275-1276 ap. J.-C. Au cours des campagnes de 1968 et 1969, les restes de deux fours de potier de la période ilkhanide ont été mis au jour, ainsi que des moules en plâtre, des rebuts de cuisson et des pièces non achevées ; une découverte indiquant que la céramique architecturale en *ladjvardina* était réalisée sur place.

Le Museum für Islamische Kunst de Berlin, où une partie des trouvailles ont été déposées, conserve un carreau fragmentaire en forme d'étoile à huit branches, dont les dimensions correspondent à celles du carreau de Bruxelles. La photo ci-contre présente le carreau de Berlin juxtaposé aux carreaux cruciformes correspondants trouvés *in situ*. Jadis, ces carreaux recouvraient probablement, jusqu'à une hauteur de quelque 1,3 m, le mur surmontant le banc de la niche sud-est de l'*iwan* septentrional[92]. Il est possible que les carreaux de Berlin et de Bruxelles aient été façonnés à partir du même moule. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, des moules en plâtre ont été retrouvés à proximité d'un four de potier. De même, les matières premières, comme la terre, le quartz ou encore les cendres végétales, pouvaient être collectées localement et tout ceci tend à démontrer que les carreaux ont été fabriqués sur place.

IS.91.9.2

Fragments de carreaux de Takht-i-Sulayman
© Staatliche Museen zu Berlin, Neg. Nr.: 4373 JSL.

Si les carreaux *ladjvardina* sont d'une grande richesse, ils sont aussi très fragiles et délicats à conserver. Ils n'étaient donc pas destinés à être mis au sol mais sur des parois, comme le montre une miniature tirée du grand *Shāhnāma* mongol, provenant sans doute de Tabriz et daté des environs de 1330[93]. Comme explicité plus haut, les phénix, qui à Takht-i Sulayman alternent avec des dragons[94], symbolisaient en Chine le pouvoir ou la souveraineté. Ceux de Takht-i Sulayman sont tellement proches de leurs pendants d'Asie orientale qu'il faut en déduire que les fabricants de carreaux recevaient leurs modèles, directement ou indirectement, de la cour des Yuan, peut-être par le biais de livres de modèles[95].

Takht-i Sulayman est le seul relais de chasse ilkhanide conservé, encore que partiellement. Des scènes tirées du *Shāhnāma* y sont juxtaposées à des symboles importés de Chine, tels le phénix et le dragon ; une combinaison qui, durant cette période, se retrouve sur de la vaisselle, des objets métalliques, mais aussi dans l'art du livre et en architecture. Le Musée du Cinquantenaire conserve dans ses réserves vingt-trois carreaux et récipients en *ladjvardina*. Parmi eux, quelques-uns proviennent peut-être du même site que le carreau qui vient d'être analysé[96]. [M.V.R.]

87 Pour ce faire, la méthode non destructive par fluorescence de rayons X a été utilisée, elle ne livre que des informations au sujet de la couche superficielle, in : L. Maes, Rapport non publié, 1993, n° de dossier : 93.53938.
88 C. Kiefer, in : SOUSTIEL 1985, p. 365-369.
89 Voir plus haut : Abu'l-Qasim; WULFF 1966, p. 146.
90 La feuille d'or a été refixée. Rapport non publié par Pierrik de Henau, chef de département, 17 septembre 1993.
91 NAUMANN 1969 ; NAUMANN 1976 ; Tomoko Masuya in : KOMAROFF & CARBONI 2002, p. 84-103.
92 Les mesures ont été prises dans les réserves du Museum für Islamische Kunst. Nous remercions le Dr Johanna Zick-Nissen qui nous les a montrés en 1993 et notre gratitude va aussi au Dr Almut von Gladiss qui nous a fait parvenir cette photo (Nég. 4373 JSL). Voir aussi la notice sans illustration, in : NAUMANN 1976, cat. 136.
93 Inv. S1986.102, Smithsonian Institution, Washington, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 90.
94 Reconstitution d'un ensemble de carreaux : en forme d'étoiles, combinés à des cruciformes, alternant avec des phénix et des dragons, in : NAUMANN 1969, fig. 9 & 11.
95 KOMAROFF & CARBONI 2002, p. 175.
96 Inv. IS.8620 & 8621, deux carreaux cruciformes avec rinceaux sur glaçure turquoise, et inv. IS.8624, un carreau dodécagonal (en forme de nœud) sur fond de bleu cobalt.

Sindukht apprend les exploits de Rudaba, folio du Grand *Shāhnāma* mongol, Iran (probablement Tabriz), vers 1330 © Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C. ; Purchase Smithsonian Unrestricted Trust Funds, Smithsonian Collections Acquisition Program and Dr. Arthur M. Sackler, S1986, f. 102v.

IS.8751 / IS.8749 / IS.8752 / IS.8748

Verrerie

Bouteilles à col haut

Aux XI^e^ et XII^e^ siècles, les bouteilles à col haut constituaient une production standard des souffleurs de verre iraniens ; production qui s'est probablement perpétuée jusqu'à l'arrivée des Mongols dans le courant de la première moitié du XIII^e^ siècle. Ces quatre bouteilles ont été offertes aux Musées en 1952 par le comte de Laubespin qui, pendant des années, a représenté notre pays à Téhéran. Selon le donateur, elles proviennent de Gurgan[97]. Kordmahini a publié des bouteilles similaires qui, selon elle, venaient de Gurgan et qui se trouvent actuellement dans la collection Bazargan de Téhéran[98]. Il se peut que les bouteilles des MRAH proviennent elles aussi de Gurgan mais, comme elles n'ont pas été trouvées en contexte archéologique, il est difficile d'en être certain. Quoi qu'il en soit, on peut en déduire qu'elles ont été réalisées dans le monde iranien. [M.V.R.]

II.27 Bouteille (de gauche à droite)

Gurgan (Iran) (?), XII^e^-première moitié du XIII^e^ siècle
Verre soufflé dans un moule, décor à filaments
H. : 20 cm ; ø : 9,3 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8751

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, fig. 4 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 95.

Bouteille en verre transparent de teinte verte, soufflée dans un moule. Au cours du travail à chaud sur le pontil, le fond est rentré, la panse légèrement déformée et le col enfoncé. Les côtes verticales s'étendent au-delà de l'épaule arrondie jusqu'à la base du col. Le souffleur a travaillé avec deux paraisons[99]. Alors que le verre était encore chaud, il recueillait une deuxième paraison, ce qui fait que la paroi de la panse recevait une seconde couche de verre montant jusqu'à l'épaule. La base du col, effilé vers le haut, est ornée d'un filament de verre pincé et présente un bourrelet sous la lèvre éversée et arrondie. La bouteille est complète malgré une fissure au col et le verre a conservé sa transparence. Elle fut traitée en 2002 à l'IRPA (Ch. Fontaine). [M.V.R.]

II.28 Bouteille

Gurgan (Iran) (?), XII^e^-première moitié du XIII^e^ siècle
Verre soufflé dans un moule
H. : 19,6 cm ; ø : 11,1 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8749

Bouteille en verre transparent de couleur rouge pourpre, soufflée dans un moule. Le fond rentrant présente une trace de pontil. Les côtes verticales s'étendent jusqu'à la base du haut col présentant une enflure sous la lèvre éversée et arrondie. Mises à part quelques irisations à la base, la bouteille est en bon état. [M.V.R.]

II.29 Bouteille

Gurgan (Iran) (?), XII^e^-première moitié du XIII^e^ siècle
Verre soufflé dans un moule, décor à filaments
H. : 28,2 cm ; ø : 14,5 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8752

MEKHITARIAN 1976, fig. 96.

Bouteille en verre de couleur ambre à teinte jaune, soufflée dans un moule. Le fond rentrant présente la trace du pontil. Les côtes verticales rejoignent la base du col effilé marqué par une enflure sous la lèvre éversée et arrondie. La bouteille est complète, mais elle présente quelques fissures et est légèrement irisée à la base. Elle fut traitée en 1999 à l'IRPA (Ch. Fontaine). [M.V.R.]

II.30 Bouteille

Gurgan (Iran) (?), XII^e^-première moitié du XIII^e^ siècle
Verre soufflé dans un moule, décor à filaments
H. : 28 cm ; ø : 8,2 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8748

Bouteille en verre transparent de couleur ambre, soufflée dans un moule. Fond rentrant avec trace de pontil. Panse sphérique avec quatre rangs de points enfoncés et décalés qui se sont estompés lors d'un deuxième soufflage de la bouteille après sa sortie du moule. Long col effilé avec décoration de filaments de verre à la base et enflure sous la lèvre éversée.

L'objet est complet, mais le bord de la lèvre est abîmé et une sédimentation est visible, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Un petit morceau de groisil s'est malencontreusement collé au décor de filaments. [M.V.R.]

97 DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, p. 50.
98 KORDMAHINI 1994, certainement de Gurgan : p. 121, 118, 123, 127, 128, 130, 133, 136 ; probablement de Gurgan : p. 100, 122, 124.
99 Suivant le *post technique* (CARBONI & WHITEHOUSE 2001, p. 56 & 62, fig. 56 & 57) ou *half-post technique* (GOLDSTEIN 2005, p. 26).

II.31 Bouteille campaniforme

Gurgan (Iran) (?), XII[e] siècle-première moitié du XIII[e] siècle
Verre soufflé dans un moule
H. : 17,5 cm ; ø : 9,7 cm
Don de Laubespin (1952)
Inv. IS.8754

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, fig. 5 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 97.

Bouteille en verre transparent de teinte vert vif, soufflée dans un moule. Panse conique légèrement bombée et épaule arrondie. Col en entonnoir avec une large enflure près de l'épaule et une autre, étroite, près de la lèvre arrondie. Fond rentrant avec trace de pontil. Le décor de la panse et du fond est constitué d'une frise continue de trois médaillons stellaires, chacun rehaussé d'un motif floral inscrit dans un cercle et de points. Le récipient présente un beau brillant et, à l'exception de quelques dépôts à l'intérieur, est en excellent état.

Dans la littérature, les flacons de ce type sont dits « campaniformes »[100] ou « en forme de coupole »[101]. Le décor est obtenu de la même manière que celui des bouteilles à col haut (II.27-30). Les bouteilles campaniformes sont généralement attribuées à l'Iran, plus précisément à Gurgan, et, selon le donateur, Gurgan serait en effet le lieu d'origine de cet objet.

Le motif de la rosette inscrite dans un cercle, à son tour cerné par une étoile irrégulière, se retrouve sur d'autres bouteilles campaniformes[102], mais également sur des bouteilles à col haut[103] et sur des cruches[104]. Il est possible que le même moule ait été utilisé à plusieurs reprises. Après avoir été retiré du moule, l'objet était soufflé une seconde fois et travaillé à chaud avec une pince. Ainsi, le souffleur de verre pouvait encore en adapter la forme. Lors du second soufflage, les reliefs se déformaient légèrement et l'effet ainsi créé participe de la vivacité du décor dans lequel la lumière joue à ravir. [M.V.R.]

100 *Bell-shaped*, in : GOLDSTEIN 2005, p. 124.
101 *Dome-shaped*, in : CARBONI 2001, cat. 65.
102 Inv. 21983, Bazargan Collection, Téhéran, in : KORDMAHINI 1994, p. 154-155 dans l'édition de 1988 (Gurgan, XII[e] siècle) ; inv. G105-84, L.A. Mayer Museum for Islamic Art, Jérusalem, in : CARBONI & WHITEHOUSE 2001, cat. 23 (Asie occidentale, probablement Iran, XII[e]-XIII[e] siècle) ; inv. GLS 323, Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, in : GOLDSTEIN 2005, cat. 154 (Iran ou Égypte, X[e]-XI[e] siècle, bicolore).
103 Inv. 22035, Bazargan Collection, Téhéran, in : KORDMAHINI 1994, p. 133 & 156 dans l'édition de 1988 (Gurgan, XII[e] siècle) ; inv. LNS 105 G, The al-Sabah Collection, Koweit, in : CARBONI 2001, cat. 67 (région iranienne, XII[e] siècle-première moitié du XIII[e] siècle).
104 Inv. 21980, Bazargan Collection, Téhéran, in : KORDMAHINI 1994, p. 131, p. 58 dans l'édition de 1988 (Gurgan, XII[e] siècle).

II.32 Bouteille piriforme

Iran, XII[e]-XIII[e] siècle
Verre soufflé à la volée, décor de filaments
H. : 31 cm ; ø : 17 cm
Acquis sur le marché de l'art (1970)
Inv. IS.26

MEKHITARIAN 1976, fig. 94.

Bouteille en verre transparent de teinte jaune, soufflée à la volée. Fond rentrant avec trace de pontil. Panse piriforme et col effilé, légère enflure à proximité du goulot qui a été travaillé à chaud à l'aide d'une pince pour former une petite coupe à six lobes. Un filament de verre entoure à cinq reprises l'épaule, tandis qu'un autre est appliqué sur la panse, tel un feston. L'objet est complet mais fortement irisé. Il a été traité en 2002 à l'IRPA (Ch. Fontaine). Pour les analyses de la composition du verre, voir Addendum 2.

Une bouteille analogue à décor de filaments de verre, mais au goulot en forme de petite coupe lisse, se trouve dans la Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art[105]. Le goulot lobé est attesté dans la céramique iranienne à partir de la fin du XII[e] siècle[106]. [M.V.R.]

105 Inv. GLS 611, dans : GOLDSTEIN 2005, cat. 254 (probablement Iran, fin du XII[e] siècle).
106 Par exemple, LNS 38 C, al-Sabah Collection, Koweit, dans : WATSON 2004, cat. L.14 (Iran, fin du XII[e] ou début du XIII[e] siècle) ; inv. POT823, Nasser D. Khalili Collection, dans : GRUBE 1994, cat. 171 (Iran, XII[e] siècle) et inv. POT167, cat. 246 [Kashan (Iran), XII[e] siècle].

IS.8754

IS.26

IS.EO.1492

IS.EO.1492 (cartouche avec début de l'inscription)

IS.EO.1492 (Cartouche au nom du commanditaire)

II.33 Bassin au nom de Djamal al-Din Abu Ishaq

Shiraz (Iran), 743 H./1343 ap. J.-C. – 754 H./
1353 ap. J.-C.
Laiton, incrustations d'or, d'argent et de bitume (?)
H. : 12 cm ; ø : 27 cm
Acquis sur le marché de l'art (1949)
Inv. IS.EO.1492

MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 919, fig. 1819 ; AL, CHASE & JETT 1985, p. 159, fig. 56 ; BLAIR & BLOOM 1994, p. 24, fig. 27 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 43-45, fig. 3234.

Ce bassin porte les traces des nombreuses manipulations qu'il a subies par le passé. La partie bombée est usée, les incrustations ont presque totalement disparu et le fond est griffé. Le décor, réparti en registres horizontaux, est pourtant encore lisible. Juste sous la lèvre aplanie et biseautée vers l'intérieur court un bord (± 1 cm de haut) rehaussé d'un motif tressé. Le registre sous-jacent est un peu plus large (1,8 cm). Il est divisé en douze courtes frises séparées par des médaillons à motif de svastika : six avec inscriptions en écriture *nashk* (vœux de bonheur), deux avec deux sphinx se poursuivant et quatre avec un chien ou un renard poursuivant un lièvre, tous sur un arrière-plan de rinceaux de feuillage. Sur le troisième registre, un même motif de svastika, en version réduite, est combiné à des motifs entrelacés ou des arabesques. Au milieu de la paroi bombée se déroule le registre principal bordé au-dessus et en dessous par un liseré géométrique dans lequel on reconnaît le motif anguleux du svastika fait de « Z » entrelacés. La géométrie se prolonge jusqu'aux bords des médaillons et des cartouches qui dominent le registre principal.

Dans les cartouches se développent des inscriptions arabes en écriture *thuluth*. On peut y lire[107] :

عزّ لمولانا الملك الأعظم
« Honneur à notre maître, le très grand roi »

السلطان المعظّم الملك ر[قلب]
« Le sultan vénéré, le roi »

[ر]قاب الأمم السلطان السلا[طين][108]
« Qui règne sur les nations, sultan des sultans »

العرب والعجم العالم العادل
« Des Arabes et des non-Arabes, le sage, le juste »

المظفّر المجاهد المؤيّد
« L'invincible, lui qui est soutenu [par Dieu], le combattant [pour la foi] »

جمال الدنيا والدين أبو إسحق خلد الله…
Djamāl al-dunyā wa'l-Dīn Abū Ishaq,
« Puisse Allah faire durer
[sa gloire/son royaume] »

Les cartouches alternent avec des médaillons. Dans le médaillon qui suit le premier cartouche à inscriptions, le cavalier tient les rênes de la main gauche, l'autre main étant tournée vers l'arrière, paume ouverte. Il est vêtu d'un long manteau mongol retenu par une ceinture dont les extrémités atteignent l'ourlet. Il porte une couronne tripartite dont la partie centrale est arrondie. Dans le médaillon suivant, deux personnages élancés se font face. Ils sont habillés de la même façon que le cavalier, à ceci près que leur coiffure ne présente pas de partie centrale arrondie. L'homme de gauche (pour le lecteur) tient une buire de la main droite et, de la gauche, il saisit son épée qui pend à sa ceinture. Son partenaire, qui porte également une épée à la ceinture, lève un gobelet de la main droite et, de la gauche, retient une massue posée sur son épaule. Le médaillon suivant montre un cavalier couronné qui, cette fois, tient les rênes de la main droite et lève la gauche devant sa tête, la paume tournée vers le haut. Un oiseau aux ailes déployées semble s'envoler derrière lui.

Le quatrième médaillon contient lui aussi deux personnages se faisant face, l'un tenant une

massue sur l'épaule, le second les mains sur les hanches. Tous deux portent des couvre-chefs circulaires et plats. Le cavalier du cinquième médaillon est à nouveau coiffé de la couronne tripartite, il tient une massue sur l'épaule droite et lève le bras gauche. Derrière lui se trouve un oiseau qui semble s'envoler les ailes déployées. Le dernier médaillon, qui marque probablement la fin (ou le début ?) de l'inscription, présente cette fois encore deux personnages debout, se faisant face et portant un long manteau. L'homme à gauche (pour le lecteur) porte la couronne tripartite et une épée à la ceinture. Sa main droite est posée sur sa hanche et, de la gauche, il lève un gobelet. Son homologue, à coiffe plate et ronde, tient son épée de la main droite et, de l'autre, il paraît gesticuler. Sur le bassin, toutes les têtes, même celles des sphinx, sont ceintes d'une auréole gravée.

Sous le registre principal se déroule une bande d'arabesques terminées en rayons dirigés vers le bas. Vient ensuite une frise de palmettes triangulaires et losangées remplies d'arabesques. Dans le champ ainsi formé, une inscription a été gravée en une simple écriture cursive. Le texte dit : « Son propriétaire [du bassin] est *Hadjdji Ibrahim bin Ghaffār* ». Un peu plus loin, à la même hauteur, une lettre n, *nun*, est isolée[109]. Au centre se trouve un petit écusson lobé se terminant de part et d'autre en une palmette tripartite. Durant la période safawide, c'est habituellement sous cette forme qu'apparaissait le nom du propriétaire ou du commanditaire de manuscrits ou d'objets. On y lit : « Son propriétaire [de ce bassin] » ; le nom est illisible, au centre il y a des traces de deux mots biffés qui commencent par les lettres *hā* et *sād*. Enfin, un poinçon porte encore la mention : « appelé Khalil ». Il se peut qu'il y ait un lien entre ce poinçon et l'inscription de propriété susmentionnée évoquant le nom Ibrahim. De fait, Ibrahim est l'Abraham de la Bible qui, dans le Coran, est appelé *al-khalīl*, l'aimé de Dieu[110].

À l'intérieur du bassin, le fond est orné d'un soleil formé de douze grands rayons que séparent quatre autres plus petits. Des poissons, dont la propulsion dans l'eau est suggérée par la courbure des corps, se dirigent en banc vers le soleil[111]. Tout autour, cinq rangées de poissons circulent, tantôt dans le sens des aiguilles d'une montre, tantôt en sens inverse. Dans la deuxième rangée, des oiseaux aquatiques nagent parmi les poissons[112]. La scène se termine par un banc de poissons qui s'en retournent vers le centre du bassin. Comme dans la première rangée, un petit motif fait de deux cercles concentriques gravés sépare les poissons. Il est ici pourvu d'une petite queue.

Djamal al-Din Abu Ishaq, qui est vénéré dans les inscriptions des cartouches, était seigneur indjü sous les Ilkhans. Sous les Mongols, *Indjü* était l'appellation turque servant à désigner les domaines royaux mais, dans la pratique, ce terme faisait explicitement référence à la dynastie qui domina la province du Fars dans le sud-ouest iranien de ± 1303 à 1357[113]. Celle-ci fut fondée par Sharaf al-Din Mahmud Shah. Envoyé par Üldjaytü dans le Fars afin d'y gérer les domaines royaux, celui-ci devint, sous son successeur, Abu Sa'id, le souverain indépendant de la ville de Shiraz et de la quasi-totalité du Fars. Au décès d'Abu Sa'id, Mahmud Shah fut assassiné (736 H./1336 ap. J.-C.) et des rivalités éclatèrent entre ses quatre fils. Seuls l'aîné, Mas'ud Shah, et le plus jeune, Abu Ishaq, y survécurent. En 743 H./1343 ap. J.-C., lorsque Mas'ud Shah fut à son tour assassiné, Abu Ishaq devint le maître de Shiraz et de toute la province du Fars. En cherchant à étendre son

IS.EO.1492

pouvoir sur Yazd et Kerman, il entra en conflit avec les Muzaffarides et précipita sa chute. En 754 H./1353 ap. J.-C., les Muzaffarides prirent Shiraz. Abu Ishaq, qui avait fui à Ispahan, y fut assassiné en 758 H./1357 ap. J.-C. et cela sonna le glas de cette dynastie éphémère.

Sous Abu Ishaq, Shiraz dut être une ville prospère. Le voyageur Ibn Battuta, qui la visita pour la deuxième fois en 748 H./1347 ap. J.-C., raconte la manière dont Abu Ishaq avait voulu y construire un palais à l'image de celui du roi sassanide Khusraw à Ctésiphon[114] et poursuit en disant : « à l'exception de Shiraz, il n'existe aucune autre ville dans l'Orient tout entier qui puisse être comparée à Damas en ce qui concerne la beauté de ses marchés, de ses jardins plantés d'arbres, de ses cours d'eau et de l'amabilité de ses habitants[115] ». De célèbres poètes persans y bénéficiaient de la protection des Indjüs, parmi lesquels Khwadju Kirmani (1290-1352) et Hafiz (vers 1320-1390). Sous l'impulsion de la dynastie, des manuscrits enluminés et illustrés dans un style local reconnaissable ont vu le jour[116].

Shiraz était également un centre de production d'artisanat métallique raffiné qui fut identifié pour la première fois en 1969 par Melikian-Chirvani sur base d'inscriptions figurant sur divers objets du Louvre, ainsi que sur un chandelier inédit conservé au Pārs-Museum de Shiraz[117]. Il repéra dans ces inscriptions des formules d'eulogie relatives aux sultans conformes au formulaire en vigueur dans le Fars, en particulier, le titre d'« héritier du royaume de Salomon ». En 1982, il étoffa son corpus grâce à des exemples conservés au V&A Museum et d'autres œuvres du même type qui, entre-temps, avaient été révélées[118]. En parallèle, il trouva des données au sujet de collections d'objets d'art de ce type de la période safawide (XVI^e^-XVIII^e^ siècles)[119] et publia les noms des propriétaires ultérieurs figurant sur les objets qui, pour certains, purent être identifiés. De cette étude, il ressort qu'au moins deux pièces du groupe sont restées à Shiraz jusqu'au XVI^e^ ou XVII^e^ siècle. Les Safawides conservaient donc des métaux précieux qui avaient été réalisés deux ou trois siècles auparavant et ils le firent avec autant de soin que celui avec lequel ils collectionnèrent des livres et des miniatures.

Selon Melikian-Chirvani, le titre d'« héritier du royaume de Salomon », *Wārith mulk Sulayman*, est utilisé pour la première fois en 612 H./1215-1216 ap. J.-C. dans une inscription de Pasargade, au cœur de la province du Fars[120]. Pour l'auteur, cette inscription y aurait été apposée à la demande de l'Atabeg[121] Zangi (r. 1127-1146) lors d'un pèlerinage mystique au le « tombeau de Cyrus »[122]. Il est d'usage de considérer que les monuments achéménides du Fars ont été construits par le premier roi d'Iran, Djamshīd, d'où l'appellation *Takht-i Djamshīd*, trône de Djamshīd, pour Persépolis qui, à côté de Pasargade, était le deuxième site important de la province. Comme Djamshīd était considéré comme la projection temporelle du roi prophète Salomon, à qui Dieu accorda la connaissance ésotérique (Le Coran, 27 : 15), les monuments achéménides étaient dits « habités » par l'esprit de Salomon. Le Fars étant la terre où ces monuments s'élevaient, le titre fut repris par ses dirigeants.

Que le Fars ait été le lieu de production de ce groupe de métaux fut confirmé par les mentions de commanditaires et d'artistes qui avaient un lien historique avec la province et avec sa capitale Shiraz. La pièce-clé est un seau ou un chaudron (à vin) (H. : 48,7 cm) avec anse, conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg,

IS.E0.1492

daté grâce aux inscriptions de 733 H./1332-1333 et réalisé à la demande de l'émir Siyavush par un certain Muhammad Shah al-Shirazi qui s'identifie lui-même comme serviteur du grand émir Sharaf al-Din Mahmud Indjü, appelé Mahmud Shah[123]. La *nisba* al-Shirazi suggère que l'artiste était originaire de cette ville et qu'il travaillait donc, semble-t-il, sur commande du premier souverain indjü. Ce dernier est vénéré sous le titre d'« héritier du royaume de Salomon », précédant celui de *Sekandar-i Zamān,* litt. « l'Alexandre des temps anciens ». Dans la littérature persane, Sekandar ou Iskandar (Alexandre) est connu comme celui qui, parti à la recherche de la source de vie, arriva à Persépolis. Ce deuxième titre a donc, lui aussi, une connotation mystique et renvoie de la même manière à la région du Fars. Signalons encore que le Musée de l'Ermitage abrite un bassin au nom d'Abu Ishaq sur lequel il est vénéré sous le titre d'« héritier du royaume de Salomon »[124]. Enfin, il existe à Doha un superbe chandelier portant les nom et titre d'Abu Ishaq mais dépourvu des formules mystiques[125]. Les incrustations de ce chandelier sont bien conservées et les détails sont encore visibles. Il permet d'entrevoir la polychromie et l'éclat originels de ce type de métaux incrustés.

En matière de titulature, d'écriture, de formes, de motifs et de style, le bassin du Musée du Cinquantenaire relève donc d'un groupe homogène de pièces en laiton, incrustées d'or, d'argent et d'une substance noire, réalisées à Shiraz au cours du XIV^e^ siècle. La datation peut être affinée à la décennie comprise entre 1343 et 1353, année au cours de laquelle le cheik Abu Ishaq, ayant quitté le Fars pour Ispahan, ne pouvait plus faire état de ses titres. L'atelier de Shiraz a dû produire à grande échelle. La présence de petites fautes dans les inscriptions, comme *al-sultān al-salātīn* au lieu de *sultān al-salātīn*, est fréquente sur d'autres exemplaires[126], ainsi que l'interruption d'un mot final à l'intérieur d'un cartouche[127]. Il n'est pas possible de distinguer une évolution chronologique claire dans le groupe mais il semble néanmoins que les parois soient devenues progressivement plus droites et plus hautes par rapport à leur largeur. Les personnages des bassins, exécutés plus tard dans le courant du siècle, vont s'allonger et s'amincir comme dans les illustrations de livres de cette période. Peu à peu, la coiffure mongole à trois pointes est remplacée par un bonnet circulaire posé à l'arrière du crâne[128]. Le plus souvent, le col des bassins est décoré de frises d'animaux en mouvement, tandis que l'intérieur est dominé par un soleil rayonnant entouré de poissons nageant et d'autres êtres aquatiques. Le symbole du soleil est placé de telle sorte que, lorsque le bassin est rempli d'eau et soulevé, la lumière du ciel se reflète au milieu. De même, les svastikas incrustés d'or capturaient la lumière. Leur brillance devait offrir un spectacle envoûtant et vivant.

Les personnages couronnés tenant des gobelets à boire et les cavaliers avec oiseaux (faucons pour la chasse ?) semblent sortir de scènes de cour. Les personnages sveltes ont toutefois l'air ascétique et sont peut-être des derviches, ce qui correspondrait à l'iconographie mystique. Le bâton dont l'extrémité présente un épaississement pourrait suggérer l'attribut de derviche et le vin distribué dans des gobelets pourrait symboliser l'eau de vie[129]. Melikian-Chirvani interprète le soleil au centre et les poissons tourbillonnant tout autour de lui comme une illustration de l'image poétique persane de la « source du soleil », la source symbolisée par les poissons, et l'auteur fait aussi référence à la métaphore poétique qui compare à la voûte céleste une coupe ou un bassin incrusté d'argent[130]. Allan identifie un des personnages isolés sur un bassin comme étant le mystérieux Khadir du Coran (18 : 61-63) avec lequel Allah partagea Sa connaissance. Il fut associé à Alexandre dans la quête qu'il entreprit de la source de vie, un thème illustré dans des manuscrits du *Shāhnāma* et dans la poésie mystique persane. Dans l'*Iskandarnāmā*, le cinquième poème du *Khamsa* de Nizami (texte encadré, pagina 122), Iskandar recherche la source de vie au pays de l'obscurité, ce qui va de pair avec la quête de la source de la lumière. Dans le récit de Nizami, les prophètes Khadir et Élie arrivent à une source pour y manger leur poisson séché. Lorsqu'un poisson tombe dans l'eau et revient à la vie, ils comprennent qu'ils ont mené à bien leur quête[131]. Le texte dit : « Prodigieux n'était pas que le poisson revive dans l'eau de vie. Prodigieux était qu'un poisson mort nous ait indiqué le chemin vers la source de vie[132] ». L'iconographie du bassin s'inscrit donc sans doute dans le cadre du sufisme ; dans ce cas, le soleil symbolise la lumière divine dans la mystique islamique et l'eau dont le bassin était rempli l'eau de vie. [M.V.R.]

107 Le texte a été déchiffré par Cornelia Montgomery-Wyaux sur base des pièces appartenant au même groupe et publiées par Melikian-Chirvani. Les noms et titres ont été traduits par James Allan en 1977. Nous avons bénéficié des révisions et conseils d'A. Mekhitarian et du Prof. G. Schallenbergh de la KULeuven.

108 D'un point de vue grammatical, il ne devrait pas y avoir d'article devant *sultān* étant donné qu'un génitif suit.

109 Une lettre isolée *mīm* dans un cartouche apparaît sur un bassin du Musée du Louvre, inv. 3437, in : MELIKIAN-CHIRVANI 1969, cat. 3, p. 27. L'auteur suppose qu'il s'agit d'une initiale de collectionneur, *Moqīm* en l'occurrence. Un *mīm* isolé se retrouve aussi sur un bassin du V&A Museum qui a été commandé par *Muhammad al-Djurdjānī* en 752 H./1351 ap. J.-C. Melikian-Chirvani en conclut que les deux objets ont été conservés chez le même propriétaire.

110 *Le Coran*, 4 : 125 « Abraham pris par Allah comme ami ». Nous remercions le Dr Jo Van Steenbergen, UGent, pour son aide à la lecture de l'inscription. Ibrahim Khalil Khan de Karabach a connu la notoriété à la fin du XVIII^e^ siècle sous le nom d'Ibrahim Khalil, comme suggéré par le Dr Kristof D'hulster, UGent.

111 De la tête des poissons du premier rang apparaît une nageoire dorsale (?), ce qui fait penser aux représentations de la carpe du Nil ou Lepidotos, dans l'art égyptien, par exemple sur une statuette des MRAH (inv. E.4944.). Selon Eva Baer, un poisson de ce genre avec nageoire dorsale se retrouve sur un bassin du Museo Nazionale del Bargello de Florence (collection Carrand, inv. 361) inspiré par une créature en partie fantastique, à savoir un poisson à tête et oreilles de lièvre que l'on trouve dans la plus ancienne copie illustrée du *Adja'ib al-makhluqat* d'al-Qazvini (1203-1283), cod. Arab. 464, fol. 72r, Bayerische Staaatsbibliothek, avant 1283, in : BAER 1968, p. 23, fig. 11 & 12, pl. IX.

112 Comme il y en a sur le bassin dit « de Modène », inv. 8082, Galerie Estense, in : CURATOLA 1993, p. 267.

113 BOYLE 1971, īndjū, in : *EI*[2].

114 IBN BATTUTA/ GIBB 1959 II p. 310.

115 IBN BATTUTA/ GIBB 1959 II p. 299.

116 GRAY, p. 57.

117 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 19-20.

118 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 147-152.

119 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 20.

120 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 21.

121 Un titre turc pour un haut fonctionnaire du royaume des Seldjukides qui fut également utilisé pour d'autres dynasties, in : SOURDEL & SOURDEL 1996, p.114.

122 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 147-150.

123 Inv. IR-1484, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, in : KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 161.

124 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 148. Il se peut qu'un autre bassin portant son nom soit arrivé sur le marché de l'art, in : Christie's, 11 avril 2000, cat. 266.

125 Inv. MW.122, Museum of Islamic Art, Doha, Qatar, in : ALLAN 1987, cat. 168 ; KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 162 ; KHEMIR 2006, p. 144-147.

126 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 21 & 27.

127 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 24.

128 BLAIR & BLOOM 1994, p. 23-24.

129 ALLAN 1982, p. 106-107.

130 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 21, avec renvoi au *Divan-i Kamel* de Djami, 1341.

131 La scène est représentée sur une miniature timuride, Hérat (Afghanistan), fin du XV^e^ siècle, The Arthur Sackler Collection, Smithsonian Institution, in : http://www.asia.si.edu/collections:singleObject.cfm?ObjectNumber=F1937.24 (consulté le 23.04.2013).

132 D'après la traduction allemande de J.C. Bürgel, Manesse Verlag, Zürich, 1991, p. 379.

« Étoffes tartares »

Panni tartarici, étoffes tartares, ainsi furent-elles désignées dans les inventaires médiévaux occidentaux, en référence aux nouveaux dirigeants de l'Orient, les Mongols, appelés Tartares en Occident[133]. La définition portait sur de coûteuses étoffes de soie – qu'elles soient ou non enrichies de fils d'or et d'argent –, très recherchées en Occident, provenant de territoires contrôlés par les Mongols durant la seconde moitié du XII^e^ siècle et au XIV^e^ siècle, et plus particulièrement du monde islamique oriental (Irak, Iran, Asie centrale). Une centaine de fragments textiles, qui peuvent être rattachés à ce groupe, sont conservés dans les trésors d'églises européennes et dans les musées américains et européens, mais il n'est pas simple de les relier aux pièces répertoriées dans ces inventaires et cela d'autant moins qu'ils ne fournissent qu'une vague mention d'origine. Il arrive même qu'un exemplaire chinois soit mentionné entre des tissus à fils d'or tartares, comme c'est le cas dans l'inventaire du pape Boniface VIII, datant de 1295[134]. Dans un autre cas, plus précisément dans l'inventaire du pape Clément V, remontant à 1311, on s'interroge manifestement sur la provenance asiatique ou italienne d'un vêtement d'étoffe, étant donné que le texte le dit « soit mongol soit de Lucques (Italie)[135] ». L'information fournie par ces inventaires en matière de technologie est également des plus sommaires. Dans les listes mobilières occidentales, le terme « étoffes tartares » s'applique d'ailleurs non seulement aux étoffes à fils d'or mais également à celles où seule de la soie est utilisée[136]. Quoi qu'il en soit, ces listes sont révélatrices de la façon dont l'iconographie hybride des étoffes mongoles, mêlant éléments chinois et persans, était perçue en Occident. Ainsi, l'inventaire de 1295 de l'église Saint-Pierre de Rome mentionne un *pannus tartaricus* rouge avec « des pommes de pin d'or contenant des lièvres[137] », alors qu'il s'agit probablement de représentations de fleurs de lotus[138]. Quant à l'inventaire du pape Clément V, daté de 1311, il fait état d'une tenture tartare avec des arbres dans lesquels « beaucoup de couples de perroquets se regardent[139] », alors qu'il s'agit sans doute de phénix[140]. Les motifs sont parfois qualifiés d'étranges, *curioso*, ce qui montre que l'exotique et l'inconnu constituaient, dans nos contrées, une grande part de leur force attractive[141].

IS.Tx.554

L'étoffe tartare par excellence était appelée *nasīdj* dans les sources arabes[142]. Dérivé du verbe arabe *nasadja*, tisser, le terme fait référence de manière générale à une étoffe. Toutefois, selon Dozy, à la période mongole, il constitue également une version abrégée de *nasīdj al-dhahab al-harīr*, littéralement « tissu d'or et de soie[143] ». Selon Allsen, une description tirée d'une source chinoise, en l'occurrence un chapitre sur l'habit de cour dans le Yuan Shih, l'histoire officielle de la dynastie mongole des Yuan en Chine, serait encore plus explicite sur la présence de fils d'or[144]. Dans cette acception, *nasīdj* est devenu, selon Allsen, un véritable *Wanderwort,* repris en italien, en latin, en turc, en persan et en mongol. Au XIV^e^ siècle, le grand voyageur Ibn Battuta utilisait le terme *nakh* dans ce sens, tout en utilisant *nasīdj* comme synonyme[145]. Marco Polo employait les termes *nasich* et *nac* pour des étoffes de soie et de fil d'or tissées à Bagdad[146]. Du *dār al-tirāz* de Bagdad, qui a survécu à l'invasion mongole et à la destruction de la ville, des soieries à fils d'or ont été envoyées à titre de tribut à Ögodei Khan dans la première moitié du XIII^e^ siècle[147]. Bagdad n'est cependant qu'une des villes citées dans les sources comme centre de production d'étoffes d'or. Tabriz, Shiraz, Hérat, Samarkand sont également régulièrement évoquées dans ce contexte mais, jusqu'à présent, aucun textile conservé ne peut être attribué avec certitude à l'un de ces centres.

Les étoffes de soie à fil d'or étaient de véritables produits de luxe qui avaient l'avantage d'être légers à transporter le long des routes commerciales traversant l'Asie. En tant que nomades, les Mongols étaient coutumiers du concept de « trésors transportables » tels que ceintures, boucles de ceinture en or et en argent, gobelets qu'ils pouvaient fixer à la ceinture, éléments de selle et d'étriers. Le textile avait la même valeur que la monnaie et cela ne concernait pas seulement des vêtements confectionnés mais également des laises d'étoffes. Les Mongols parvenaient à recruter les talents, souvent en déplaçant les artisans spécialisés d'une région à l'autre[148]. Ainsi, les tisserands persans, particulièrement ceux originaires de villes du Khurasan (Hérat en premier lieu) et du Turkestan (surtout Samarkand) furent contraints de déménager sous Genghis Khan et ögodei. A l'inverse, des tisserands chinois furent contraints d'émigrer en Asie centrale. Ces transferts d'artistes et de leurs techniques contribuèrent à l'émergence, au cours de cette période, d'un art textile « international ».

Les Mongols furent freinés dans leur marche vers l'ouest par les Mamelouks. La Syrie, mais aussi l'Égypte, épargnée de contacts directs avec les Mongols, jouèrent pourtant un rôle actif dans le commerce international et firent le lien avec les ports italiens de Gênes et de Venise. L'activité diplomatique allait encore renforcer les échanges, également en direction de l'Égypte/Syrie mameloukes. Nous savons par exemple que le sultan mamelouk al-Nasir Muhammad (voir aussi son casque dans la collection, v.5) avait conclu un traité de paix avec l'Ilkhan Abu Sa'id en 1323. Ce pacte fut scellé par la visite d'une délégation ilkhane au sultan, qui eut lieu dans la citadelle du Caire le 19 novembre 1324. Suivant un témoignage d'Abu'l-Fida, cette délégation apportait de nombreux cadeaux parmi lesquels « onze chameaux bâtés, chargés de coffres bourrés de tissus, produits du pays, comptant 700 pièces sur lesquelles les titres du sultan avaient été apposés[149] ». Les sept cents étoffes portant les titres d'al-Nasir Muhammad avaient été réalisées, suivant ce témoignage, dans le pays des Ilkhans, donc très probablement à Tabriz[150]. À ce jour, aucun textile conservé n'a pu être formellement identifié comme faisant partie de ce présent. Cela nous oblige une fois de plus à nous montrer prudents. En effet, technologie et iconographie furent plus échangées au cours de cette période que durant toute autre.

La majorité des *panni tartarici* conservés sont des lampas qui peuvent varier en fonction de détails techniques[151]. Un lampas est un tissu façonné, dont le décor est essentiellement constitué par des flottes de trame de fond (liseré) ou de trame supplémentaire (lancé ou broché). La différence avec le samit réside principalement dans le fait que, pour ce dernier, les deux chaînes sont complémentaires et que les lats sont équivalents. Un lampas consiste, au contraire, en un tissu de fond sur lequel le lat figuratif est lié par les fils de chaîne de liage, et ceci ou lancé (de lisière à lisière) ou broché (localement). Dans les *panni tartarici*, le lat figuratif est lancé, c.-à-d. sur la totalité de la largeur du tissu, lisière comprise. Les trois étoffes tartares du Musée du Cinquantenaire entrent dans cette catégorie.

133 À la place du terme exact de Tatares ou *Tatar*, en raison d'une confusion étymologique populaire avec le terme latin *Tartarus*, qui désigne le lieu de punition aux Enfers.

134 MOLINIER 1888, n° 1164, in : WARWELL 1988-1989, p. 135, n° 5. Littéralement : *« Item sex pannos tartaricos quasi nigros, computato uno quod est cinericeus, ad flores et folia et bestias ad aurum… »*

135 Registi Clementis 1892, p. 422, in : WARDWELL 1988-1989, p. 136, n° 19. Il est écrit : *« Item, aliam tuncellam de panno tartarico sive lucano albo laborato per traversum ad virgas rubeas de serico et auro ».*

136 Par exemple : *« pannus tartaricus subtile rubens laboratus ad flores et folia de eodem serico »*, in : VON FALKE 1913, p. 58, identifié par l'auteur comme un fin damas chinois.

137 *« Planeta de panno tartarico rubeo ad pineas auri cum leporibus in eis »*, in MOLINIER 1886, n° 949.

138 Le fait que les « pommes de pin » se réfèrent bien aux boutons de lotus peut être déduit de la soie portant le n° K6118, Kunstgewerbemuseum, Berlin. Dans VON FALKE 1913, fig. 326, elle est qualifiée de chinoise, dans KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 199, comme venant du monde iranien, ici avec un renvoi à une œuvre du nord de la Chine de la même période, publiée dans : WATT & WARDWELL 1998, cat. 33.

139 *« Multi papagalli duplices respicientes se ad invicem »*, in : Regis Clementis 1892, p. 438, cité dans : WARDWELL 1988-1989, p. 136, n° 25.

140 Des oiseaux similaires aux plumes caudales flottantes mais avec un long cou et une tête de phénix sur une étoffe apparentée, inv. 45.14, The Cleveland Museum of Art, in : WARDWELL 1988-1989, fig. 34.

141 Ainsi remarqué in : STAUFFER 2002, p. 136, d'après un numéro dans un inventaire du Vatican de 1361 in : WARDWELL 1988-1989, n° 99.

142 ALLSEN 1997, p. 2.

143 DOZY 1881/1968, II, p. 674.

144 ALLSEN 1997, p. 3.

145 IBN BATTUTA/ GIBB, II, p. 445, où Ibn Battuta « reçoit un seul vêtement à fil d'or [du type] qu'ils appellent *nakh* ». Gibb ajoute que le terme *nakh* ou *nakhkh* était incorporé dans la terminologie commerciale comme *nacchi*, *nac*, dans l'ensemble du territoire méditerranéen.

146 POLO/YULE 1926, I, p. 65 ; SERJEANT 1972, p. 31.

147 SERJEANT 1972, p. 30.

148 Ce phénomène est traité en profondeur in : ALLSEN 1997.

149 ABU 'L-FIDA/ HOLZ 1983, p. 84.

150 Depuis Hülagü (1256), Tabriz était la capitale des Ilkhans, à partir d'Üldjaytü (1307), ce fut Sultaniyya. Sur Tabriz comme centre de tissage : SERJEANT 1972, p. 31, 68-69, 92 et 120.

151 Variantes technologiques en armure, lisière et introduction de fils métalliques, in : WARDWELL 1988-1989 et spécifiquement sur les fils métalliques, in : INDICTOR & KOESTLER & BLAIR & WARDWELL 1988. Nous devons cependant la plus grande part des informations technologiques aux deux spécialistes textiles de notre musée, D. De Jonghe et C. Verhecken-Lammens.

IS.Tx.568 (ensemble)

IS.Tx.568 (détail)

II.34 Soierie aux lièvres

Monde islamique oriental (?), fin XIII[e] siècle-première moitié du XIV[e] siècle
Soie et fils d'or, tissu à armure lampas
H. : 32 cm ; l. : 22,5 cm (une lisière)
Don Errera (1900-1905), acquise chez Paul Tachard, Bruxelles
Inv. IS.Tx.568

ERRERA 1927, cat. 29 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 6, fig. 6.

Les motifs en fil d'or contrastent de belle manière sur le fond de soie d'un bleu profond. La composition est symétrique. Les médaillons, en rangs décalés, sont occupés par deux lièvres dressés sur les pattes arrière, de part et d'autre d'un motif végétal, dos à dos et se regardant mutuellement. Les médaillons sont lobés et présentent, du côté extérieur, des feuilles qui bouclent vers le bas comme des volutes. Ils sont à leur tour encadrés d'un réseau d'ogives pointues, formées de doubles vrilles à rameaux recourbés et à fleurettes en forme de plumes.

Une lisière jaune est conservée du côté droit. Elle se trouve à 0,5 cm de l'axe de symétrie du dessin. Le fragment a été traité à l'Atelier textile de l'IRPA (sous la direction de V. Vereecken).

Onze autres fragments de cette étoffe sont encore conservés[152]. Elle appartient au groupe des tissus lampas qui mêlent éléments chinois, iraniens et syro-égyptiens et dont les motifs n'offrent que peu d'aide pour en déterminer l'origine précise. Des lièvres sont identifiables sur des tissus égyptiens de l'Antiquité tardive[153], sur des métaux iraniens du XIV[e] siècle (II.33), sur des carreaux lustrés iraniens de la fin du XIII[e] siècle, ici aussi dos à dos et se regardant[154], mais également sur une étoffe brochée chinoise de la période mongole[155]. Des étoffes représentées dans la peinture italienne du Trecento ont un réseau d'ogives lancéolées avec vrille doublée et fleurs en forme de plume[156]. Von Falke mentionne un damas chinois figurant des paires de lièvres qui se détachent également sur un réseau d'ogives lancéolées à rameaux dédoublés et qui aurait été retrouvé en Égypte[157]. Le Musée du Cinquantenaire possède d'ailleurs également un damas chinois à réseau d'ogives lancéolées à rameaux dédoublés qui aurait été retrouvé en Égypte[158].

Sur base de caractéristiques technologiques, Wardwell situe la soierie aux lièvres dans un groupe de tissus de l'est ou du sud de l'Iran, ou encore d'Irak[159]. Cette localisation est reprise par Desrosiers[160]. Otavsky opte plutôt pour l'Égypte ou la Syrie du XIV[e] siècle, en raison de l'utilisation du semple renversé[161] qui était déjà utilisé en Chine à la période Tang et qui aurait atteint, selon l'auteur, l'Égypte/Syrie par l'intermédiaire de damas chinois[162]. L'usage du semple renversé est effectivement attesté sur le fragment bruxellois, mais cette technologie n'était-elle pas déjà également connue en Iran à cette période[163] ? De plus, les traces de *polygonacea (Rheum sp., Rumex sp.)* dans les fils de trame bleus plaident plutôt en faveur d'une provenance orientale pour l'étoffe aux lièvres[164]. Le type de fil d'or mis en œuvre (une lamelle opaque d'origine animale couverte d'une feuille 100 % or, enroulée en S sur

une âme de lin, *riant*, ce qui signifie que l'âme du fil n'est que partiellement recouverte) ne permet pas d'obtenir de réponse définitive, mais la combinaison avec les armures, à savoir satin 5 pour la chaîne pièce et l'armure toile pour les lats du motif, confirment une provenance iranienne/irakienne. La lisière dans une couleur contrastée, désaxée par rapport à l'axe de symétrie du dessin, est encore une autre caractéristique qui plaide pour une origine au Moyen-Orient. Nous pensons donc que la soie aux lièvres est une « étoffe tartare », mais nous n'excluons pas que des nuances puissent être apportées par une analyse future. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H : 23 cm ; L : 12,5 cm. 2 chemins à retour.
Armure : Lampas. Fond : satin de 5 (Z). Liage : taffetas. Lisière : lampas, les fils d'or liés à l'envers par les fils de liage en taffetas.
Chaînes : fils pièce : soie bleu foncé, Z (2 fils doubles, 1 fil simple). Lisière : soie crème, Z.
Proportion : 4 pièce/1 liage (fil double = 1). Découpure : 4 fils pièce (entre 2 fils de liage). Densité : 80 fils pièce et 20 fils de liage par cm.
Trames : 2 lats : 1er lat : trame de fond : soie bleue, sans torsion appréciable. 2 : Lat lancé : filé d'or (lamelle de cuir (?) dorée enroulée S sur l'âme de lin, retors Z2S). Proportion : 1:1, Succession : 1,2 / 1,2. Découpure : 1 passée. Densité : 20-22 passées par cm.
Lisières : droite (0,8 cm) : fils pièce : soie jaune, Z. Fils de liage : soie crème, Z.
[C.V.-L.]

ANALYSE DES COLORANTS TEXTILES[165]

Chaîne jaune : gaude, colorant indigoïde et tanin
Trame bleue : colorant indigoïde et trace d'un colorant d'origine végétale appartenant à la famille des *Polygonaceae (Rheum sp., Rumex sp.)*
Chaîne bleue : *cf.* trame bleue

ANALYSE DU FIL MÉTALLIQUE[166]

Chaîne jaune : gaude, colorant indigoïde et tanin
Trame bleue : colorant indigoïde et trace d'un colorant d'origine végétale appartenant à la famille des *Polygonaceae (Rheum sp., Rumex sp.)*
Chaîne bleue : *cf.* trame bleue
[M.V.R.]

IS.Tx.568 (photo macro: C. Verhecken-Lammens)

152 Avec bibliographie, in : OTAVSKY 1995, cat. 124 et in : DESROSIERS 2004, cat. 174.
153 Par exemple sur un fragment en tapisserie, Égypte, VIe siècle, inv. ACO. Tx.275, MRAH, in : LAFONTAINE-DOSOGNE & DE JONGHE 1988, fig. 50.
154 Inv.OAG 1983.230, The Trustees of the British Museum, Londres, in : CARBONI & KOMAROFF 2002, cat. 107, fig. 2.
155 Inv.1991.113, The Cleveland Museum of Art, in : WATT & WARDWELL 1998, cat. 34.
156 Par exemple sur la « Madone trônant avec les anges », Spinello Aretino, 1380-1390, Fogg Art Museum, in KLESSE 1967, cat. 309.
157 VON FALKE 1913, p. 58-59.
158 Inv.Tx. 510. Selon De Jonghe, il s'agit plus probablement d'une copie mamelouke d'un tissu chinois !
159 Inv.1902-1-262, Cooper-Hewitt Museum, in : WARDWELL 1888-1889, groupe VIII, p. 112-115, fig. 64.
160 Inv.Cl.13017, Musée national du Moyen Âge Thermes de Cluny, Paris, in : DESROSIERS 2004, cat. 174.
161 Pour le semple renversé, voir : D. De Jonghe, La composition du rapport de dessin de certaines soieries persanes du XIVe-XVIIIe siècles, in *Bulletin du CIETA 82*, 2005, p. 94-107.
162 Inv.214, Abegg-Stiftung Riggisberg, in : OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 124. Otavsky renvoie (p. 217) à Milton Sonday, qui aurait suggéré que cette technologie n'aurait atteint l'Iran qu'à partir de la période des Safawides. Nous ne pouvons cependant pas déduire ceci du texte de Sonday (SONDAY 1987, p. 69, fig. 8). Que les damas chinois aient participé à la diffusion des technologies vers l'Occident est probable, voir : DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, p. 75-110 ; DE JONGHE 1997, p. 195-208.
163 SONDAY 1999-2000, p. 127-132.
164 SCHWEPPE 1993.
165 Celle-ci a été réalisée par M.-C. Maquoi, IRPA, et les résultats nous ont été communiqués en 2013 par F. Van Cleven, Atelier textile, que nous remercions.
166 Celle-ci a été réalisée par ingénieur I. Vanden Berghe, IRPA, et les résultats nous ont également été communiqués en 2013 par F. Van Cleven, que nous remercions encore.

II.35 Soierie avec couple d'oiseaux flanquant un arbre de vie

Monde islamique oriental, fin du XIIIe siècle -XIVe siècle
Soie et fil d'argent, tissu à armure lampas
H. : 99 cm ; l. : 36 cm (une lisière)
Don Errera (1900-1905), acquise chez Charles Pulsky, Budapest
Inv. IS.Tx.554

VON FALKE 1913, fig. 354 ; ERRERA 1927, cat. 12A ; KLESSE 1967, fig. 99 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 6, fig. 4 ; WARDWELL 19881989, fig. 37 ; VAN RAEMDONCK 1994, cat. 110 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 26, fig. 17.

Le dessin en fil d'argent se détache nettement sur le fond de soie bleu foncé. Des phénix flanquent une palmette de lotus couronnée d'un arbre conventionnel. La composition est régulière, en ordre décalé. La lisière bleue, rayée, est désaxée par rapport à l'axe de symétrie verticale de la composition. Le lampas a été traité dans l'Atelier textile de l'IRPA (sous la direction de V. Vereecken).

Une étoffe à figuration comparable est représentée sur une peinture italienne de la fin du XIVe siècle, due à la main du Maître du Couronnement de la Vierge et conservée au Louvre[167]. Un fragment textile du Musée historique des Tissus de Lyon[168] présente le même dessin, tout comme un autre, conservé dans la David Collection de Copenhague[169]. Une variante du thème, avec des phénix s'envolant, apparaît sur des fragments des Staatliche Museen de Berlin[170] et sur d'autres du Cleveland Museum of Art[171]. Wardwell classe ces étoffes dans le groupe des lampas de la province iranienne orientale du Khurasan[172]. Les lamelles de cuir argentées, enroulées en direction-Z sur une âme de coton, révèlent en effet une provenance du monde islamique oriental. En cela, cette soierie diffère de la soierie aux lièvres. D'autres différences sont encore à noter : contrairement à la soierie aux lièvres, les fils de chaîne de cette étoffe ne sont pas doublés, l'ordre des coups successifs est différent (dans les passées, les lats (de base) viennent après les lancés qui forment les motifs) et la lisière rayée se différencie de celle de la soierie aux lièvres. Cela est d'ailleurs valable aussi pour le lampas suivant (Inv. IS.Tx.397). Ainsi que le remarque Wardwell, l'iconographie et le style de cette « étoffe tartare » et de la suivante se rattachent peut-être davantage à l'art prémongol d'Iran que l'étoffe aux lièvres mais, pris dans leur ensemble, il s'agit cependant de trois lampas typiques de la période et de la région ilkhanes. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H : 28,3 cm ; L : 15,7 cm. 2 chemins à retour, pointes simples.
Armure : Lampas. Fond : sergé 3 lie 1 chaîne (S). Liage : sergé 1 lie 2 trames (Z).
Chaînes : fils pièce : soie bleu foncé, Z. Fils de liage : soie ivoire, Z. Proportion : 4/1 ou 3/1 ou 5/1. Découpure : 4 (3 ou 5) fils pièce (entre 2 fils de liage). Densité : environ 64 fils pièce et 16 fils de liage par cm. Lisière droite : fils pièce : soie bleu foncé. Il n'y a pas de fils de liage. Les fils d'or (lats lancés) forment des bandes verticales avec les fils pièce qui sont contrôlés par les cordes de trame. 3 cordelines de 6 fils.
Trames : 2 lats : 1 : lat de fond : soie bleu foncé, sans torsion. 2 : lat lancé : fil d'argent, lamelle organique d'argent enroulée Z sur âme de coton (Z2Z). Proportion : 1 coup de chaque lat (1 passée). Succession : 2, 1 / 2, 1. Découpure : 1 passée. Densité : 18-21 passées par cm.
Lisière : seuls les fils pièce sont contrôlés par les organes de commande du dessin.
[C.V.-L.]

167 Inv.1623, Musée du Louvre, le Couronnement de la Vierge, Maître du Couronnement de la Vierge, fin XIVe siècle, Paris, in : KLESSE 1967, cat. 267, fig. 89.
168 Inv.22.724, in WARDWELL 1988-1989, fig. 36.
169 Inv. B 19/1931, in : VON FOLSACH & BERNSTED 1993, cat. 12.
170 Inv.80.358, in : WARDWELL 1988-1989, fig. 35 et in : VON WILCKENS 1992, cat. 72.
171 Inv.45.14, in : WARDWELL 1988-1989, fig. 34.
172 WARDWELL 1988-1989, groupe V, p. 106-108.

IS.Tx.554 (détail). Ensemble p.115.

IS.Tx.397

II.36 Soierie avec couple d'oiseaux et fleurs de lotus

Monde islamique oriental, fin du XIII[e] siècle-XIV[e] siècle
Soie et fil d'or, tissu à armure lampas
H : 103 cm ; l : 26,5 cm (une lisière)
Don Errera (1900-1903), achetée à Kevelaer (Allemagne) en 1896
Inv. IS.Tx.397

ERRERA 1927, cat. 33 ; KLESSE 1967, fig. 98 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 6, fig. 5 ; WARDWELL 19881989, fig. 397 ; VAN RAEMDONCK 2006, fig. 74.

Cette soierie à motifs d'or a jadis fait partie d'un vêtement. Les oiseaux, disposés par paire de part et d'autre d'une palmette de lotus couronnée d'une seconde fleur de lotus dressée sur une hampe à petites feuilles, se font face ou se détournent l'un de l'autre. Des compositions apparentées, montrant des oiseaux et des palmettes en rangées décalées reliées en réseau, sont attestées sur des étoffes de la peinture italienne du Trecento. C'est, par exemple, le cas sur la tenture représentée dans le Couronnement de la Vierge de Jacobo di Cione[173]. Annemarie Stauffer identifia un motif analogue sur le vêtement du scribe figuré sur le Berswordt-Altar de la Mariakirche de Dortmund[174] daté des environs de 1385.

Cette soierie aux oiseaux correspond dans les grandes lignes aux précédentes, du point de vue tant iconographique que technologique. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H : 26 cm, L : 15 cm. 2 chemins à retour, points doubles : 130 / \ 130 lisses de décor.

Armure : Lampas. Fond : fils pièce : sergé 3 lie 1 chaîne (S). Liage : fils de liage : sergé 2 lie 1 trame (Z). Lisière sans fils de liage : des bandes verticales par des fils de lancé. Les fils pièce sont contrôlés par des lisses de rame.

Chaînes : Fond : fils pièce : soie bleu foncé, Z. Fils de liage : crème Z. Proportion : 4 pièce/1 liage (unité chaîne). Découpure : 4 fils pièce (entre 2 fils de liage). Densité : 18 unités chaîne par cm.

Lisière à droite : 0,7 cm. Fils pièce : soie bleu foncé Z (doubles fils). Pas de fils de liage.

Trames : 2 lats : 1[er] lat : trame de fond : soie bleue, sans torsion appréciable. 2 : lancé, fil d'or (lamelle organique dorée enroulée Z sur âme de coton). Proportion : 1 :1. Succession : 2, 1 / 2, 1. Découpure : 1 passée. Densité : 16-18 passées par cm.

[C.V.-L.]

173 Inv.456, daté de 1372-1373 par les documents, Galleria dell'Accademia, Florence, in : KLESSE, p. 80 et Taf. V.
174 STAUFFER 2006, p. 207-210.

Art du livre

II.37 Folio d'un manuscrit du conte de « Layli et Madjnun »

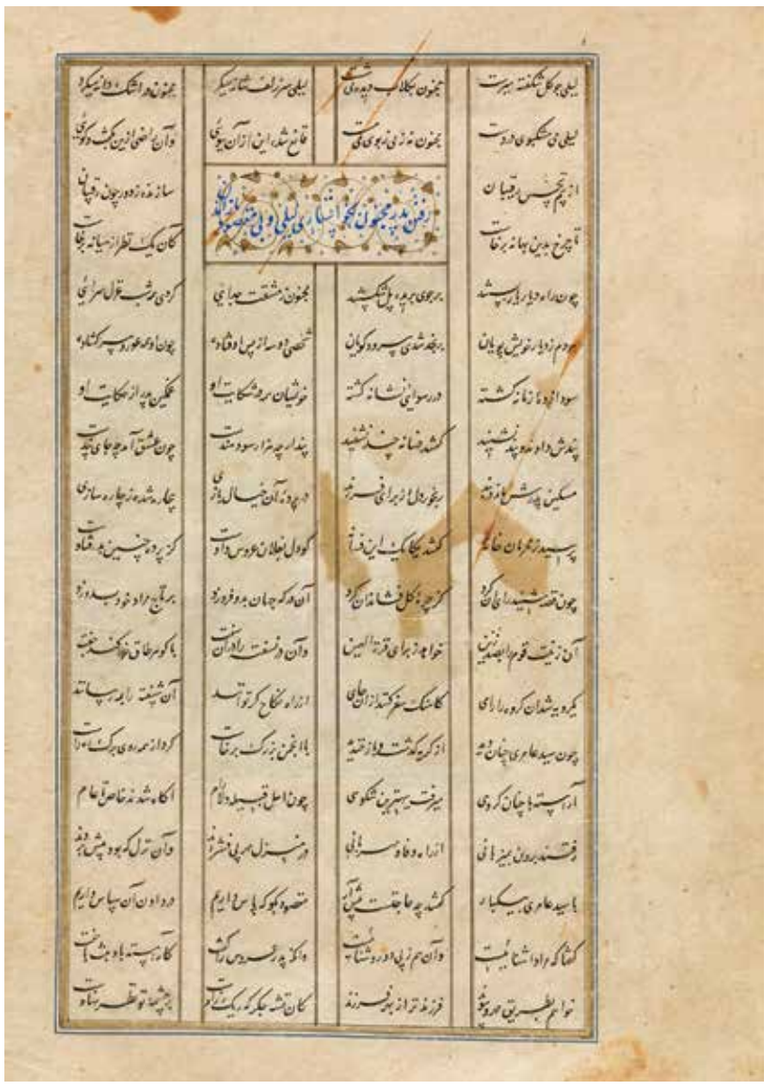
Shiraz (Iran) (?), vers 1460-1500
Papier, encre, pigments, poudre d'or
H : 27,9 cm ; l : 15,8 cm
Achat à un particulier (1972)
Inv. IS.43

MEKHITARIAN 1976, fig. 108, pl. VII ;
VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 54-55, fig. 44.

Ce feuillet comporte un fragment du poème narratif « Layli et Madjnun ».

L'épisode rapporté sur le recto (avec la miniature) et sur les premières lignes du verso de ce feuillet décrit comment le poète Madjnun, éperdu d'amour, se rendit au camp et à la tente de Layli. Lorsqu'ils se virent, ils poussèrent des soupirs et entonnèrent de tristes mélopées. De crainte d'être espionnés par d'autres, ils se comportèrent comme deux étrangers vis-à-vis du monde extérieur. Le texte du verso (sans miniature) décrit combien la famille, et surtout le père, se fait du souci à propos du comportement de Madjnun qui erre en récitant des chants d'amour. Son père demande conseil à ses confidents et décide de partir avec un convoi vers le territoire du clan de Layli pour demander, pour son fils, la main de cette dernière à son père. Cette union lui sera refusée.

IS.43



Le récit de « Layli et Madjnun » de Nizami

Cette romance d'environ 4 600 distiques fut écrite en 1188 par le poète persan Nizami Gandjawi (de Gandja)[175] (1141-1209), l'un des conteurs les plus grands et les plus raffinés de la littérature persane. Il la rédigea à la demande d'Abu al-Muzaffar Akhsitan Shirwan-Shah, un dirigeant caucasien protecteur de la culture persane[176]. Nizami considérait que l'épopée originale reposait sur une intrigue bien pauvre et il hésita à versifier en persan ce simple récit qui remontait au lyrisme amoureux arabe du VII^e^ siècle. Celui-ci se développa pourtant jusqu'à devenir l'histoire d'amour peut-être la plus populaire de tout le monde islamique. Tout comme quatre autres œuvres poétiques de Nizami, il devint célèbre sous le titre de *Pandj Gandj*, « Les cinq trésors », aussi connu comme *Khamsa,* « Les cinq ». Dès le XIII^e^ siècle, il fut repris par de nombreux poètes en persan et dans d'autres langues telles que le pashtu, l'urdu, le kurde et le turc[177]. Amir Khusraw Dihlawi (de Delhi) (1253-1325) et Djami (1414-1492) comptent parmi ses épigones les plus célèbres. Ils introduisirent d'autres éléments dans le récit[178].

L'histoire peut être résumée comme suit : Layli (Layla dans la version arabe originale) et Qays s'aimaient déjà alors qu'ils n'étaient encore que des écoliers. Comme ils ne pouvaient dissimuler leur tendresse vis-à-vis du monde extérieur, ils firent l'objet de ragots et furent montrés du doigt. Qays, surtout, ne pouvait ni réprimer ni cacher son amour. Il fut raillé et reçut le surnom de Madjnun, littéralement « celui qui est habité par un djinn ». C'en était trop pour la famille de Layli. Afin de sauvegarder son honneur, celui de sa famille et de son clan, ils décidèrent qu'elle ne pouvait plus le rencontrer et que, plus tard, elle ne pourrait pas l'épouser. Madjnun, dont l'amour pour Layli ne faisait que croître, lui récitait en public, à longueur de temps, de tendres poèmes. Il partit mener une vie d'errance dans la jungle en compagnie d'animaux sauvages. Il ne faisait que songer à Layli et il composait des chants d'amour pour elle. Les tentatives de ses proches pour le ramener à la raison et le persuader de retourner vers les siens et vers le monde n'eurent aucun résultat. Lorsque le prince Nawfal le rencontra au cours d'une partie de chasse, il promit de l'aider. Afin de la conquérir pour Madjnun, il partit même au combat contre le clan de Layli à deux reprises. Lorsque le prince gagna le second combat, le père de Layli, soutenu par les hommes de Nawfal, parvint cependant à le convaincre de ne pas donner Layli en mariage à Madjnun, un vagabond fou. Layli fut mariée au noble Ibn Salam, mais elle refusa de partager sa couche. Lorsque Layli décéda, des années plus tard, Madjnun alla se lamenter sur sa tombe, accompagné par les animaux sauvages, jusqu'à sa propre mort. Il fut enterré près de son aimée et leurs tombes devinrent un lieu de pèlerinage. [A.V.P.]

175 Une ville de l'actuelle République d'Azerbaïdjan.
176 Seyed Gohrab 2009, Leyli o Madjnun in : *E. Ir.* (disponible sur www. Iranicaonline.org, consulté le 24.11.2012).
177 Seyed Gohrab 2009, Leyli o Madjnun in : *E. Ir.* (disponible sur www. Iranicaonline.org, consulté le 24.11.2012).
178 DE BRUIJN 2002, p. 278, 291-292 ; BREND 2003, p. XXIII.

Le texte est rédigé en graphie *nasta'līq*, une des écritures « suspendues » en usage pour la littérature persane, et plus particulièrement la poésie[179]. Sur la miniature, deux tentes du camp de Layli sont représentées dans un paysage verdoyant, avec un haut horizon bombé, et un ciel doré où est dessiné un nuage de style chinois. Dans l'herbe, de petites fleurs sont sommairement rendues par une pastille cernée d'autres, plus petites. À l'arrière-plan s'élève un arbre à fruits rouges (pommes ? grenades ?). Les deux tentes bédouines sont ouvertes et couvertes d'un dais noir ou brun parsemé de petits motifs dorés. À l'intérieur, les tentes sont équipées de tapis, de tentures muraux et d'un gros coussin. Layli est assise sur le tapis de la première tente. Elle est vêtue d'une robe jaune et d'un manteau rouge. Sa tête n'est pas couverte. Ses cheveux noirs, partiellement attachés, pendent devant et derrière l'oreille. Elle semble également porter une petite calotte et/ou un bandeau sur la tête. Son bras et sa main gauches sont cachés dans une longue manche avec laquelle elle se dissimule le bas du visage. Derrière la tente, à gauche, un homme coiffé d'un turban blanc et, à droite, une femme la tête couverte d'un voile blanc observent la scène. Une jeune femme en robe orange, portant une coiffure comparable à celle de Layli, est agenouillée à droite de la tente. Madjnun, pieds nus et (suivant la convention) vêtu de bleu[180], semble hésiter à s'approcher de la tente. Ses mains sont également cachées dans de longues manches et son attitude gauche est émouvante. À droite, derrière Madjnun, se tient un homme en robe noire, pieds nus.

La miniature au recto du folio de Bruxelles illustre probablement l'épisode décrit sur la même page, dans lequel l'amoureux Madjnun, au teint pâle, se dirige vers le camp de Layli où les deux amants aspirent à se rencontrer et entonnent des chants mélancoliques tout en se tenant sur leurs gardes par crainte du regard d'autrui. L'homme au turban blanc et la femme au voile blanc qui observent derrière la tente représentent probablement des spectateurs, membres du clan de Layli. Ni sur le folio examiné ici, ni dans l'édition critique de Dastgirdi, il n'est fait mention de la femme agenouillée près de la tente de Layli. Le texte du folio ne fait pas clairement allusion non plus à l'homme vêtu de noir derrière Madjnun. Dans l'édition de Dastgirdi, il est cependant écrit que Madjnun apparut près de la tente de Layli avec « deux ou trois compagnons[181] ». Le verso du folio bruxellois, qui décrit combien la famille se fait du souci à propos du comportement de Madjnun, précise également qu'il erre en pleine confusion, chante et est suivi par « deux ou

IS.43 (détail)

trois personnes qui, comme lui, sont nues et ont perdu la tête[182] ». L'homme en noir représente peut-être l'un de ces compagnons ou amis ?

Aucun exemple iconographique analogue à cette représentation n'a pu être trouvé dans d'autres manuscrits. Le sujet semble n'avoir été que rarement illustré. Deux autres scènes, illustrant une visite de Madjnun au camp de Layli, sont plus fréquentes. L'une met en scène l'épisode au cours duquel Madjnun, enchaîné, est conduit dans le camp par une vieille mendiante[183] ; l'autre celui dans lequel Layli et Madjnun s'évanouissent lorsqu'ils se rencontrent après la période de deuil de Layli qui suit le décès de son mari[184].

Le style assez naïf de la miniature avec ses couleurs vivantes et fraîches, son paysage rendu de manière simple par un haut horizon bombé et ses personnages trapus, aux têtes relativement grandes et rondes et aux mouvements gauches, correspond à ce que Robinson qualifie de « style commercial turkmène[185] ». Les sourcils arqués, les petits nez et la bouche des personnages, tout comme le rendu conventionnel de la végétation tels que les fleurettes « en cercle » et l'arbre à fruits stylisé, en sont également caractéristiques. Ce style est surtout courant à Shiraz (mais peut-être aussi dans d'autres lieux) durant la deuxième moitié du XV^e^ siècle. Les manuscrits de ce groupe furent produits en série et en quantité énorme au cours des trois dernières décennies du XV^e^ siècle, pour la vente sur le marché intérieur et pour l'exportation vers la Turquie et l'Inde, où ce style se diffusa également[186]. Shiraz tomba alors sous la domination

des tribus turkmènes fédérées du Mouton blanc (Aq Qoyunlu) qui gouvernèrent l'ouest et le sud de l'Iran de 1476 à 1502 et établirent leur capitale à Tabriz.

Dans la mesure où, au XVe siècle, le contrôle des différents territoires de l'Iran était tantôt aux mains des Timurides, tantôt aux mains des Turkmènes, les artistes se déplaçaient d'une cour à l'autre en fonction des demandes des mécènes[187] ; situation grâce à laquelle les influences des différents centres se transmettaient. C'est ainsi que nous voyons dans la composition de la miniature des diagonales dominantes (par exemple, la diagonale qui court du sommet de l'arbre au-dessus à droite jusqu'à l'extrémité de la tente à gauche, en passant au-dessus du dais des deux tentes, et la diagonale qui passe du sommet du turban de l'homme à gauche jusqu'au-dessus de la tête de la femme agenouillée) ; vestige de l'art pictural timuride de Hérat où l'interaction des diagonales, horizontales et verticales jouait un rôle important[188]. Le petit nuage sinisant témoigne de la forte influence de l'art chinois sur l'art persan au XVe siècle[189]. Au cours de la période muzzafaride, dans la seconde moitié du XIVe siècle, les horizons élevés étaient déjà une caractéristique de l'art de la miniature à Shiraz[190]. Peut-être, dès cette période, y a-t-on également produit des manuscrits pour des commanditaires non royaux[191]. La tradition locale de la ville ne fut, à vrai dire, jamais totalement interrompue et elle allait perdurer jusqu'au début du XVIIe siècle[192].

Une miniature au style très semblable figure dans un manuscrit *Khamsa* daté de 1491 et conservé à la National Library of Russia de Saint-Pétersbourg[193]. Sur cette miniature illustrée d'un portrait de Layli et Madjnun s'évanouissant après s'être vus dans le camp de Layli, la tente de cette dernière est représentée de manière presque identique à celles de la miniature bruxelloise. Les figures féminines sont du même type (avec petits nez, bouches et coiffures semblables) et le paysage simplifié présente un haut horizon bombé et, dans le ciel, les petits nuages blancs chinois typiques. Les dimensions du feuillet du manuscrit sont cependant plus grandes et les colonnes de texte comptent davantage de lignes (21 au lieu de 19) que sur le folio bruxellois. Le British Museum conserve également un feuillet de manuscrit[194] avec une miniature stylistiquement très comparable sur laquelle Madjnun enchaîné est conduit par une vieille mendiante vers le camp de Layli. Les tentes et les femmes sont à nouveau du même type, de même que le paysage à l'horizon élevé et le petit nuage de style chinois. Binyon, Wilkinson & Gray datent la miniature des environs de 1430[195], une datation encore maintenue dans le *Search the Collection Database* du British Museum[196]. Un autre feuillet détaché, tiré d'un manuscrit appartenant à la collection Keir et daté de 1475[197], présente à nouveau une tente comparable, des types féminins apparentés et un Madjnun similaire.

La date de 1491 mentionnée dans le manuscrit *Khamsa* de la National Library of Russia de Saint-Pétersbourg est un point d'ancrage pour la datation du feuillet bruxellois. Parce qu'il s'agit jusqu'à présent du seul manuscrit daté doté de miniatures apparentées et compte tenu de la datation du style commercial turkmène dans les trois dernières décennies[198] ou le dernier tiers[199] du XVe siècle, nous optons pour une datation prudente du folio bruxellois entre 1460 environ et 1500.

Traduction des vers calligraphiés au-dessus et en dessous de la miniature[200]

« Layli dénouait ses cheveux
Madjnun poussait un long gémissement
Elle n'était pas Layli,
mais l'aube éclairant le monde
Il n'était pas Madjnun
mais la bougie qui se consume »

[A.V.P.]

DESCRIPTION CODICOLOGIQUE[201]

Papier : fait main, de couleur crème, fibres visibles, vergeures visibles, pas de lignes de chaînette visible, les deux faces ont été polies. Les côtés gauche et droit ont été coupés irrégulièrement, traces d'anciennes pliures dans les marges supérieure, inférieure et gauche (il s'agit peut-être des marges pliées pour un montage plus ancien). Dimensions du papier (vu du côté recto) : H. gauche : 27,7 ; H. droite : 27,9 ; larg. supérieure : 15,2 ; larg. inférieure : 15,8 cm. En haut à gauche sur le verso : le numéro « 7 » écrit à l'encre bleue (une pagination moderne ?) sur une ancienne inscription au crayon. Il y a aussi des inscriptions au crayon dans le coin inférieur droit et le long du bord inférieur du côté verso. En dessous à gauche sur le verso : une réclame.

Réglure et mise en page : pas de réglure visible, pas de piqûre visible. Cadre de texte identique aux recto et verso ; larg. : 10,5 cm. Le cadre de texte intérieur est partagé en quatre colonnes de 2,1 à 2,2 cm de large chacune. 19 lignes par colonne utilisée au maximum (côté verso). Miniature (recto) occupe la moitié de la superficie du cadre de texte : de 9 lignes (à gauche et à droite) à 11 lignes (côté intérieur) ; H. : 8,7 cm ; larg. : 9,8 cm. La miniature elle-même n'est pas cernée ou encadrée ; il y a cependant des traces visibles (par exemple à hauteur du petit nuage) d'une ligne bleue qui délimita jadis l'espace pour la miniature. Bande de titre enluminée au verso : elle occupe la largeur de deux colonnes au centre et la hauteur de deux lignes : 4,7 x 1,9 cm.

Écriture : *nasta'līq*. Encre noire (vraisemblablement à base de charbon) et encre bleue (à base d'outremer).

Ornementation et illustration : contour du cadre de texte : composé d'une fine ligne bleue (extérieure) et d'un épais ruban doré (intérieur), qui est contenu entre deux très fins traits à l'encre noire. Bande titre : titre écrit à l'encre bleue ; décoré d'arabesques à l'encre noire, à la poudre d'or et avec de petits points bleus. Miniature : couleur à l'eau, posée avec diverses épaisseurs, avec pigments naturels (lapis-lazuli, bleu indigo, vert cuivre, orpiment, minium, laque rouge, terre rouge, hématite, vermillon, blanc de plomb et noir de carbone), poudre d'or, encre noire. La couleur noire de la tente de gauche a transpercé sur le verso. Les traces d'un dessin préparatoire sont visibles en bleu et gris. Les couleurs du fond furent placées en premier lieu, en laissant la place pour les différents éléments de la composition.

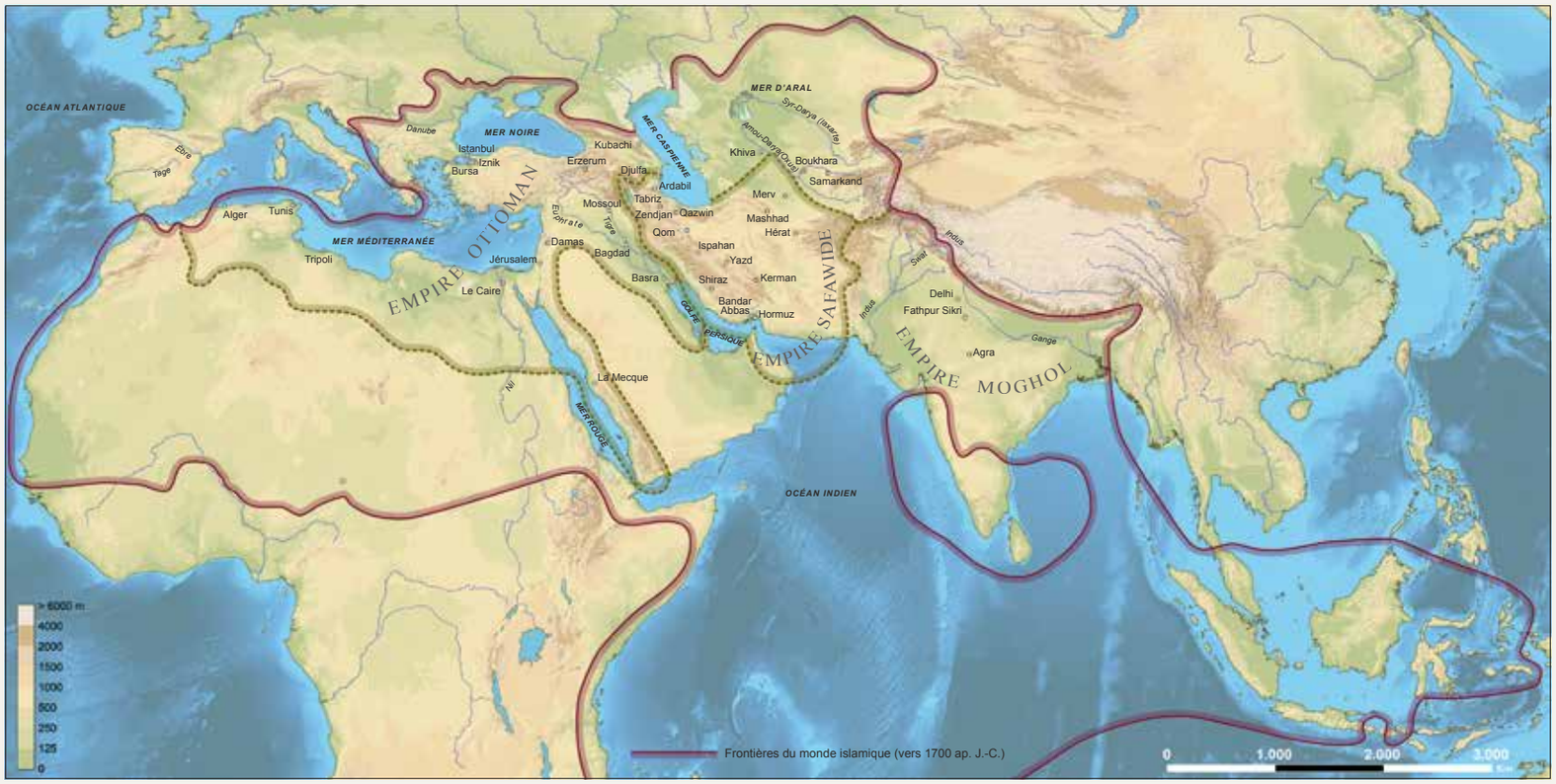
Succession des phases de travail : la miniature fut d'abord peinte dans un espace défini au préalable par des lignes bleues. Les lignes délimitant les colonnes de texte furent ensuite tracées à l'encre (les lignes empiètent parfois sur la peinture de la miniature). Le texte fut écrit après que les lignes des colonnes et le cadre extérieur eurent été dessinés à l'encre et à la poudre d'or (le texte empiète parfois sur les lignes du cadre).

[A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le feuillet a subi dans le passé de nombreuses interventions du fait de la restauration et en raison de la présentation. La miniature fut jadis retouchée en quelques endroits. La couche picturale présente de petites lacunes. Le feuillet a été traité en 2002 à l'IRPA.[202] [A.V.P.]

179 BLAIR 2006, p. 274.
180 MEISAMI 2011, p. 121-151.
181 NIZAMI/DASTGIRDI 2002, p. 8 (با ان دو سه یارناز بر تاب)
182 شخصی دو سه از پس او فتاده
چون او عور و سر گشاده
Voir aussi NIZAMI/DASTGIRDI 2002, p.82.
183 Par exemple, la miniature attribuée à Mir Sayyid ʿAli, dans le manuscrit *Khamsa* de Nizami, Tabriz, 1539-153, inv.OR 2265, British Library, f.157b (in : MEISAMI 2011, p. 137, fig.87). Voir aussi TITLEY 1977, cat.312, 315, 316, 317.
184 Par exemple f.162a dans un manuscrit *Khamsa* attribué à Shiraz et daté de 896 (1491), inv.PNS83, National Library of Russia (précédemment Saltykov-Shchedrin Public Library), Saint-Pétersbourg (in : YUSUPOV 1985, cat. VII, fig. 58) et une miniature dans un autre manuscrit du *Khamsa* de Nizami, Hérat, 1425-1430, Keir Collection (in MEISAMI 2011, p. 146, fig.93). Voir aussi LENTZ & LOWRY 1989, p. 274, cat. 140 et p. 378, fig.a-d. Cet épisode n'apparaît pas dans l'édition critique du texte de Nizami de Dastgirdi. Il est considéré comme un ajout postérieur (MEISAMI 2011, p. 144).
185 *Commercial Turkman style*, où le mot « commercial » n'est pas utilisé dans un sens péjoratif. Ce style exista parallèlement au « style de cour turkmène » (*Turkman court style*) (ROBINSON 1982, p. 35-36). Voir aussi ROBINSON, GRUBE, MEREDITH-OWENS & SKELTON1976, p. 142 et STCHOUKINE 1977, p. 17.
186 ROBINSON 1982, p. 36 ; STCHOUKINE 1977, p. 17-18 (renvoyant à Robinson) ; CANBY 1993, p. 70-71.
187 CANBY 1993, p. 67.
188 CANBY 1993, p. 59.
189 CANBY 1993, p. 63.
190 CANBY 1993, p. 52, 54, 55 ; RICHARD 1997, p. 63.
191 ROBINSON 1982, p. 36 ; CANBY 1993, p. 54.
192 ROBINSON 1982, p. 58.
193 F.162a, inv. PNS83, National Library of Russia (précédemment Saltykov-Shchedrin Public Library), Saint-Pétersbourg, in : YUSUPOV 1985, cat. VII, fig. 8.
194 Inv.1934.1013.0.2 (in : BINYON, WILKINSON & GRAY 1971, réédition de l'édition de 1931, p.72, cat.53, pl.LI B).
195 204 BINYON, WILKINSON & GRAY 1971, réédition de l'édition de 1931, p.72, cat.53.
196 www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database, consulté le 25 juin 2012.
197 ROBINSON, GRUBE, MEREDITH-OWENS & SKELTON 1976, cat. III.179, pl. 41.
198 ROBINSON 1982, p. 36.
199 STCHOUKINE 1977, p. 17-18.
200 Traduction : M. Torabi, adaptée par le Prof. Dr C. van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.
201 Nous avons fait bon usage du rapport de restauration non publié de V. Sizaire (2002) et du rapport d'analyse des pigments de J. Sanyova (2002).
202 Rapport de restauration non publié de V. Sizaire (2002).


OCÉAN ATLANTIQUE
MER D'ARAL
Syr-Darya (Iaxarte)
Amou-Darya Oxus
MER NOIRE
Danube
MER CASPIENNE
Ebre
Tage
Istanbul
Iznik
Bursa
Kubachi
Erzerum
Djulfa
Ardabil
Khiva
Boukhara
Samarkand
Merv
Tabriz
Zendjan
Qazwin
Mossoul
Euphrate
Tigre
Mashhad
Hérat
Qom
Ispahan
Yazd
Damas
Bagdad
Basra
Shiraz
Kerman
Bandar Abbas
Hormuz
GOLFE PERSIQUE
Alger
Tunis
MER MÉDITERRANÉE
Tripoli
Jérusalem
Le Caire
EMPIRE OTTOMAN
EMPIRE SAFAWIDE
Swat
Indus
Delhi
Fathpur Sikri
Agra
Gange
EMPIRE MOGHOL
La Mecque
Nil
MER ROUGE
OCÉAN INDIEN
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du monde islamique (vers 1700 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

III

Un empire mondial entre l'est et l'ouest

Des Safawides (907-1135 H./1501-1722) aux Qadjars (1209-1344 H./1794-1925) en Iran[1]

Les Safawides (1501-1722)

La dynastie des Safawides doit son nom à Safi al-Din (1252-1334) qui, vers 1300, fonda un ordre mystique, la *Safawiyya*, à Ardabil, dans le nord-ouest de l'Iran. Sous ses successeurs, cette confrérie se développa en un grand mouvement ambitieux qui, rapidement, visa le pouvoir temporel. À l'origine, cet ordre semble avoir été sunnite mais aurait basculé vers le shiisme au cours du XV^e^ siècle, sous l'influence de ses principaux adeptes, des tribus turkmènes qui étaient partisanes d'une sorte de shiisme populaire. Ces groupes tribaux turkmènes étaient aussi connus sous l'appellation de *Qizilbāsh*, littéralement « Têtes rouges », en référence aux turbans rouges qu'ils portaient depuis l'époque du chef Haydar (r. 1460-1488).

ISMAIL (R. 1501-1524)

En 1501, l'armée safawide, sous le commandement d'Ismail, conquit l'Azerbaïdjan sur la fédération des tribus turkmènes des Aq Qoyunlu. Ismail (r. 1501-1524) se déclara shah (*shāh)* à Tabriz : ce qui avait été la capitale des Aq Qoyunlu devint alors celle des Safawides. Il fit battre monnaie à son nom et proclama le shiisme duodécimain religion d'État. Au cours des années qui suivirent, les Safawides agrandirent leur territoire et, en 1510, toute la Perse[2], y compris le Khurasan, était entre leurs mains. Ismail obtint ce résultat avec l'aide des *Qizilbāsh* turkmènes extrêmement loyaux qui, en échange, reçurent des terres et furent désignés gouverneurs des régions nouvellement conquises. La gouvernance de ce vaste domaine si rapidement soumis à l'hégémonie safawide avait également besoin de fonctionnaires expérimentés et ce sont des Iraniens locaux qui furent choisis. Ces Perses autochtones allaient occuper des postes administratifs au niveau tant central que provincial, tandis que les hautes fonctions militaires étaient dévolues aux Turkmènes.

Les Ottomans étaient les principaux rivaux des Safawides. S'étant proclamés défenseurs de l'islam sunnite, ils se sentaient menacés par la fondation d'un État shiite militant à leur frontière orientale, ainsi que par la propagande shiite menée parmi les Turkmènes d'Anatolie centrale et orientale, la patrie de nombreux *Qizilbāsh* et d'autres tribus aux sympathies pro-safawides. Sous le règne du sultan Selim I^er^ (r. 1512-1520), l'armée ottomane, équipée d'armes à feu, remporta une importante victoire sur les Safawides lors de la bataille de Chaldiran, en 1514. Cette défaite safawide eut de lourdes conséquences pour l'Iran. Les Safawides durent céder d'importantes parties de l'Anatolie orientale et de l'Irak au profit de l'Empire ottoman. Les Ottomans occupèrent Tabriz pendant quelque temps et bloquèrent temporairement les importations en provenance de l'Iran, surtout de la soie (grège), et les exportations turques, essentiellement des armes. Une des conséquences importantes de l'occupation de Tabriz fut la migration forcée de centaines d'artistes et d'artisans iraniens vers Istanbul. C'est ainsi que la production artistique de l'Iran subit un sérieux coup et que prit fin la supériorité de Tabriz en tant que centre de culture.

TAHMASB (R. 1524-1576)

Lorsque Tahmasb, âgé de dix ans, succéda au shah Ismail en 1524, une lutte tribale se déclencha, débouchant sur une guerre civile qui dura une dizaine d'années. Ce n'est que vers 1530 que le shah, bien décidé à consolider son pouvoir, se pré-

senta comme vainqueur de cette lutte intestine. Des élites *Qizilbāsh* dominaient toujours les postes-clés au niveau politique et militaire, tandis que des Perses continuaient à jouer un rôle important dans l'administration. Le shah Tahmasb tenta pourtant de limiter le pouvoir des *Qizilbāsh* récalcitrants en nommant des fonctionnaires persans aux postes-clés traditionnellement réservés aux Turkmènes, y compris des postes militaires. Il entreprit également de former un corps de *ghulāms* (sing. : *ghulām*, pl.: *ghilmān* ou *ghulamān*) ou soldats-esclaves. Ce groupe se composait de forces tribales ainsi que de jeunes Géorgiens, Circassiens et Arméniens faits prisonniers lors de raids et qui furent convertis à l'islam tout en recevant une formation de militaires ou de fonctionnaires.

Les Ottomans restèrent le principal ennemi et constituèrent une menace permanente pour la riche province d'Azerbaïdjan. Entre 1534 et 1554, le sultan Sulayman Ier (r. 1520-1566) mena contre la Perse trois campagnes, qui causèrent beaucoup de dégâts en Azerbaïdjan. Le shah Tahmasb décida de déplacer sa capitale de Tabriz à Qazwin, qui se situait plus au sud-est et à plus grande distance de la frontière qui séparait les Safawides des Ottomans. La troisième campagne ottomane de 1554-1555 se termina par la Paix d'Amasya (1555) qui reconnaissait la souveraineté ottomane sur l'Irak et l'Anatolie orientale et laissait le contrôle de l'Azerbaïdjan et du sud-est du Caucase à la Perse.

Bien que la première décennie de son règne ait été difficile au niveau politique et consacrée à de nombreuses campagnes militaires, le shah Tahmasb entra dans l'histoire comme protecteur éclairé des arts. Il stimula surtout la production de manuscrits illustrés dans lesquels se perpétuait l'héritage des dynasties précédentes. La synthèse du style timuride de Hérat et du style turkmène de Tabriz donna naissance au style de la cour safawide. Dans les ateliers de la cour, des dessinateurs et des peintres inspirèrent également des artisans chargés de la production de tissus, tapis, décors architecturaux et arts du métal. Le style dominant de la cour trouvait aussi un écho dans des centres provinciaux tels que Shiraz, où des artistes produisaient à des fins commerciales et pour des clients non royaux (qui donc n'appartenaient pas à la cour). Le shah Tahmasb commanda également des travaux architecturaux, essentiellement à Qazwin ; il n'en reste que relativement peu.

Le fait que le shah Tahmasb ait connu plusieurs épisodes de repentance pieuse (*tawba*) n'est pas sans importance pour les arts. Cela se produisit une première fois, en 1533-1534, au cours d'un pèlerinage à la ville sainte de Mashhad, à la suite duquel il décréta que les pratiques non islamiques, telles que les paris, la prostitution, la musique et l'alcool, étaient interdites. La deuxième fois, vers 1555-1556, il se détourna aussi des arts et ferma la *kitābkhāna* (une bibliothèque avec atelier de production) royale. Les artistes, ayant perdu leur gagne-pain, se rendirent dans des centres provinciaux ou quittèrent la Perse.

Le shah Tahmasb fit de grands efforts pour consolider la position du shiisme et obtenir l'unité religieuse de la Perse. Il invita des érudits et des juristes shiites, en provenance de Djabal Amil, dans le sud du Liban, à venir en Perse en échange de terres, d'argent et de hautes positions. Au cours de la période safawide, la majorité de la Perse devint shiite, même si ce processus fut lent.

ISMAIL II (R. 1576-1577) ET KHODABANDA (R. 1578-1587)

À la mort du shah Tahmasb, en 1576, l'Iran avait bénéficié de deux décennies de paix relative. Le commerce avait été stimulé ; cependant, les limites des ressources en or et en argent rendaient la Perse dépendante d'autres pays pour disposer de métaux précieux, ce qui explique la fragilité de son économie. Une seconde guerre civile éclata entre des groupes rivaux. Le bref règne du shah Ismail II fut caractérisé par l'atrocité, tandis que celui de son successeur, le shah Khodabanda, le fut par la faiblesse. Tant les Ouzbeks que les Ottomans mirent à profit cette période chaotique. En effet, les Ouzbeks envahirent le Khurasan en 1578 et, de 1578 à 1590, les Ottomans pénétrèrent à plusieurs reprises dans le royaume safawide, ce qui provoqua de sérieux problèmes économiques dans les régions du nord-ouest.

ABBAS Ier (R. 1587-1629)

En 1587, le shah Khodabanda fut forcé d'abdiquer en faveur de son jeune fils, Abbas Mirza, qui fut couronné sous le nom de Shah Abbas. Celui-ci entra dans l'histoire comme le plus grand souverain safawide et comme l'incarnation de l'ancien idéal perse du monarque équitable. Il avait pour but de récupérer les régions qui avaient été perdues au profit des Ottomans et des Ouzbeks ou suite à des révoltes internes, ainsi que de sécuriser les frontières. De plus, il élargit son contrôle sur le golfe Persique et occupa Bahreïn. Dans les années 1590[3], le shah déplaça la capitale de Qazwin à Ispahan, loin de la vulnérable frontière occidentale.

Le shah Abbas mit en place une bureaucratie efficace afin d'élargir son contrôle personnel et de centraliser le pouvoir. Il définit la politique interne qui permit aux Safawides de se maintenir au pouvoir pendant plus de deux siècles. Il incorpora des opposants et maintint les forces concurrentes en équilibre. Le corps des *ghulāms*, déjà créé sous le shah Tahmasb, fut élargi et continua à fournir de nouvelles élites militaires et administratives à côté des puissants *Qizilbāsh* et des Perses.

Le shah Abbas transforma aussi en « terres de la couronne » (domaines royaux) une grande partie du domaine de l'État, jadis partagé en fiefs. Ces « terres de la couronne » étaient gérées directement par des fonctionnaires nommés par le shah, de façon que les revenus aboutissent *de facto* dans le trésor royal plutôt que dans les caisses des chefs tribaux (*Qizilbāsh*).

Le pouvoir central s'associa publiquement avec d'importants religieux arabes et iraniens du shiisme duodécimain. Le shah Abbas se présenta comme un souverain pieux par l'accomplissement de dons religieux (*awqaf*) et d'un pèlerinage à pied vers la tombe de l'imam Riza (le huitième imam) à Mashhad.

Le shah Abbas est aussi connu pour avoir encouragé le commerce. Il veilla à nouveau à la sécurité des routes en Perse et fit édifier un vaste réseau de caravansérails. En 1619, il décréta que l'exportation de la soie (grège), produit d'exportation le plus rentable, deviendrait un « monopole de la couronne », ce qui lui permit de remplir encore davantage les caisses royales. Pour profiter du talent commercial et artisanal de ses sujets arméniens, il les fit déménager en grand nombre de la ville de Djulfa, dans la région frontalière avec l'Empire ottoman, vers un quartier extérieur d'Ispahan qu'on appelait la Nouvelle Djulfa et où ils bénéficiaient de privilèges commerciaux, surtout dans l'exportation de soie grège. Les Arméniens disposaient d'un réseau international unique et constituaient les principaux intermédiaires dans le système commercial international : vers les ports de la Méditerranée orientale et l'Europe méridionale à l'ouest, vers la mer Noire et la Russie au nord et vers l'Afghanistan, l'Inde, la Chine et les Philippines à l'est.

Le shah Abbas fut le premier souverain safawide qui tenta de contrôler le golfe Persique. Avec l'aide des Anglais, il reprit l'île d'Hormuz aux Portugais en 1622. Il fonda le nouveau port de Bandar Abbas à l'emplacement du petit village de Gombron dans le détroit d'Hormuz, où il autorisa les Anglais à installer des comptoirs commerciaux et où ceux-ci bénéficiaient de privilèges commerciaux.

Pour servir ses intérêts commerciaux et stratégiques, le shah Abbas ouvrit la Perse au vaste monde d'une manière jamais vue. Son ouverture diplomatique vers l'Occident était surtout destinée à trouver des alliés dans son combat contre les Ottomans. Il envoya en Europe et en Russie de nombreuses légations qui combinaient souvent des missions diplomatiques avec des objectifs commerciaux. À l'inverse, le shah Abbas accueillit des nations commerçantes de l'ouest, à savoir les Compagnies britannique et hollandaise des Indes orientales. Il signa des traités avec l'*East India Company* (EIC) britannique en 1617 et avec la *Vereenigde Oostindische-Compagnie* (VOC) hollandaise en 1627. Ces pays fourniraient pendant longtemps la Perse en grandes quantités d'épices et de textiles et exporteraient de la soie et d'autres matières premières, comme la laine de chèvre, de Kerman. Le but principal du shah Abbas était de faire entrer dans le pays un maximum de monnaie d'or et d'argent puisque l'Iran manquait continuellement de liquidités. Afin d'éviter que les métaux précieux ne disparaissent, Abbas mena, dès 1593, une réforme monétaire et, en 1618, il interdit aux compagnies étrangères et aux commerçants locaux d'exporter de la monnaie. Les compagnies allaient progressivement comprendre que les bénéfices du commerce dans le golfe Persique diminuaient, alors que les frais augmentaient. Elles cherchèrent donc leurs intérêts ailleurs, surtout plus à l'est. Pour l'Iran, les routes continentales vers l'Occident, organisées par les Arméniens de la Nouvelle Djulfa, semblèrent finalement plus rentables que celles passant par le golfe Persique. Les Ottomans, de leur côté, comprirent que, malgré les hostilités avec les Safawides, les revenus du commerce de transit étaient importants et ils eurent moins d'hésitation à faire passer le commerce par leur territoire.

Outre des délégations commerciales, le shah Abbas accueillit aussi des représentants politiques européens, des voyageurs, des artistes et même des missionnaires, parmi lesquels des augustins et des carmes .

Le pouvoir, la richesse et le prestige de la cour, ainsi que son identification à l'islam shiite, se manifestèrent dans d'énormes projets architecturaux. La réalisation la plus célébrée du shah Abbas fut l'embellissement de sa nouvelle capitale, Ispahan. Le point d'orgue de cette planification urbaine fut la construction d'un nouveau centre commercial et administratif autour d'une superbe place, entourée d'un palais royal, de majestueuses mosquées, d'un vaste bazar et de nombreux magasins. Ispahan devint une grande ville cosmopolite et attrayante où séjournaient des gens issus de diverses nationalités et religions.

Après le shah Tahmasb Ier, le shah Abbas fut le premier souverain safawide à patronner les arts d'une manière durable. Des artistes appréciés, comme Sadiq-i Bek et Riza-yi Abbasi travaillèrent à sa cour durant une grande partie de leur carrière. Leurs dessins et peintures servirent d'inspiration pour des projets dans d'autres médiums artistiques, comme des panneaux de carreaux et des tissus. Les peintures et les dessins sur feuillets indépendants, susceptibles de tenter nombre de clients non royaux, allaient prendre le pas sur la production de manuscrits rehaussés de miniatures. Le shah Abbas encourageait les industries d'art dont la production était rentable et importante pour l'exportation. Des tissus et tapis furent réalisés dans des ateliers qui travaillaient pour la cour à Ispahan et dans d'autres villes. Pour ce qui concerne la production céramique, les imitations de pièces d'Iznik en Turquie et, surtout, les porcelaines « bleu-et-blanc » en provenance de Chine étaient très populaires. Des œuvres d'art européennes, comme des gravures, des livres illustrés et des peintures à l'huile, amenées par des marchands, ambassadeurs et voyageurs, allaient exercer une influence grandissante.

SAFI Ier (R. 1629-1642)

En 1629, Safi Ier, le petit-fils du shah Abbas, lui succéda. Il fut le premier souverain safawide à avoir été éduqué dans le harem, n'ayant ainsi pas la moindre formation ou expérience nécessaire à l'accomplissement de sa tâche d'homme d'État. Sous le règne de Safi Ier, le pouvoir et l'influence des *ghulāms* s'accrurent et la transformation des domaines d'État en « terres de la couronne » se poursuivit. Les rentrées qui en découlèrent au profit des caisses de l'État ne furent pas né-

cessairement consacrées à l'armée qui, par conséquent, s'affaiblit. Toujours sous ce règne, les Moghols reprirent Kandahar et les Ottomans purent reprendre l'Irak oriental y compris Bagdad et les villes sanctuaires shiites. Tant la Turquie que l'Inde restèrent pourtant d'importants partenaires commerciaux de l'Iran.

ABBAS II (R. 1642-1666)

Sous le règne du shah Abbas II, le successeur du shah Safi, les Hollandais demeurèrent frustrés de devoir payer la soie iranienne en espèces et à des prix plus élevés que ceux de la soie non iranienne, provenant par exemple du Bengale ou de Chine. La direction de la VOC décréta que les bénéfices en pièces de monnaie de tout le commerce en Iran devaient être envoyés en Inde, une procédure qui devait permettre un profit plus élevé que si la soie iranienne, plus onéreuse, devait être achetée en argent liquide. L'EIC britannique choisit également d'exporter ailleurs les bénéfices commerciaux en argent liquide.

Malgré cette évasion des monnaies, et un recul économique de fait, le pays dirigé par le shah Abbas II présenta encore les signes d'une économie et d'une culture saines et dynamiques. Les étrangers considéraient les routes sûres du pays et sa relative prospérité plus avantageuses par rapport à la situation du royaume ottoman.

SULAYMAN (R. 1666-1694) ET SULTAN HUSAYN (R. 1694-1722)

Durant le règne des deux derniers souverains safawides, les shahs Sulayman et Sultan Husayn, les signes d'affaiblissement s'accélérèrent. Les deux hommes ne portaient aucun intérêt aux affaires administratives et vécurent isolés. À la cour, les eunuques et les femmes du harem prirent le pouvoir et les grands vizirs ne réussirent pas à contrer le flot de mauvaise gestion, d'intrigues et de corruption.

En raison des constantes restrictions budgétaires, l'armée devint de plus en plus faible, ce qui affaiblit le contrôle central et l'État fut obligé de retransformer les « terres de la couronne » en régions dirigées par des forces tribales armées. Les économies eurent pour conséquence une production agricole en baisse, une augmentation des faillites parmi les commerçants indigènes et une chute des cours. La stagnation de l'apport de métaux précieux en provenance du royaume ottoman témoigne également des difficultés économiques. Malgré les fréquents interdits des gouvernements successifs, de grandes quantités d'or et d'argent avaient été exportées durant des années, tant par des commerçants étrangers que par des marchands indigènes. On en ressentit alors les conséquences. Des dirigeants religieux obtinrent davantage de pouvoir politique et, sous la pression de milieux religieux, les impôts augmentèrent pour les Arméniens chrétiens et les Indiens hindouistes, deux groupes économiques importants.

LA FIN DU GOUVERNEMENT SAFAWIDE

Entre 1715 et 1720, certaines parties du pays se révoltèrent tandis que d'autres étaient menacées d'invasions étrangères. Le coup de grâce vint de l'est. En 1722, une des tribus rebelles afghanes fit le siège d'Ispahan. Le shah Sultan Husayn se soumit à leur chef Mahmud et lui accorda le titre de shah. Pendant le siège, on réussit à faire sortir de la ville un des fils du shah Sultan Husayn et il s'enfuit vers Qazwin, où il se proclama Shah Tahmasb II.

Tant les Ottomans que les Russes profitèrent de l'affaiblissement de la Perse pour convoiter les territoires septentrionaux. Les Russes envahirent la Perse et, en 1723, le tsar Pierre le Grand (r. 1682-1725) conclut avec Tahmasb II une alliance par laquelle la Russie se voyait octroyer les provinces de la Caspienne. En 1727, les Ottomans étaient les maîtres du Kurdistan iranien, de l'Azerbaïdjan, du Karabagh et de la Géorgie.

LES AFSHARS (1736-1796)

Shah Tahmasb II fut secondé par un nouveau commandant issu du Khurasan, Nadir Khan Afshar, originaire de la tribu turkmène des Afshars, demeurant dans le nord du Khurasan. C'est sous sa direction que l'Iran fut délivré de la domination afghane et des envahisseurs turcs et russes. En 1730, il mit Tahmasb II sur le trône à Ispahan et, plus tard, son fils aîné de huit mois, tandis que lui-même faisait fonction de régent. En 1736, il détrôna aussi ce dernier rejeton des Safawides et se fit couronner sous le nom de Nadir Shah (r. 1736-1747).

Il mena des campagnes de conquête en Afghanistan, en Inde, en Asie centrale et dans l'ouest de l'Iran. La prise et le pillage de Delhi constituèrent un coup terrible pour la dynastie moghole. Pendant un bref laps de temps, Mashhad fut la capitale du royaume irano-indo-centre asiatique et, sous la protection de Nadir Shah, la ville fleurit en tant que point central de la route commerciale reliant l'Inde et la Russie. La présence du mausolée d'Imam Riza, le huitième imam du shiisme duodécimain, en fit également un important site de pèlerinage.

Étant donné que Nadir Shah recherchait perpétuellement des fonds pour financer ses campagnes de conquête, il frappa la population iranienne de lourdes taxes et exerça un pouvoir de terreur. L'économie s'en ressentit, des révoltes se déclenchèrent et la culture déclina. Peu d'indices témoignent de l'éventuel développement d'un programme architectural à cette époque. La cour commanda pourtant des portraits à l'huile sur toile et, en plus de l'habituel papier, des objets en laque perse servirent de supports pour de petites peintures. Le nouveau style introduit au cours de la période safawide, un mélange de tradition persane et d'influences européennes et indiennes (mogholes), continua à dominer tout au long du XVIII^e^ siècle.

En 1747, Nadir Shah fut assassiné par des officiers. Des gouverneurs locaux se déclarèrent indépendants et le royaume se décomposa. Le petit-fils de Nadir régna jusqu'en 1796 sur une région limitée au Khurasan iranien et en qualité de vassal d'Ahmad Shah Durrani (r. 1747-1773), le premier souverain d'un État afghan indépendant.

LA DYNASTIE ZAND (1751-1794)

Karim Khan (r. 1751-1779), issu de la tribu Zand, était l'un des chefs militaires de Nadir Shah. Cette petite tribu, originaire du Luristan, avait peut-être des origines kurdes. Il contrôla l'Iran occidental et central, lutta contre les Ottomans et conquit Basra, ce que Nadir Shah n'avait jamais réussi à faire. Karim Khan Zand régna dans sa capitale Shiraz de 1765 jusqu'à sa mort, en 1779. Il ne prit jamais le titre de roi (shah) mais choisit le titre de *wakīl-al ra'āyā* qui signifie « représentant » ou « régent du peuple ». Il s'efforça de relever le commerce et l'agriculture et reconstruisit Shiraz. Il y fit aménager une imposante *Maydān-i Wakīl* (Place du Régent) entourée de bâtiments séculiers et religieux et fit restaurer les tombes des célèbres poètes Sa'di († 1292) et Hafiz (vers 1320-1390). Au cours de cette époque relativement paisible et prospère, la ville constitua un pôle d'attraction pour les poètes et les artistes.

Après la mort de Karim Khan Zand, en 1779, une guerre civile se déclencha.

Les Qadjars (1794-1925)

AGHA MUHAMMAD KHAN (R. 1796-1797)

Karim Khan Zand n'avait jamais entièrement soumis la tribu des Qadjars d'Astarabad (l'actuel Gurgan, près du Mazandaran et de la mer Caspienne, dans le nord-est de l'Iran). Agha Muhammad Khan Qadjar se proclama chef, réunit les diverses branches de la tribu Qadjar et consolida le pouvoir en Iran septentrional. Il conquit Ispahan et Téhéran. Le dernier prince Zand, Lotf Ali Khan, n'était pas de taille à affronter son armée et dut céder Shiraz, Kerman et Bam. Agha Muhammad Khan fut le souverain incontesté de l'Iran. Il se dirigea vers le nord-ouest où il se rendit maître des régions caucasiennes.

Au printemps de 1796, Agha Muhammad Khan (r. 1796-1797) se proclama shah et se dirigea vers le Khurasan où Shah Rukh, le petit-fils de Nadir Shah, se rendit, ce qui marqua la fin définitive de la dynastie Afshar. Agha Muhammad Khan avait ainsi reconquis le pouvoir dans les principales régions de la Perse safawide, à l'exception des provinces afghanes. Téhéran, alors déjà prospère, étendue et renommée pour ses vergers et jardins, devint la capitale. Sur les fondations d'une citadelle – construite par les Safawides et agrandie par Karim Khan Zand –, Agha Muhammad Khan commença la construction d'un grand complexe palatial qui deviendrait célèbre sous le nom de palais de Gulistan.

FATH ALI SHAH (R. 1797-1834)

Assassiné en 1797, Agha Muhammad Khan fut remplacé par son neveu, Fath Ali Shah Qadjar. Les contacts diplomatiques avec l'Occident s'amplifièrent et la rivalité diplomatique européenne au sujet de l'Iran s'intensifia. Le règne de Fath Ali Shah allait être éclipsé par les guerres contre les Russes de 1804 à 1813 et de 1826 à 1828. Elles avaient comme enjeu la domination des régions caucasiennes. Ces deux guerres menèrent à une défaite de la Perse et à la signature de deux traités humiliants, celui de Gulistan en 1813 et celui de Turkmanchai en 1828. La Perse perdit toute la région du Caucase au nord de la rivière Aras, tandis que les Russes gagnaient nombre de privilèges en Iran. Afin de sécuriser les voies d'accès occidentales menant vers l'Inde, les Britanniques conclurent également des traités avec l'Iran.

Pourtant, une relative paix interne régnait en Iran et le climat était suffisamment favorable pour initier de nouveaux programmes architecturaux et artistiques. Fath Ali Shah laissa Téhéran se développer : la ville fut pourvue d'une enceinte percée de portes, flanquée de tours et décorée de panneaux de carreaux, un nouveau bazar fut aménagé ainsi que de nouveaux quartiers d'habitation. Le complexe palatial de Gulistan, formé de bâtiments indépendants au sein d'un grand jardin, fut agrandi et rénové. Les Qadjars se considéraient comme les dignes successeurs des glorieuses dynasties du passé iranien préislamique, telles que les Achéménides et les Sassanides. Fath Ali Shah demanda au poète de la cour, Fath Ali Khan Saba (1765-1822/23), d'écrire un *Shāhanshāhnāma* (« Le Livre du Roi des Rois ») de la dynastie Qadjar, d'après le modèle de la célèbre épopée nationale de Firdawsi (930-1020 ou 1025), le *Shāhnāma* (« Le Livre des Rois »). Plusieurs manuscrits illustrés de cette œuvre furent réalisés. Cependant, à cette époque, la production de manuscrits était limitée et nettement concurrencée par des peintures à l'huile de grand format. Fath Ali Shah comprit mieux que personne la valeur de la propagande de l'image et fit réaliser son portrait, vêtu d'habits flamboyants, sur différents supports : toiles, reliefs rupestres, céramique, laque et émail. Des gouverneurs de province, membres de la grande famille Qadjar, suivirent son exemple en tant que commanditaires d'œuvres d'art.

MUHAMMAD SHAH (R. 1834-1848)

Fath Ali Shah eut pour successeur son petit-fils Muhammad Shah. Son accession au trône fut soutenue tant par les Britanniques que par les Russes, qui s'attendaient à ce qu'il respecte les traités qui leur concédaient divers privilèges en Perse. Bien que le retard de l'Iran sur l'Europe soit toujours plus évident, Muhammad Shah ne s'impliqua que peu dans le développement et dans la gestion des intérêts politiques et économiques de son pays. Les marchands perses commencèrent à protester contre les produits européens à bon marché, comme le textile et la céramique, qui envahissaient le marché perse, alors que les Européens ne payaient pas ou peu de droits d'importation.

NASIR AL-DIN SHAH (R. 1848-1896)

Les premières années du long règne de Nasir al-Din Shah furent caractérisées par les initiatives du Premier ministre réformateur, Mirza Taqi Khan Farahani, également connu sous le nom d'Amir Kabir. Il tenta de réformer l'armée et de l'équiper d'armes modernes. Il s'efforça d'équilibrer le budget en évitant des dépenses inutiles, telles que les salaires et les allocations d'un grand nombre de membres du clergé et de courtisans. Cela ne le rendit pas populaire à leurs yeux. Il donna une impulsion à l'agriculture et tenta même de construire quelques usines. Des étudiants furent envoyés en Occident pour y faire des études techniques et scientifiques, il engagea des conseillers étrangers et fonda à Téhéran la première école polytechnique sur le modèle occidental, le *Dār al Funūn*. Plus tard, une école artistique à l'image des académies occidentales en ferait partie. De plus, des artistes eurent l'opportunité de suivre une formation en Europe. Suite aux manipulations de ses détracteurs, Amir Kabir perdit la confiance du shah. Il fut congédié et assassiné sur ordre du shah, en 1852.

Nasir al-Din Shah visita lui-même l'Europe à trois reprises, en 1873, 1878 et 1889. Il vint en Belgique durant son premier et son troisième voyage. À partir de 1857, il y eut échange de consuls entre les deux pays et, dès 1889, un représentant de la Perse, affecté à la Belgique et à la France, fut installé à Paris. De 1898 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, la Belgique mit à la disposition de l'Iran des fonctionnaires afin de réorganiser divers départements administratifs, surtout les douanes et la poste.

Sous le règne de Nasir al-Din Shah, les ingérences des gouvernements russe et britannique dans les affaires perses augmentèrent encore. En 1879, les Russes aidèrent à former et à diriger la brigade cosaque iranienne. Loyale au shah, tout en étant aussi un instrument de l'influence russe, cette brigade deviendrait l'armée de guerre la plus moderne et la plus disciplinée. La rivalité entre la Russie et la Grande-Bretagne avait cependant aussi des avantages pour la Perse : les deux protagonistes s'empêchaient l'un l'autre de coloniser le pays.

L'influence accrue des étrangers sur le marché perse modifia considérablement l'économie iranienne. Nombre de produits iraniens ne purent soutenir la concurrence des importations à bon marché. Étant donné que l'agriculture s'était orientée vers des produits d'exportation, comme le coton et l'opium, la production interne de nourriture diminua, avec la famine pour conséquence. En 1890, Nasir al-Din Shah alla trop loin en attribuant une concession de tabac à une firme britannique qui, ainsi, en obtint le monopole sur l'achat, la vente et l'exportation. Une coalition d'opposants fut mise sur pied et d'importantes manifestations eurent lieu dans la plupart des grandes villes. En 1892, le shah fut contraint de résilier la concession de tabac, ce qui eut de graves conséquences financières pour le pays. Le 1er mai 1896, le shah fut assassiné.

Nasir al-Din Shah poursuivit les grands projets architecturaux de Fath Ali Shah et y intégra de nouvelles influences européennes. À Téhéran, il fit aménager de grandes places et de larges boulevards et introduisit l'éclairage des rues. La ville fut agrandie et pourvue d'une nouvelle enceinte dotée de tours, entourée d'un fossé et percée de douze portes recouvertes de carreaux. Ses constructions dans le complexe palatial de Gulistan présentent un mélange de tradition persane et d'innovations européennes. Quelques imposantes façades furent percées de grandes fenêtres et décorées de demi-colonnes de style européen, tandis que le revêtement de la plupart des murs, réalisé au moyen de carreaux aux couleurs éclatantes et selon des techniques variées, constituait une survivance de la tradition persane. Deux tendances allaient également de pair dans le domaine des arts et de l'artisanat : d'une part, une stimulation suscitée par l'influence européenne et une « académisation » des arts, d'autre part, une volonté de retour aux traditions persanes.

MUZAFFAR AL-DIN SHAH (R. 1896-1907)

Sous le règne du roi suivant, Muzaffar al-Din Shah, des marchands, religieux, libéraux et nationalistes se réunirent en un mouvement constitutionnel dans le but d'exiger une constitution qui réduirait le pouvoir du shah et l'instauration d'une assemblée nationale représentative. Grâce entre autres à la critique de la presse perse à l'étranger, les classes scolarisées prirent conscience du retard enregistré par le pays, de l'abus de pouvoir et des ingérences étrangères. Une rébellion massive s'ensuivit, ainsi qu'une grève des marchands du bazar et des juristes. Le 5 août 1906, Muzaffar al-Din Shah céda et signa une résolution selon laquelle une assemblée nationale, la *Madjlis*, fut réunie. La *Madjlis* tint sa première séance en octobre 1906 et proposa un projet de constitution basée sur celle de la Belgique.

LA FIN DU GOUVERNEMENT QADJAR

En 1908, le fils et successeur de Muzaffar al-Din Shah, Muhammad Ali Shah (r. 1907-1909), tenta de démanteler le parlement grâce à l'aide d'une attaque de la brigade des Cosaques russes sur la *Madjlis*. Une coalition formée d'ulémas et de constitutionnalistes mena à la révolte et reçut le soutien dans de nombreuses provinces, d'où des révolutionnaires marchèrent vers la capitale. Muhammad Ali Shah abdiqua et s'exila en Russie. Ahmad Shah (r. 1914-1925), son jeune fils, lui succéda, mais il ne fut couronné qu'en 1914. Une nouvelle *Madjlis* fut élue sur base d'une nouvelle loi électorale.

En 1907, les Russes et la Grande-Bretagne s'accordèrent pour partager le pays en deux zones d'influence : une russe dans le nord et une britannique dans le sud. Après la Révolution russe de 1917, la Russie abandonna sa politique impériale tsariste et ses privilèges en Iran et c'est ainsi que l'Angleterre y devint la puissance étrangère dominante. En 1908, les An-

glais découvrirent de grandes quantités de pétrole dans les environs d'Ahwaz, au Kuzistan. L'Anglo-Persian Oil Company fut fondée pour l'extraire et, en 1914, le gouvernement britannique y acquit une participation majoritaire.

En 1919, lorsque le gouvernement du jeune Ahmad Shah signa un accord destiné à réduire la Perse à l'état de protectorat, le mécontentement de tous les partis et de tous les segments de l'opinion publique éclata. Lors de la ratification du traité, alors que la loi l'imposait, on évita de rassembler la *Madjlis*. Le gouvernement tomba et les Britanniques ne parvinrent plus à faire accepter la convention.

En 1921, une division de la brigade des Cosaques organisa un coup d'État qui marqua la fin de la dynastie des Qadjars et le début de celle des Pahlawi. [A.V.P.]

1 Notre sincère gratitude va au Dr K. D'hulster, UGent, pour sa relecture critique de ce texte, ses remarques et suggestions. Pour la rédaction de cette introduction historique, nous avons consulté : AVERY, HAMBLY & MELVILLE 1991 ; AXWORTHY 2009 ; CANBY 1999a ; Destrée 1989, Belgian-Iranian relations, in : *E.Ir.* (disponible à www.iranicaonline, consulté le 09.05.2013) ; D'HULSTER 2003, p. 49-66 ; DIBA 1989b ; DIBA & EKHTIAR 1998 ; Ekhtiar & Sardar 2004, Nineteenth-Century Iran : Continuity and Revivalism, in : *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, consulté le 20.04.2013) ; Körpülü 1960, Afshar, in : *E.I.²*; Lambton 1978, Qadjars, in : *E.I.²*; Matthee 2008, Safavid dynasty, in : *E.Ir.* (disponible à www. iranicaonline.org, consulté le 28.05.2012) ; NEWMAN 2006 ; Perry 1984, Afsharids, in : *E.Ir.* (version adaptée à www.iranicaonline.org, consulté le 28.10.2012) ; Perry 2010 Zand dynasty, in : *E.Ir.* (disponible à www. iranicaonine.org, consulté le 28.10.2012) ; Perry 2011, Karim Khan Zand, in : *E.Ir.* (version adaptée disponible à www.iranicaonline.org, consulté le 29.01.2013) ; Sardar 2003, The Arts of Iran, 1600-1800, in : *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, consulté le 20.04.2013) ; Sardar 2003, Shah ᶜAbbas and the Arts of Isfahan, in : *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, consulté le 20.04.2013) ; Savory 1995, Safawids, in : *E.I.²*; SCARCE 1979b ; SCARCE 1983 ; SCARCE 2001 ; Tucker 2006, Nader Shah, in : *E.Ir.* (disponible à www iranicaonline.org, consulté le 27.01.2013) ; Yalman & Komaroff 2002, The Art of the Safawids before 1600, in : *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, consulté le 20.04.2013) ; Yarshater 2004, Iran ii. Iranian history (2) Islamic period. The Qajar dynasty, in : *E.Ir.* (version adaptée disponible à www.iranicaonline.org, consulté le 04.02.2013).

2 En Occident, l'Iran fut appelé Perse jusqu'en 1935, année où le gouvernement iranien demanda aux pays avec lesquels il entretenait des relations diplomatiques d'appeler désormais la Perse « Iran ». Iran est le nom par lequel le pays est désigné en langue persane. Le nom apparaît déjà en moyen perse (ou pahlawi), et signifie littéralement « des Iraniens ». En 1959, le ministère iranien des Affaires étrangères annonçait dans une circulaire que les deux termes pouvaient être utilisés. Nous utilisons également alternativement les deux noms. Voir pour l'appellation YARSHATER 1989 et MacKenzie 1998, Eran, Eranshahr, in : *E. Ir.* (version adaptée disponible à http://www.iranicaonline.org, consulté le 02.12.2013).

3 Selon les notes de l'historien Iskandar Beg Munshi, le transfert officiel eut lieu en 1597-1598 (CANBY 1999a, p. 95 ; CANBY 2009, p. 37, note 1), alors que les travaux de construction commencèrent dès 1590-1591 (Mc CHESNEY 1988, p. 114, 115, 117 ; BABAIE 2008, p. 66, 70, 83-84).

Céramique

Panneaux de carreaux en technique de la *cuerda seca*

Le Musée du Cinquantenaire possède trois panneaux de carreaux dont les frais coloris sont remarquables. Ils sont caractéristiques de la technique généralement désignée par l'expression *cuerda seca*[4]. Selon ce procédé, les cuiseurs de carreaux déposent un engobe blanc sur les carrés qui, ensuite, sont cuits une première fois. Le dessin est apposé sur le fond blanc avec de la poudre de charbon de bois à l'aide d'un carton perforé. Ensuite, le peintre trace les lignes par-dessus avec un fin pinceau et un mélange de noir (généralement qualifié d'oxyde de manganèse mélangé avec une substance grasse telle que de l'huile ou de la cire ; parfois aussi à base de chromite) ou de rouge (à base d'oxyde de fer). Les lignes forment de petits compartiments dans lesquels on dépose les glaçures colorées et opaques et maintiennent les couleurs séparées les unes des autres de telle sorte que, lors de la cuisson, elles ne se recouvrent pas. Au cours de la cuisson, l'huile ou la cire s'évapore, tandis que les lignes noires ou rouges restent visibles[5].

Les potiers iraniens adoptèrent la technique de la *cuerda seca* dès la seconde moitié du XIVe siècle dans un certain nombre d'édifices de la nécropole de Shah-i Zinda à Samarkand, par exemple dans le mausolée de Shad-i Malik (vers 1360-1370)[6]. La technique fut fréquemment utilisée en Asie centrale et en Iran oriental à la fin du XIVe siècle et au début du XVe siècle[7]. Nos Musées, comme bien d'autres collections, conservent un certain nombre d'exemples d'Iran du nord-est, plus précisément quatre carreaux de la madrasa de Ghiyathiyya (1438-1444) de Khardjird[8].

À partir des premières décennies du XVIIe siècle, la production de carreaux *cuerda seca* connut un grand essor en Iran et cela grâce aux travaux urbains entrepris par le shah Abbas le Grand (r. 1588-1629). Dans les années 1590, il fit transférer sa capitale de Qazwin à Ispahan, située plus au centre de son territoire, où d'importants travaux furent mis en chantier[9]. Au sud de l'ancien centre urbain[10] et à proximité de la rivière Zayanda, il fit installer un nouveau centre, aménagé autour d'une grande place, la place Naqsh-i Djahan (littéralement « dessin du monde »), et une majestueuse promenade entourée de parcs et jardins, l'avenue Chahar Bagh ou « des quatre jardins ». Autour de la place Nash-i Djahan, le nouveau centre politique, économique et religieux, on érigea un certain nombre de bâtiments qui, au XVIIe siècle et aujourd'hui encore, impressionnaient les voyageurs[11] : Ali Qapu, littéralement « haute porte », un bâtiment qui donnait accès au domaine palatial installé du côté occidental de la place, la mosquée de Shaykh Lutf Allah, une mosquée royale privée, nommée d'après un important érudit shiite, professeur et chef religieux ainsi qu'imam de la mosquée[12], la mosquée du Shah, qui remplaça la mosquée du Vendredi de l'ancien centre urbain et que l'on appelle aujourd'hui « la mosquée de l'Imam », ainsi que le porche d'entrée du bazar Qaysariyya ou « bazar impérial », qui reliait la nouvelle place à l'ancien centre. Au dé-

La place Naqsh-i Djahan à Ispahan. À droite, la mosquée Shaykh Lutf Allah et au fond, l'entrée du bazar,
© M. Torabi, 2001

but, c'est la coûteuse technique de la mosaïque de carreaux qui fut utilisée pour le revêtement de ces nouveaux édifices. Pour ce faire, de petits morceaux de la forme requise étaient coupés dans des carreaux monochromes et agencés selon un modèle avant d'être transposés sur les bâtiments[13]. Probablement pour des raisons budgétaires et pour accélérer le travail, les céramistes ont aussi eu recours à la technique de la *cuerda seca* pour le revêtement de grandes surfaces[14].

Une innovation majeure des cuiseurs de carreaux iraniens fut la réalisation de grands panneaux à représentations figuratives dans lesquels chaque carreau représente une petite partie de la scène. De nombreux tableaux illustrent des scènes de banquet, de pique-nique ou d'amusement en plein air[15]. D'autres présentent des chasses[16], des combats de dragons[17] ou d'animaux divers[18], des êtres mythologiques et des animaux fabuleux[19], ainsi que des scènes narratives[20]. De tels panneaux de carreaux décoraient des édifices profanes comme les pavillons palatiaux des jardins du domaine royal qui se dressaient entre la place Naqsh-i Djahan et l'avenue Chahar Bagh. Ils habillaient également les pavillons des puissants, des nantis et de la famille royale bâtis en dehors du district palatial fermé, le long de l'avenue Chahar Bagh ou des rives de la rivière Zayanda[21]. Des églises du quartier arméno-chrétien Djulfa étaient elles aussi rehaussées de panneaux de carreaux à représentations figuratives[22].

Dans le palais Hasht Bihisht, il est toujours possible d'admirer un cycle quasi complet de décors de carreaux[23]. Friedrich Sarre, qui voyagea en Iran à la fin du XIX^e^ siècle[24], décrivit et photographia encore d'autres pavillons qui, à l'époque, étaient toujours debout et parfois avec leurs panneaux de carreaux *in situ*[25]. Entre-temps, la plupart des pavillons furent dépouillés et de nombreux panneaux de carreaux arrivèrent dans des musées d'Europe, des États-Unis et du Canada. Des trois panneaux conservés au Metropolitan Museum of Art de New York[26], il est dit qu'ils proviennent d'un pavillon palatial construit par le shah Abbas sur l'avenue Chahar Bagh à Ispahan[27]. Le panneau de carreaux conservé au Victoria & Albert Museum de Londres[28] proviendrait quant à lui du palais Chihil Sutun[29].

Ispahan n'était pas le seul endroit où furent construits des pavillons palatiaux. Ainsi, le shah Abbas fit édifier plusieurs palais et jardins dans la province de Mazandaran, près de la mer Caspienne[30]. Les plus connus sont les complexes palatiaux de Farahabad et d'Ashraf (l'actuelle Behshahr), tous deux situés près de Sari. À Kashan, il fit construire le palais Bagh-i Fin (littéralement « le jardin de Fin »)[31]. Dans le palais d'Ashraf, l'*Imārat-i Chashma* (« le bâtiment de la source ») était le mieux conservé et, à l'intérieur, des vestiges de carreaux glaçurés ont été retrouvés[32].

Il se peut que le panneau de carreaux représentant un homme fuyant devant des lions, conservé au Musée du Cinquantenaire (inv. IS.38), provienne d'un pavillon palatial ou d'une riche maison bourgeoise d'Ispahan, voire de l'un des palais du Mazandaran. À l'instar des deux autres panneaux de carreaux (inv. IS.37 & IS.39), ils appartenaient à l'ancienne collection Hagop Kevorkian. [A.V.P.]

4 Littéralement « corde sèche », en espagnol. Ce terme était généralement employé pour désigner une catégorie précise de faïence espagnole au XV^e^ siècle (SOUSTIEL 1985, p. 384). Par extension, le terme est fréquemment utilisé pour qualifier des carreaux polychromes orientaux « à lignes noires » (SOUSTIEL & PORTER 2003, p. 249).

5 CARSWELL 1968, p. 26 ; SOUSTIEL 1985, p. 384 ; DEGEORGE & PORTER 2002, p. 278 ; SOUSTIEL & PORTER 2003, p. 248-249 ; O'KANE 2011, p. 180, 182-186. Avec la technique d'origine espagnole de la *cuerda seca*, les lignes disparaissaient à la cuisson et la couleur de la terre sous-jacente était visible (DEGEORGE & PORTER 2002, p. 278 ; SOUSTIEL & PORTER 2003, p. 248-249). D'après O'Kane, des analyses indiquent que la présence d'une substance grasse n'était pas nécessaire et que les composants mis en œuvre pour réaliser les lignes noires et rouges (qui contenaient moins de silice que les autres glaçures) faisaient en sorte d'empêcher que les couleurs ne se répandent au-delà des limites (O'KANE 2001, p. 185-186, 196).

6 O'KANE 2011, p. 180, 196.

7 O'KANE 2011, p. 196.

8 Inv. IS.6643A, B, C & D.

9 Selon les notes de l'historien Iskandar Beg Munshi, le transfert eut lieu officiellement en 1597/1598 (CANBY 1999a, p. 95 ; CANBY 2009, p. 37, note 1), alors que les travaux commencèrent dès 1590/1591 (MC CHESNEY 1988, p. 114, 115, 117 ; BABAIE 2008, p. 66, 70, 83-84).

10 Durant la période seldjukide (1038-1194), Ispahan avait déjà eu le statut de capitale. L'ancien centre était installé autour de la mosquée du Vendredi.

11 Pour une description détaillée des constructions, voir par exemple HILLENBRAND 1993 (réédition de 1986), p. 774-789 ; CANBY 1999a, p. 95-100 ; BABAIE 2008, p. 65-156.

12 BABAIE 2008, p. 85-86, 96-98 ; CANBY 1999a, p. 98, 180-181, note 8.

13 Pour une description détaillée de cette technique : WULFF 1966, p. 125.

14 POPE & ACKERMAN 1939, vol. II, p. 1349 ; HILLENBRAND 1993 (réédition de 1986), p. 788.

15 LANE 1960, pl. 9A ; STANLEY 2004, pl. 71 ; MEILIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 109 & 120 ; CARBONI & MASUYA 1993, cat. 35 ; LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 37 & 40 ; PIOTROVSKIJ, ADAMOVA *et al.* 2004, cat. 185 ; LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 40.

16 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 3 ; LUSCHEY-SCHMEISSER 1981, p. 109-111 ; FORKL, KALTER, LEISTEN & PAVALOI 1993, p. 96-97.

17 LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 38.

18 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 13, 18, 20, 21, 26, 49, 50, 52, 54, 56, 59.

19 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 9, 10, 11, 12, 16, 17, 20, 21, 23, 31, 32, 52, 53.

20 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 22 & 41 ; KALTER & PAVALOI 1987, p. 90-91 ; FORKL, KALTER, LEISTEN & PAVALOI 1993, p. 96-97.

21 SARRE 1901-1910, volume texte : p. 73, fig. 92, p. 86, 89-93, fig. 117-118, 120-123 ; volume planches : LXX-LXXV ; LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 1-26, 186-188 ; BABAIE 2008, p. 77, fig. 3.7, p. 157-169.

22 POPE-ACKERLAN 1939, vol. II, p. 1350 ; CARSWELL 1968, p. 26-28 ; LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 189-191.

23 Pour une description complète et un commentaire : voir LUSCHEY-SCHMEISSER 1978.

24 KRÖGER & HEIDEN 2004, p. 36.

25 SARRE 1901-1910, texte : p. 86-93 ; planches : 70-75.

26 Inv. 03.9a-c, Rogers Fund (in : CARBONI & MASUYA 1993, cat. 35 ; MEILILKIAN-SHIRVANI 2007, cat. 120).

27 CARBONI & MASUYA 1993, cat. 35.

28 Inv. 139 :1 à 4-1891, Victoria & Albert Museum, Londres (in : LANE 1960, pl. 9A et STANLEY 2004, p. 64, 85, pl. 71).

29 http://collections.vam.ac.uk/item/O93167/tile-panel (consulté le 26 août 2001).

30 D. Wilber en décrit six (WILBER 1979, p. 56-64, pl. 38-43). Voir aussi CANBY 1999a, p. 101-102 ; BABAIE 2008, p. 169-176.

31 WILBER 1979, p. 79-81, pl. 78-82 ; CANBY 1999a, p. 102 ; BABAI 2008, p. 170, fig. 5.8 & 5.9.

32 SARRE 1901-1910, texte : p. 105 ; BABAIE 2008, p. 170 ; WILBER 1979, p. 62-63 (référence à une description de Jonas Hanway qui visita le Mazandaran en 1744).

IS.38

III.1 Panneau de carreaux avec un homme fuyant devant des lions

Ispahan (Iran) (?), XVII[e] siècle
Pâte rosâtre, engobe, glaçure opaque
H : 120 cm ; l. : 95 cm ; ép. : 2 cm ; carreau : 24 x 24 cm
Achat auprès d'un particulier (1972)[33]
Inv. IS.38

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 103 ; *Acquisitions* 1974, cat. 30 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 61, pl. III ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 55-57, fig. 45-47.

La scène représentée sur le panneau de carreaux montre un jeune homme réfugié dans un platane. Il s'était manifestement reposé sous l'arbre, profitant peut-être d'une pause au cours d'une partie de chasse. Une bouteille et une coupe, posées au sol, laissent supposer qu'il a bu du vin. Son épée, son arc et son carquois sont suspendus à l'arbre. Le jeune homme a été surpris par un couple de lions ; le mâle s'agrippe au cheval, tandis que la femelle le regarde de façon menaçante. Dans la partie inférieure, on aperçoit un chien qui court en direction du cheval attaqué. Le paysage semble paisible, ce qui contraste avec ce qui se passe. Dans le bas à gauche, des roseaux ondulent au bord d'un petit plan d'eau et, dans le haut à gauche, s'étend un autre plan d'eau derrière lequel se dressent des rochers escaladés par une insouciante gazelle des montagnes[34]. Sur les rochers et dans le ciel, des oiseaux colorés (e.a. un héron) animent l'ensemble. La représentation n'est pas complète puisque, tant sur le côté droit que sur le gauche, le panneau n'a pas de bordure et que le dessin est interrompu. Cela se voit à l'extrême droite, où le chien qui se retourne n'est pas entièrement illustré. À droite et à gauche, d'autres épisodes du même récit étaient peut-être relatés.

La scène est vraisemblablement inspirée d'un récit à message moralisateur ou humoristique qui pourrait signifier qu'il faut ne jamais déposer les armes (ici : les suspendre à l'arbre) et rester toujours vigilant. Hélas, il n'a pas encore été possible d'en retrouver la source. La scène semble bien être une version ironique du passage tiré du « Livre des Rois » ou *Shāhnāma* de Firdawsi, dans lequel le héros Rustam, en route pour le Mazandaran, avait cherché un endroit pour dormir dans un champ de roseaux où un lion avait aussi son antre. Une fois Rustam profondément endormi, le lion se manifesta en voulant attaquer l'inséparable cheval Rakhsh. Ce dernier se jeta sur le lion, planta ses dents acérées dans le dos du félin et l'abattit[35]. Sur le panneau de carreaux, la robe jaune foncé du cheval rappelle celle de Rakhsh, le cheval de Rustam, décrit par Firdawsi en ces termes : « avec des taches roses sur un fond de teinte safran[36] ». Dans certaines illustrations de cet épisode, Rustam a aussi suspendu ses armes dans un arbre[37] et, dans nombre de miniatures, l'événement se déroule à proximité de roseaux ondulants[38]. Par rapport à Rustam et à son courageux cheval Rakhsh, le jeune homme et le cheval apparaissent plutôt comme des anti-héros sur notre panneau de carreaux.

La représentation de récits moralisateurs n'était pas inhabituelle sur les panneaux de carreaux qui rehaussaient les palais safawides. Ainsi en trouve-t-on deux autres exemples dans le cycle de carreaux du palais Hasht Bihisht : une scène tirée du « Dormeur et l'ours » et une autre de « La tortue volante »[39], deux épisodes qui sont également illustrés dans des manuscrits de l'*Anwār-i Suhaylī* (« La Lumière de Canope ») de Husayn ibn Ali-al-Wa'iz al-Kashifi (décédé en 1504-1505)[40].

Comme c'est souvent le cas dans les panneaux de carreaux safawides, la scène semble être un agrandissement d'une miniature. Jusqu'à présent, nous ne connaissons pas de représentation du même thème dans l'art persan du dessin ou de la peinture. Au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg[41] et au Museum für Völkerkunde de Leipzig[42], il existe bien des fragments d'une soierie à fils d'or datant de la seconde moitié du XVII[e] siècle ou du milieu du XVIII[e] siècle, portant également la représentation d'un jeune homme qui s'est réfugié dans un arbre et dont le cheval

Inv. IS.38 (détails)

est attaqué par deux lions. Au lieu de regarder la scène, l'homme représenté sur la soierie tire sur les lions avec son arc et ses flèches.

La manière de figurer le lion qui attaque le cheval rappelle une ancienne tradition de scènes de combat d'animaux dans l'art persan depuis les périodes préislamiques[43]. Un tableau dans lequel un lion tue un cheval est particulièrement inhabituel. Il s'agit généralement d'un lion ou d'un autre fauve, tel un tigre ou un léopard, qui s'attaque, par exemple, à un taureau, un chamois, un cerf ou une gazelle. De jeunes hommes grimpant dans des arbres se rencontrent dans le contexte de pique-niques dans des jardins ou de scènes pastorales, au cours desquels des jeunes volent des œufs dans un nid[44] ou accrochent une lanterne dans l'arbre[45].

Le vêtement du jeune homme représenté sur le panneau est très simple : un pantalon moulant dont les jambes semblent un peu longues et tombent en plis sur les chevilles, un sobre manteau dont les manches sont plissées aux poignets, un petit chapeau ligné et conique au bas duquel est enroulée une écharpe, ainsi que des chaussures pointues. Dans la peinture, nous n'avons pas trouvé de similitudes particulières avec ce vêtement susceptibles de fournir des indications en matière de datation. Par contre, le rendu du paysage est conforme à ce que l'on trouve sur de nombreuses miniatures du XVI^e^ siècle et de la première moitié du XVII^e^ siècle : il y a, par exemple, la manière de figurer les rochers escarpés sur lesquels grimpent des animaux (dans ce cas-ci une gazelle de montagne ou thar d'Arabie), ainsi que les nuages peints à la chinoise, une présentation décorative du platane dont les feuilles pointues ont toutes été dessinées séparément[46].

Dans l'art du carreau, nous retrouvons des analogies avec les pièces suivantes : les panneaux avec des scènes de pique-niques conservés au Royal Ontario Museum de Toronto[47] et les exemplaires identiques du Musée de l'Ermitage[48], où est représenté un arbre semblable, dans lequel un garçon grimpe pour voler les œufs des oiseaux dans un nid ; un carreau du Brooklyn Museum de New York[49] avec une représentation fragmentaire d'un arbre à nouveau semblable dans lequel un garçon grimpe, et un groupe de cinq carreaux (ayant fait partie d'un panneau) dans le Los Angeles County Museum of Art[50], sur lesquels un jeune homme est représenté sous un arbre en fleurs. Dans ce dernier exemple, le visage du garçon présente quelques ressemblances avec celui de notre panneau, avec de hauts sourcils et des yeux légèrement mongoloïdes.

Compte tenu du fait que les carreaux en *cuerda seca* étaient déjà utilisés durant les premières décennies du XVII^e^ siècle dans les campagnes de construction à Ispahan, compte tenu aussi des similitudes dans le rendu des paysages sur des miniatures du XVI^e^ siècle et de la première moitié du XVII^e^ siècle et parce que les dessins de projets pouvaient être repris pendant une longue période, nous estimons que la datation de ce panneau de carreaux peut se situer tout au long du XVII^e^ siècle. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Les conditions sont bonnes mais il y a des erreurs de cuisson, 19 carreaux sont d'origine, l'un d'eux a été remplacé (dans le bas à l'extrême droite). Quatre carreaux présentent des cassures (1^er^, 2^e^ et 3^e^ au-dessus ; le 1^er^ au 4^e^ rang) ; il manque l'angle inférieur droit à un carreau (2^e^ dans le bas à droite). Quasi tous les carreaux présentent des bords desquamés. En 2000, le panneau de carreaux a été traité[51]. [A.V.P.]

33 Le propriétaire précédent aurait acquis le panneau dans l'ancienne collection Hagop Kevorkian (archives MRAH, dossier n° 6669).
34 Il se pourrait aussi qu'il s'agisse d'un thar d'Arabie (nos remerciements aux Professeurs Dr A. De Moor et P. Simoens, Faculté de Médecine vétérinaire de l'UGent, pour l'identification des animaux représentés sur ce panneau de carreaux).
35 FIRDOUSI-MOHL 1976, vol. 1, p. 510-513.
36 Dans l'art de la miniature, Rakhsh est parfois de couleur orange vif, parfois représenté avec des taches roses (PORTER 2002, p. 205-206).
37 Par exemple O 17/7250, f. 21 v., Pundjab University Library, Lahore, Pakistan ; ACC 115, f. 5, Government Museum, Alwar, Inde ; Dorn 329, f. 45 r. National Library of Russia, Saint-Pétersbourg (les trois miniatures sont reprises dans la banque de données du *Shāhnāma Project* : http://Shahnama.caret.cam.ac.uk (consulté le 26 août 2011).
38 Par exemple, le manuscrit *Shāhnāma* de Shah Tahmasb (« le *Shāhnāma* de Houghton »), inv. LTS 95.2.48, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, dépôt de *The Art and History Collection*, Washington D.C. (in : MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 21) ; Suppl. Persan 489, f. 70 v, Bibliothèque nationale de France, Paris ; Per 277, f. 22 r., Chester Beatty Library, Dublin ; Ms. 311, f. 56 r., Fitzwilliam Museum, Cambridge ; Dorn 333, f. 228 r., National Library of Russia, Saint-Pétersbourg ; Ms. Hamilton 260, f. 61 r., Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin ; Ryl Pers 910, f. 73 r., John Rylands University Library, Manchester (toutes ces miniatures sont reprises dans la banque de données du *Shahnama Project* : http://Shahnama.caret.cam.ac.uk (consulté le 26 août 2011).
39 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 175-179, fig. 22 & 41.
40 Une miniature du « Dormeur et l'ours » figure, par exemple, dans le manuscrit daté de 1600-1601 et réalisé à Gudjarat (Or.6317, f. 64, British Library, Londres, publié dans TITLEY 1979, p. 11-13, fig. 7). Une miniature de la « Tortue volante » apparaît dans le manuscrit daté de 1593 et réalisé à Tabriz Ms 40, f.89b, dans la collection Agha Khan (publié dans CANBY 1999b, cat.43).
41 Inv. VT-1007, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg (dans : LOUKONINE & IVANOV 2003, cat. 246 ; PIOTROVSKI, ADAMOVA *et al.* 2004, cat. 207).
42 Inv. WAS261, Museum für Völkerkunde, Leipzig (in : NEUMANN & MURZA 1988, pl. 45, cat. 21 & 292). Voir aussi POPE & ACKERMAN 1939, vol. VI, pl. 1071.
43 I. Luschey-Schmeisser donne un aperçu de cette tradition (LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 59-70).
44 Par exemple « Excursion dans la nature », miniature du XVI^e^ siècle issue de l'album *Muraqqa'-i Gulshan*, inv. 1663, f. 219, Gulistan Palace Library, Téhéran (in : RAJABI 2005, p. 465) ; « Garçons vidant un nid », inv. 1964-6-13-02, British Museum, Londres (in : ROBINSON 1967, cat. 80).
45 « Banquet nocturne », première moitié du XVI^e^ siècle, miniature issue de l'album *Maraqqa'-i Gulshan*, inv. 1663, f. 46, Gulistan Palace Library, Téhéran (in : RAJABI 2005, p. 426-427).
46 Comparez, par exemple, RAJABI 2005, p. 426-427 ; MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 173.
47 Inv. 976.298.6 (in : LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 37).
48 Inv. VT-1279 & VT-1280, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg (in : PIOTROVSKIJ, ADAMOVA *et al.* 2004, cat. 185).
49 Inv. 72.26.1. (http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects, consulté le 26 août 2011).
50 Inv. M. 2004.34 a-e (http://www.collectionsonline.lacma.org, consulté le 26 août 2011).
51 Rapport de restauration non publié, *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch), 2000.

III.2 Panneau de carreaux avec trois sages et un adolescent

D'après un dessin attribué à Muhammad Qasim
(actif vers 1590-1659)
Ispahan (Iran) (?), XVII[e] ou XVIII[e] siècle
Pâte rosâtre, engobe, glaçure opaque
H : 87 cm ; l. : 65,5 cm ; ép. : 2 cm ; chaque carreau : 21,5 x 21,5 cm
Achat auprès d'un particulier (1972)[52]
Inv. IS.39

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 50.

À l'instar du précédent, ce panneau de carreaux a été réalisé selon la technique de la *cuerda seca*. Un adolescent (un prince ?) rencontre trois hommes plus âgés (des sages, des poètes ?) dans un jardin. Le garçon regarde le sage qui se tient dans le bas à gauche, qui lève un feuillet de la main gauche et semble lui adresser la parole. Sa main droite est dissimulée dans sa longue manche. L'homme assis dans le bas à droite est penché sur un livre ouvert sur lequel est écrit l'adage suivant :

توانا بود هر که دانا بود ز دانش دل پیر برنا بود

qui signifie littéralement « Puissant est quiconque qui est sage, et sa connaissance rajeunit le cœur du vieillard ». Cette maxime est extraite de l'introduction du « Livre des Rois » (*Shāhnāma*) de Firdawsi[53]. Le distique, qui précède un éloge de l'intelligence, fait suite à une digression au sujet de Dieu qui n'est pas accessible à l'esprit et à l'intelligence et est incompréhensible par les idées et les mots[54]. Le troisième sage tient une coupe profonde et la partie supérieure de son corps a été partiellement représentée sur un carreau qui fut renouvelé et ne rend sans doute donc pas la version originelle.

La représentation complète sur le panneau de carreaux, à l'exclusion de l'homme avec une coupe, est une copie fidèle d'un dessin publié par Kühnel en 1923 et qui, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, était conservé dans le Czartoryski Museum de Cracovie[55]. Sur ce dessin, la personne qui tient la coupe profonde est un jeune homme portant un petit chapeau conique qui, selon Kühnel, peut être identifié à un « élève servant[56] ». Kühnel a donné au dessin le titre de « Les poètes Hafiz et Sa'di », sans expliquer pourquoi il identifie les vieillards à ces deux poètes. Dans sa publication de 1923, sur la reproduction du dessin, il n'existe aucune inscription selon laquelle ces hommes étaient identifiés comme tels. Il attribue le dessin au peintre et poète Muhammad Qasim et propose une datation à la fin du XVII[e] siècle. Il nous paraît en effet plausible de l'attribuer à Muhammad Qasim. L'arbre, au tronc épais et noueux et aux feuilles quadrangulaires dessinées une à une, semble avoir été un des motifs favoris du peintre et apparaît sur diverses œuvres signées par l'artiste ou qui lui ont été attribuées[57]. Les visages typiques des vieillards – avec barbe, moustaches le long des commissures des lèvres et paupières lourdes – se retrouvent dans la plupart de ses œuvres[58]. De même, l'adolescent aux larges joues rondes, à la bouche relativement petite arborant un léger sourire et aux longues mèches de cheveux est un type que l'on rencontre à plusieurs reprises dans son œuvre[59]. Sur le panneau de carreaux du Musée du Cinquantenaire, nous reconnaissons également ces caractéristiques, bien que sous une forme plus stylisée.

Par ailleurs, un autre dessin, très proche de la miniature d'après laquelle notre panneau de carreaux a été peint, est toujours conservé dans un album du Czartoryski Museum de Cracovie[60]. Le dessin est signé par Muhammad Qasim Tabrizi et représente quatre hommes sous un arbre (typique). Il porterait également l'inscription « Rencontre de Sa'di et Nizami[61] ». Peut-être s'agit-il du dessin auquel Kühnel faisait allusion comme étant une « contre-page[62] » de la miniature qui a été subtilisée dans la collection Czartoryski et d'après laquelle notre panneau de carreaux a été peint.

Selon Kühnel, le dessin ayant servi de modèle au panneau de carreaux date de la fin du XVII[e] siècle. Cependant, Adamova a montré de manière convaincante que les travaux de Muhammad Qasim doivent être situés entre la dernière décennie du XVI[e] siècle et 1659[63]. On sait peu de choses de la vie de Muhammad Qasim et la seule source littéraire[64] qui donne une brève information le décrit comme un peintre et un poète et signale qu'il a été enterré à Ispahan en 1659. Sa *nisba* Tabrizi indique une origine située à Tabriz. Des miniatures de l'artiste avec l'impression de sceaux du shah Abbas I[er] (r. 1588-1629) et le dessin daté de 1627 du « Shah Abbas et un page » indiquent qu'il était peintre à la cour du shah Abbas I[er] à Ispahan[65]. Il semble qu'il ait aussi travaillé à Mashhad pour le gouverneur Ali Shah Qaradjaghay Khan au profit duquel il aurait, entre autres, coopéré à l'illustration du *Shāhnāma* de Windsor, daté de 1648[66].

Adamova donne une chronologie de son œuvre qu'elle divise en trois grandes périodes (1590-1605, 1605-1627 et 1627-1648). Le dessin qui servit de modèle pour le panneau de carreaux pourrait être situé dans les périodes 1605-1627 ou 1627-1648. Au cours de ces deux périodes, il exécuta des dessins et des miniatures comprenant plusieurs personnages aux proportions relativement grandes. Le paysage laissant une place importante à l'arbre devait jouer un rôle considérable dans son œuvre, sans oublier l'attention qu'il accordait au rendu somptueux des étoffes[67]. Globalement, nous pouvons donc dater ce dessin de la première moitié du XVII[e] siècle.

C'est également, au plus tôt, à cette époque que le panneau de carreaux a pu être créé. Il a été exécuté de manière relativement grossière. Ainsi, les motifs décoratifs apposés sur les vêtements sont assez frustes et la main droite de l'adolescent est rendue très maladroitement. Il y a probablement eu une mauvaise manœuvre lorsqu'on a voulu transposer le dessin avec de la poudre de charbon de bois sur le carreau par l'entremise d'un poncif ou lorsque, plus tard, le dessin à la poudre de charbon de bois a été retracé au pinceau. Sur un panneau de carreaux du Musée du Louvre[68] et sur un autre de la collection Moser de l'Historisches Museum de Berne[69], des personnages, représentés sur un fond jaune, portent des vêtements aux motifs analogues (des pois et des motifs *bota* sur le panneau du Louvre ; de petites fleurs sur celui de Berne). De plus, les coloris[70] utilisés sont très proches les uns des autres. Les deux panneaux sont datés du XVIII[e] siècle[71]. Au cours des premières décennies du XVIII[e] siècle, la production de carreaux en *cuerda seca* aurait encore été florissante à Ispahan, plus précisément dans le quartier chrétien arménien de Djulfa, où le style du XVII[e] siècle aurait souvent été maintenu[72]. En ce qui concerne la datation du panneau de carreaux bruxellois, nous privilégions donc aussi les XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Les deux dessins du Musée Czartoryski présentent une forte parenté avec la miniature intitulée « Firdawsi et les poètes de la cour de Ghazni », une illustration de l'avant-propos du *Shāhnāma* de Windsor daté de 1648[73]. Robinson l'a, il est vrai, attribuée à Muhammad Yusuf[74] (actif entre 1636 et 1666 et qui, avec Muhammad Qasim, collabora à la réalisation de plusieurs manuscrits[75]), mais le grand arbre à l'épais tronc noueux, le jeune homme au chapeau conique, ainsi que, sur la droite, l'homme plus âgé assis et penché sur un livre rappellent les personnages des deux dessins de Muhammad Qasim de la collection Czartoryski. Muhammad Qasim contribua lui-même largement au « *Shāhnāma* de Windsor » (Robinson lui attribua 43 des 148 miniatures du manuscrit[76]), ce qui rend tout à fait plausible une influence sur le travail de

IS.39

Muhammad Yusuf (ou influence réciproque). Il est d'ailleurs possible aussi que les deux artistes se soient basés sur des modèles communs.

La maxime tirée de l'introduction du *Shāhnāma* de Firdawsi, écrite sur le livre ouvert devant l'homme de droite dans le bas du panneau de carreaux de Bruxelles, pourrait faire penser qu'il s'agit d'une réunion de poètes, dont Firdawsi fait partie, plus particulièrement peut-être des poètes de la cour du Sultan Mahmud de Ghazni. De nombreux manuscrits du *Shāhnāma* contiennent une préface avec, en guise d'illustration, une miniature de cette rencontre. Originellement, cet avant-propos ne faisait pas partie du *Shāhnāma*, mais il y fut ajouté plus tard,, à la demande du prince timuride Baysunghur (1397-1433)[77]. Cette préface donne une biographie de Firdawsi dans laquelle on raconte que celui-ci, avant d'entrer dans la ville de Ghazni, s'était arrêté près d'un jardin. Là, il vit trois poètes qui buvaient et rimaient ensemble. Il s'agissait des poètes de la cour Unsuri, Farrukhi et Asdjadi. Ils défièrent Firdawsi et entamèrent un quatrain qu'il devait achever. Dans les trois premiers vers, ils utilisèrent les trois seuls mots persans se terminant par la syllabe *schen*. Grâce à sa grande connaissance des traditions, Firdawsi put s'en sortir en achevant magistralement le quatrième vers par le nom propre *Peschen*[78]. Ensuite, Firdawsi fut introduit à la cour du Sultan Mahmud à Ghazni. La plupart des exemples de ce thème iconographique présentent quatre poètes dans un jardin, trois d'entre eux sont regroupés et le quatrième (Firdawsi) est à part[79]. Sur le panneau de carreaux et le dessin de Czartoryski qui lui servit sans doute de modèle, il ne s'agit probablement pas de quatre poètes mais plutôt de deux poètes ou sages (les deux hommes âgés à l'avant-plan). L'homme qui est en grande partie représenté sur le carreau renouvelé et donc non originel peut être identifié comme un poète ou un sage, alors que, sur le dessin, la personne qui tient la coupe profonde et qui est figurée au même endroit est un jeune serviteur. Le quatrième personnage est un adolescent richement vêtu. S'agit-il d'un prince ou d'un courtisan ? Nous ne pouvons donc pas nous permettre d'identifier la représentation figurée sur le panneau de carreaux comme étant « Les quatre poètes de la cour du sultan de Ghazni ».

Dessin des sages et de l'adolescent, attribué à Muhammad Qasim (actif vers 1590-1659), comme publié dans Kühnel 1923.

Il s'agit peut-être tout simplement d'une rencontre entre un adolescent et des sages ou des poètes. Le thème selon lequel un adolescent rencontre un sage derviche (ou plusieurs derviches) ou poète est très courant dans l'art safawide du dessin et de la peinture[80]. Le vêtement des hommes âgés figurés dans la partie inférieure du panneau – longue robe lâche, étole autour de la taille ou sur les épaules, très longues manches, larges turbans enroulés de façon lâche autour de la tête – était courant à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle[81]. Durant la période safawide, les hommes plus âgés étaient, par convention, représentés vêtus de tels habits sobres, le dos voûté et une expression de sérénité dans le regard. De plus, les caractéristiques du rendu des vieillards font référence à la sagesse, à l'humilité et au détachement des biens matériels[82], des qualités qui, à leur tour, peuvent être associées aux idéaux d'un derviche. Leur tendance à se détacher des biens du monde et leur indépendance attiraient des artistes mais également des commanditaires et clients pour de telles représentations[83]. Ces idéaux étaient ancrés dans plusieurs couches de la société safawide[84] et trouvaient aussi écho dans la poésie où les personnages du prince et du derviche étaient mis en contraste. En guise d'exemple, on peut mentionner le *mathnawī* « Le roi et le derviche » (*Shāh-u darwīsh*) de Hilali, écrit vers 1505. Ce poème concerne l'amitié passionnelle entre un jeune prince et un ascète[85]. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Bon. Onze des douze carreaux sont d'origine, un carreau (le 2^e à l'extrême gauche de la partie supérieure) a été remplacé ; quatre carreaux sont complets (les 1^er et 2^e à gauche dans le rang supérieur, le 1^er au deuxième rang et le carreau à l'extrême droite de la partie inférieure) ; un carreau dont l'angle inférieur gauche est manquant (2^e carreau de droite, dans le bas), les autres carreaux présentent des cassures. En 2000, le panneau de carreaux a été traité[86]. [A.V.P.]

52 Le propriétaire précédent a probablement acquis le panneau dans l'ancienne collection Hagop Kevorkian (archives MRAH, dossier n° 6669).
53 FIRDOUSI-MOHL 1976, vol. 1, p. 6-7. Traduction de Jules Mohl : « Puissant est quiconque connaît Dieu et sa connaissance rajeunit le cœur des vieillards. »
54 FIRDOUSI-MOHL 1976, vol. 1, p. 5-9.
55 KÜHNEL 1923, p. 62 et fig. 91. Cette miniature a été volée durant la Seconde Guerre mondiale (communication par courriel du 21.09.2010 envoyé par K. Glazek, de la Czartoryski Foundation, ce dont nous le remercions).
56 « bedienende Schüler » (KÜHNEL 1923, p. 62).
57 Par exemple « Shah Abbas et un page », signé et daté 1627, inv. MAO 494, Musée du Louvre, Paris, in : CANBY 2009, cat. 123 ; « Punition d'un élève », signé et daté (date interprétée comme étant 1605), inv. 11.84.14, Frederic C. Hewitt Fund, 1911, Metropolitan Museum of Art, New York, in : SWIETOCHOWSKI & BABAIE 1989, cat. 34 ; « Jeune fille fumant », signé, inv. 2137, f. 21 v., Topkapi Saray Library, Istanbul, in : ROGERS, ÇAGMAN & TANINDI 1986, cat. 124 ; « Deux filles et une vieille femme chez un ermite », Clive Album, inv. L.S. 133 (50)-1964, f. 43 v., V. & A., Londres, in : STCHOUKINE 1964, pl. LXXI ; « Portrait d'un derviche », Kraus Collection, New York, in : GRUBE s.d., cat. 159.
58 Par exemple, « Punition d'un élève », signé, inv. 11.84.14, Metropolitan Museum of Art, New York, in : BABAIE & SWIETOCHOWSKI 1989, cat. 34 ; « Un prince avec courtisans dans un paysage », inv. 154/2006, David Collection, Copenhague, in : VON FOLSACH 2007, cat. 90 ; « Portrait d'un derviche », Kraus Collection, New York, in : GRUBE s.d., cat. 159 ; « Derviche rouge », collection privée, in : WELCH 1973, cat. 73.
59 Par exemple, l'adolescent dans « Shah Abbas et un page », signé et daté 1627, inv. MAO 494, Musée du Louvre, Paris, in : CANBY 2009, cat. 123 et le prince dans « Prince amusé en plein air », inv. OA 1920.9 – 17.0275, British Museum, Londres, in : CANBY 1993, fig. 67 et CANBY 1999a, fig. 128.
60 Kol. Rycin Sygn. XI 444, f 10 r., in : KOMORNICKI 1929, fig. 154 ; sans photo, in: MAJDA 1967, cat. 22. Voir aussi ADAMOVA 2003, p. 199, note 20.
61 Selon Majda: *mağlis-i Sa'di va Nizāmī* (MAJDA 1967, cat 22). Nous ne pouvions pas voir cette inscription sur la photo du dessin.
62 « Gegenblatt » (KÜHNEL 1923, p. 62).
63 ADAMOVA 2003, p. 193-212.
64 VALI QULI SHAMLU, *Qisas al Khāqānī* dont un manuscrit est conservé à la British Museum Library, Add. 7656, f. 175a (ADAMOVA 2003, p. 197).

65 AMADOVA 2003, p. 197-198.
66 ADAMOVA 2003, p. 209 ; ROBINSON 1968, p. 131-140.
67 ADAMOVA 2003, p. 203-204, 208 & 210.
68 « Hommes et jeunes gens sur la berge d'une rivière », Inv. MA0690, Musée du Louvre, Paris. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Men_river_Louvre_MA0690.jpg (consulté le 28 août 2011).
69 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 156. Ce panneau de carreaux proviendrait d'un hammam d'Ispahan.
70 Nous n'avons vu qu'une illustration en couleurs du panneau de carreaux du Musée du Louvre.
71 Le panneau de carreaux de Berne est plus précisément daté de 1750 (BALSIGER & KLÄY 1992, p. 156).
72 POPE & ACKERMAN 1939, p. 1350. Pope parle ici aussi de bains publics ornés de panneaux de carreaux exécutés à la fin du XVII^e ou au début du XVIII^e siècle ; CARSWELL 1968, p. 27.
73 Inv. Ms. Holms 151 (A/6), f. 15 r. Royal Library, Windsor Castle, Windsor, in : ROBINSON 1968, fig. 20.
74 ROBINSON 1968, p. 137.
75 BLAIR & BLOOM 2009, p. 21.
76 ROBINSON 1968, p. 137-138.
77 FIRDOUSI/MOHL 1976, p. XV ; SIMS 2002, cat. 84.
78 FIRDOUSI/MOHL 1976, p. XXVII-XXVIII.
79 Par exemple le manuscrit Morley 239, f. 7 r., Royal Asiatic Sciety, Londres (in : SIMS 2002, cat. 84) ou le manuscrit M. 184, Agha Khan Trust for Culture, in : MAKARIOU, BURESI, CANBY & COLLINET 2007, cat. 22, et de nombreux exemples dans la banque de données du Projet *Shahnama* (http://Shahnama.caret.cam.ac.uk, consulté le 28 août 2011).
80 Par exemple « Prince et derviche », inv. 11.84.13, Rogers Fund, 1911, Metropolitan Museum of Art ; « Jeune homme rendant visite à un derviche », inv. OA 7097, Musée du Louvre, in : RICHARD 1997, cat. 124 ; « Adolescent rendant visite à un ermite », inv. J.6.9, India Office Library, London, in : ROBINSON 1976, cat. 111 ; « Jeune homme rencontrant un ermite âgé », album, inv. 1638, Gulistan Palace Library, Téhéran, in : RAJABI 2005, p. 521 ; « Adolescent et poète », Keir Collection, Richmond, Surrey, in : CANBY 1996, cat. 23.
81 VAN PUYVELDE 2005, p. 113-114.
82 VAN RUYMBEKE 2000, p. 153.
83 CANBY 1999a, p. 106-107 et SOUDAVAR & CLEVELAND BEACH 1992, p. 269, 272.
84 SOUDAVAR & CLEVELAND BEACH 1992, p. 272.
85 RICHARD 1997, p. 154. Ce *mathnawī* a été traduit en allemand par H. Ethé (HILALI/ETHÉ 1870).
86 Rapport de restauration non publié, *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch), 2000.

III.3 Panneau de carreaux à scène de chasse

Ispahan (Iran) (?), XVIII^e ou XIX^e siècle
Pâte rosâtre, engobe, glaçure opaque
H : 113,8 cm ; l. : 90,7 cm ; ép. : 2 cm ; chaque carreau : 22,5 x 22,5 cm
Achat auprès d'un particulier (1972)87
Inv. IS.37

MEKHITARIAN 1976, fig. 65.

Sur fond bleu cobalt, une scène de chasse est représentée en technique *cuerda seca*, processus également utilisé pour les deux panneaux de carreaux précédents (cat. III.1 & III.2). Ce panneau de carreaux illustre le fait que la production d'Ispahan du XVII^e siècle, caractérisée par la vivacité de ses couleurs, a bénéficié d'un écho prolongé et que la technique de la *cuerda seca* était encore fréquemment utilisée[88].

Le cavalier figuré dans la partie supérieure attrape par les cornes une gazelle[89] lancée au galop, tandis que les deux cavaliers, dans le bas, chevauchent dans l'autre sens, armés d'une épée courbe, visant un lion, alors qu'une autre gazelle s'enfuit. Dans le haut à gauche, un serviteur à pied porte une proie sur l'épaule ; son chapeau ressemble à ceux d'Europe. Les trois cavaliers portent un couvre-chef semblable à une couronne[90]. Dans la partie supérieure, des montagnes et des bâtiments sont sommairement indiqués. Partout, les espaces vides sont remplis par des motifs végétaux. Alors que les armes à feu étaient déjà introduites en Iran au XV^e siècle et certainement représentées dans l'art au XVI^e siècle[91], ces chasseurs ne disposent que d'épées courbes. Dans des scènes de chasse de la période Qadjar, il arrivait plus fréquemment que l'on reprenne les armes traditionnelles[92].

Le Shangri La Center for Islamic Arts and Cultures d'Honolulu conserve un panneau de carreaux à scène de chasse apparenté[93]. Un chasseur, au centre, y chasse des gazelles armé d'une lance, tandis que des chasseurs à pied sont équipés d'arcs et de flèches. Comme sur le panneau bruxellois, un serviteur porte une proie sur l'épaule. Le cavalier au centre du panneau est aussi coiffé d'un couvre-chef faisant penser à une couronne et les chasseurs à pied sont affublés de mêmes chapeaux à l'européenne. Dans la base de données en ligne de la collection Shangri La, ce panneau de carreaux est daté du XIX^e siècle.

Comme c'est le cas sur le panneau bruxellois, des caractéristiques comme les visages aux grands yeux cerclés de noir et les sourcils épais ainsi que les cheveux noirs mi-longs qui tombent partiellement sur les tempes désignent, de fait, la période Qadjar (1794-1925). Cependant, nous retrouvons ces caractéristiques, par exemple, sur des peintures de la fin de la période Zand (1750-1794) ou de la fin du XVIII^e siècle[94]. De plus, les motifs décoratifs relativement grossiers des vêtements des personnages rappellent certains panneaux de carreaux qui ont été datés du XVIII^e siècle, comme celui du Musée du Louvre[95] et un autre dans la collection Moser de l'Historisches Museum de Berne[96] (voir aussi cat. III.2).

C'est pourquoi nous optons pour une datation prudente qui se situe au XVIII^e ou au XIX^e siècle. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Bon. Les 20 carreaux sont d'origine ; 13 carreaux présentent des fissures ; la quasi-totalité des carreaux ont leurs bords desquamés ; 5 carreaux présentent des lacunes (1^er, 2^e et 3^e dans la deuxième rangée horizontale, dernier de la 4^e rangée horizontale, 1^er à gauche de la dernière rangée). En 2000, ce panneau de carreaux a été traité[97]. [A.V.P.]

87 Il semblerait que le propriétaire précédent ait acquis le panneau dans l'ancienne collection Hagop Kevorkian (archives MRAH, dossier n° 669).
88 Pour la période Qadjar, voir, par exemple, SCARCE 1979a, p. 76.
89 Nos remerciements aux Professeurs Dr A. De Moor et P. Simoens, Faculté vétérinaire, UGent, pour l'identification de la gazelle.
90 Ce type de couronne est présent dans la peinture « Le roi Hormuzd avec ses suivants », signée par Mirza Baba et datée de 1204 (1789-1790), in : FALK 1973, cat. 2.
91 LUSCHEY-SCHMAISSER 1978, p. 78.
92 LUSCHEY-SCHMAISSER 1978, p. 78-79.
93 Inv. 48.10 (http://www.shangrilahawaii.org/Islamic-Art-at-Shangri-La/Search-The-Collection, consulté le 29 août 2011).
94 Par exemple, dans FALK 1973 : « Portrait d'un jeune prince Zand », daté de 1208 (1793-1794) (cat. 1), « Le roi Hormuzd avec des suivants », signé par Mirza Baba et daté de 1204 (1789-1790) (cat. 2), « Amants buvant du vin », fin du XVIII^e siècle (cat. 6) et « Amants avec une bouteille de vin » (fin du XVIII^e siècle) (cat. 7).
95 « Hommes et jeunes sur la rive d'une rivière », inv. MA0690, Musée du Louvre, Paris (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Men_river_Louvre_MA0690.jpg, consulté le 29 août 2011).
96 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 156. Ce panneau de carreaux proviendrait d'un hammam d'Ispahan.
97 Rapport de restauration non publié, *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch), 2000.

IS.37

IS.7828

III.4 Carreau avec dame et servantes

Téhéran (Iran), vers 1880-1900
Pâte siliceuse, bords moulés, engobe, peinture sous glaçure
Dimensions : 45 x 45 x 3 cm
Acquis sur le marché de l'art (1945)
Inv. IS.7828

MEKHITARIAN 1976, p. 80, fig. 64 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 54.

Le carreau est rehaussé d'une peinture sous glaçure particulièrement fine. Dans un médaillon, une dame, peut-être une princesse ou une favorite du harem royal, et deux servantes sont figurées de manière à peu près symétrique. Elles répondent aux normes de beauté de l'époque Qadjar : elles ont des visages pleins et ovales, de grands yeux cerclés de kohl, d'épais sourcils qui se rejoignent au-dessus du nez et portent, juste au-dessus, un tatouage. Leurs vêtements suivent la mode de la première moitié du XIX[e] siècle, comme elle se révèle surtout sur des peintures à l'huile datant de la période du règne de Fath Ali Shah (r. 1797-1834)[98]. La dame qui occupe le centre de la composition porte une large jupe descendant jusqu'aux pieds et ornée de petits motifs ainsi que de bords décoratifs sur lesquels il semble que des perles et sans doute aussi des pierres précieuses ont été cousues. De même, sa petite veste serrée et sa ceinture, à laquelle pend une étole, paraissent rehaussées de perles et de pierres précieuses. Sa tête est couverte d'une petite coiffe circulaire sur laquelle se dresse une aigrette et à laquelle est attachée une longue écharpe qui recouvre son abondante chevelure. Cette coiffure relève également de la mode de l'époque[99]. Elle arbore des colliers et des bijoux de cheveux. L'usage abondant de bijoux sur le corps et le vêtement était propre aux favorites du harem royal et il s'agissait là d'un moyen utilisé par les souverains Qadjar pour se distinguer de leurs sujets[100]. Les servantes portent de larges pantalons, également combinés à de courtes vestes serrées, rehaussés d'une ceinture et, à l'avant, d'une étole tombante.

Des fleurs et des oiseaux entourent les dames : ils sont rendus dans des teintes douces et aqueuses contrastant avec le fond de couleur bleu cobalt. L'encadrement de la scène paraît européen et consiste en un médaillon lobé et des bords en relief, décoré de rubans de perles blanches, de rinceaux de feuilles et d'entrelacs sur un fond brun foncé. Ce type de large cadre a probablement été copié sur les encadrements photographiques occidentaux du XIX[e] siècle[101].

Nous les retrouvons à plusieurs reprises sur des carreaux qui ont été réalisés et souvent signés dans l'atelier du céramiste Ali Muhammad Isfahani (actif dans la seconde moitié du XIX[e] siècle)[102]. Jusqu'à présent, c'est la production de cet artiste qui a été la mieux étudiée dans le cadre de l'art céramique de la période Qadjar[103]. Ali Muhammad Isfahani, originaire d'Ispahan, travailla à Téhéran au moins entre 1884 et 1894, où il fournit des pièces de très bonne qualité et fit une carrière florissante[104]. Il installa son atelier dans le quartier des fours à carreaux, dans le sud de la ville[105], et pratiqua plusieurs styles. C'est ainsi que des copies de tableaux de la période safawide[106], des carreaux de style Qadjar, comme celui qui nous occupe, et des carreaux à scènes de genre sont connus pour être sortis de son atelier[107]. Familiarisé avec la technique de la peinture sous glaçure, il l'était aussi avec celle de la *cuerda seca*[108] et il expérimenta le décor lustré[109]. Sa céramique subit également des influences européennes ; en effet, outre les médaillons et bords en relief déjà signalés, dont il encadrait des tableaux, il utilisa la perspective et les hachures afin de rendre l'ombre ou le volume[110]. Il n'est cependant pas certain qu'on puisse lui attribuer le carreau du Musée du Cinquantenaire. Les fines hachures ne sont utilisées qu'avec parcimonie pour donner ombre et volume à la petite veste de la dame occupant le centre. Dans les œuvres signées par Ali Muhammad, le recours au rendu de l'ombre apparaît plus abondant[111]. L'usage de la couleur ne correspond pas tout à fait non plus à l'œuvre d'Ali Muhammad. En effet, sur le carreau de Bruxelles, les teintes sont moins vivantes et claires[112]. Cependant, le traitement du bord est très semblable à d'autres œuvres sorties de l'atelier d'Ali Muhammad[113] et nous devons peut-être nous poser la question de savoir si les différences de coloris et de hachurages ne sont pas dues aux phases successives de son œuvre[114].

D'après Watson, il n'aurait pas été le seul à avoir recours à ce style, étant donné que des potiers et faiseurs de carreaux qui signaient « Ustad Safar Ali » et « Husayn » ont produit des œuvres très semblables[115]. En 1973, le Hetjens Museum de Düsseldorf a exposé une coupe sur laquelle apparaissent des dames du même type que celles figurant sur notre carreau[116]. Nombre de carreaux avec peinture sous glaçure de ce style, à côté des techniques de mosaïque de carreaux et de *cuerda seca*, plus usuelles à l'époque, sont toujours conservés dans le palais de Gulistan à Téhéran[117], au Moqadam Museum de Téhéran et dans des collections occidentales[118]. Watson considère l'œuvre d'Ali Muhammad comme étant une production d'école artistique et représentant une renaissance des métiers traditionnels comme on en retrouve aussi à son époque en Occident[119]. L'enseignement artistique dans le sens occidental du terme existait, en effet, à Téhéran à partir de 1861 dans le domaine de la peinture[120].

Le carreau bruxellois ainsi que celui des ateliers d'Ali Muhammad et de ses collègues contemporains de Téhéran constituent des exemples du renouveau de la réalisation traditionnelle de carreaux sous Nasir al-Din Shah (r. 1848-1896) qui s'est épanoui dans l'usage de la matière, des techniques et du style. Bien que la production céramique durant la période Qadjar ait connu un déclin général suite à la concurrence des pièces d'importation en provenance d'Europe, de Russie et de Chine[121], cette production fut pourtant stimulée par les programmes architecturaux des souverains Qadjar, surtout de Fath 'Ali Shah (r. 1797-1834) et de Nasir al-Din Shah (r. 1848-1896)[122]. Étant donné que les principaux commanditaires habitaient à Téhéran, les meilleurs artisans iraniens s'installèrent dans la capitale[123]. Parmi les clients se trouvaient aussi de nombreux Occidentaux qui séjournaient à Téhéran pour toutes sortes de raisons, parmi lesquels des diplomates, des professeurs, des conseillers militaires, qui ramenaient volontiers en Europe en guise de souvenir des carreaux individuels, comme notre exemple bruxellois[124]. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Carreau en deux morceaux, trace de restauration ancienne (collage) dans le coin supérieur droit. En 2000, le carreau a été traité[125]. [A.V.P.]

98 Entre autres : FALK 1973, cat. 24, 32 & 33 ; SCARCE 1987a, p. 52-54 & SCARCE 1987b, p. 165.

99 SCARCE 1987a, p. 54. Pour des exemples similaires in : FALK 1973, cat. 19, 20, 21 & 31. Dans la plupart des représentations de l'époque, la très longue chevelure ne tombe pas en mèches mais en nattes (FALK 1973, cat. 18, 23, 24, 32, 33, 35 & 38).

100 SCARCE 1987a, p. 49.

101 Communication de J. Scarce dans un courriel du 3 mars 2011, ce dont nous la remercions.

102 Entre autres SCARCE 1976, p. 282, fig. 6 & 7.

103 C'est surtout Jennifer Scarce qui a fourni un travail de pionnier à ce sujet (SCARCE 1976, p. 278-279). Voir aussi VOIGT 2002. L'œuvre d'Ali Muhammad Isfahani a été « découvert » par le général-major Sir Murdoch Smith, directeur du département de Télégraphie perse (de 1865 à 1888) et directeur de l'Edinburgh Museum of Science (de 1885 à 1900). Grâce à ses écrits, Scarce a pu partiellement reconstituer la biographie d'Ali Muhammad (SCARCE 1976, p. 278). Murdoch Smith encouragea l'artiste, lui confia des commandes et lui demanda de rédiger un traité au sujet de la réalisation de carreaux et de vaisselle en céramique. Cet ouvrage parut en version anglaise en 1888 sous le titre *On the Manufacture of Modern Kashi Earthenware Tiles and Vases* (Scarce 1976, p. 278). La version anglaise a été à nouveau publiée dans FLOOR 2003, p. 421-430.

104 SCARCE 1976, p. 278 ; TROALEN, REICHE *et al.*, 2010, p. 119.

105 SCARCE 1976, p. 285 ; SCARCE 1979a, p. 78.

106 Par exemple : deux carreaux décorés de jeunes lisant de la poésie dans un verger, 1884, inv. 511.1889 et 512.1889, V&A, Londres, (SCARCE 1976, p. 278-279, fig. 1 et p. 286), qu'il réalisa d'après un panneau de carreaux safawide qui est aujourd'hui conservé au Musée du Louvre (inv. OA3340, http://mini-site.louvre.fr/trois-empires/en/ceramiques-safawides-6-z1.php, consulté le 5 juin 2012).

107 Une série de 25 carreaux conservés à l'Ethnologisches Museum de Berlin, inv. IB 9376-9400 (VOIGT 2002).

108 SCARCE 1979a, p. 78.

109 SCARCE 1976, p. 283-285, fig. 10.

110 SCARCE 1976, p. 281-283.

111 Communication de J. Scarce par courriel, le 2 mars 2011, ce dont nous la remercions.

112 *Idem.*

113 Par exemple, le carreau avec Bahram Gur à la chasse, inv. A.1888.105, National Museums Scotland (publié dans TROALEN, REICHE *et al.*, 2010, fig. 6). Nos remerciements vont au Dr F. Voigt, senior curator, National Museums Scotland, pour nous l'avoir signalé.

114 Nous avons pris connaissance de cela lors d'une conversation avec le Dr F. Voigt, senior curator, National Museums Scotland, le 31mai 2012. Je tiens à la remercier chaleureusement pour l'information et les constatations transmises.

115 WATSON 2006, p. 341 (avec mention d'exemples).

116 *Islamitische Keramik* 1973, cat. 434.

117 SCARCE 1979a, p. 78, 83-84 ; SCARCE 1979b, p. 637-638.

118 Par exemple, un ensemble de carreaux du Detroit Institute of Arts, inv. 54.194 (http://www.dia.org/object-info/05345d7c-4727-45a1-8c1b-f495c7a47f7a.aspx?position=1, consulté le 5 juin 2012). Des carreaux d'Ali Muhammad Isfahani sont conservés au V&A de Londres, au Royal Museum of Scotland (SCARCE 1976, Table I, p. 286-288) et dans la collection Henri Moser de l'Historisches Museum de Berne (BALSIGER & KLÄY, 1992, p. 156, fig. 1-3). Des recouvrements de carreaux issus de l'atelier d'Ali Muhammad Isfahani décorent deux cheminées dans la maison orientalisante (appelée Olana) du peintre du XIX[e] siècle Edwin Church qui se trouve près de New York (www.saudiaramcoworld.com/issue/200506/a.treasure.house.on.the.hudson.htm, consulté le 5 juin 2012).

119 WATSON 2006, p. 340-341.

120 À partir de 1861 et après son retour d'Europe, le peintre Sani' al-Mulk fonda ce qu'on appelle « l'École libre de Peinture » (*maktab-i naqqāshī-yi madjāni*) à Téhéran, où l'on enseignait la peinture dans le style des académies occidentales. Cet établissement fut ensuite repris au sein de la *Dār al-Funūn* (école Polytechnique). Une « École des Beaux-Arts et École de Peinture » (*madrasa-yi sanāyi' mustazrafa va madrasa-yi naqqāshī*) fut fondée en 1911-1912. Outre la peinture, l'enseignement était aussi assuré dans les domaines de la sculpture, du nouage de tapis, de l'ébénisterie, du dessin et, plus tard, de la lithographie (EKHTIAR 1998, p. 59, 61 ; FLOOR 1999b, p. 131). Malgré l'académisme grandissant de l'art (surtout en peinture) au cours de la dernière décennie du XIX[e] siècle, l'apprentissage auprès d'un maître n'a pas tout à fait disparu en Iran (EKHTIAR 1998, p. 62).

121 FLOOR 2003, p. 79.

122 SCARCE 1979a, p. 75, 79-85 ; SCARCE 1979b, p. 635-641 ; FLOOR 2003, p. 75-77.

123 FLOOR 2003, p. 65.

124 Ceci fut confirmé par J. Scarce dans un courriel du 2 mars 2011, ce dont nous la remercions. Outre le Britannique Sir Murdoch Smith, l'orientaliste et collectionneur Friedrich Sarre (1865-1945) acheta en 1898 une série de carreaux dans l'atelier d'Ali Muhammad, qu'il offrit à l'Ethnlogisches Museum de Berlin (VOIGT 2002, p. 17). De même, le Français Albert le Maire, professeur de musique à l'école *Dār al-Funūn*, acheta, en 1884, des pièces chez lui (SCARCE 1976, p. 278 et note 4 ; SCARCE 1979b, p. 638).

125 Rapport de restauration non publié, *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch), 2000.

Les nombreuses céramiques de la période safawide, plats, bouteilles, bols, *kendis* (littéralement des pots à eau[126]), vases à cols multiples, permettent de comprendre l'évolution des décors durant deux siècles, malgré le manque de preuves archéologiques pour leur production. La position de la Perse entre le monde ottoman et les influences des exportations chinoises explique une légère influence des décors Iznik au XVI^e^ siècle, époque de la domination ottomane. Le développement d'un style original au XVII^e^ siècle se produisit au moment où s'affermit la puissance safawide. Les potiers continuèrent à adapter certains motifs « bleu-et-blanc » de la fin de l'époque Ming et du début de la dynastie des Qing. Les carreaux de revêtement colorés de nombreux bâtiments officiels sont les témoins encore présents de la prospérité du pays. Il convient d'apprécier le rôle joué par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (la VOC), la plus importante de toutes les compagnies européennes. À l'encontre du goût ottoman, le goût safawide pour les porcelaines chinoises, tant à la cour que dans le commerce, ne sembla jamais satisfait, d'autant que la production locale dans la région de Kerman fut aussi encouragée par les commandes de la VOC durant une période de pénurie dans la production chinoise entre la fin de la dynastie Ming (1644) et la réouverture des poteries de Jingdezhen en 1683. Le déclin du pouvoir central vers la fin du XVII^e^ siècle se révèle dans une décoration plus mécanique. Par contre, les formes se diversifient selon les commandes locales ou européennes. Des apports de rouge ou de jaune rehaussent le « bleu-et-blanc ». De beaux décors monochromes et la brève réapparition du lustre viennent compléter le répertoire persan avant la dramatique conquête afghane. [Y.C.]

126 En sanscrit, in : CROWE 2002, p. 98.

III.5 Pichet en « bleu-et-blanc »

Iran, période safawide
Pâte siliceuse, peinture en noir et bleu sous glaçure transparente
H : 15 cm ; ø de la base : 8,7 cm ; ø de l'ouverture : 6,9 cm ; ø de la panse : 13 cm
Acquis sur le marché de l'art (1941)
Inv. IS.6602

MEKHITARIAN 1976, fig. 54.

La forme du pichet est un compromis entre le profil classique des bronzes persans du XV^e^ siècle et l'influence européenne due aux échanges commerciaux avec l'Europe. Le décor reprend les thèmes floraux de la deuxième moitié du XVII^e^ siècle. Une bande de cercles superposés entoure le haut du col. Le reste du col est orné de petits groupes de deux croix alternant avec des carrés. Les registres sont séparés par des lignes noires simples ou doubles. Un collier de petites feuilles stylisées d'origine chinoise accuse l'épaule. L'anse part du milieu du col et s'appuie sur le bas de l'épaule. Sur la panse, quatre grandes fleurs alternent avec des groupes de deux croix superposées. Cinq bandes formées de petits cercles complètent le décor de la base, qui a été limée. En son centre, quatre paraphes en noir se détachent sur des restes de glaçure blanc opaque. La pâte rosée proche de la terre cuite révèle quelques occlusions. Le bleu de cobalt a coulé durant la cuisson. [Y.C.]

III.6 Bouteille en « bleu-et-blanc »

Iran, période safawide
Pâte siliceuse, peinture en bleu sous glaçure transparente
H : 17,5 cm ; l. : 15 cm ; prof. : 6,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1947)
Inv. IS.8263

MEKHITARIAN 1976, fig. 58 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 44.

L'apparente étrangeté de ce flacon « bleu-et-blanc » s'explique par les contacts et demandes du marché européen et en particulier par celles de la Compagnie des Indes orientales néerlandaises, la VOC. Les bouteilles de genièvre en grès furent copiées en Chine et par la suite en Perse. La forme originale carrée fut compressée, les épaules s'arrondirent et ici la forme se galbe vers une base plate. Un fouillis de rinceaux entoure une large fleur avec ses deux bourgeons et deux feuilles sur les deux panneaux latéraux en forme d'oméga. Une bande de feuilles en contrepoint complète ce décor. Sur la tranche, une bande blanche (décorée) de paires de losanges est encadrée de deux bandes aux losanges bleus qui créent des croix. Un petit goulot domine le flacon. Sur la base glaçurée, deux lignes verticales sont reliées par un paraphe, probablement une signature. [Y.C.]

III.7 Coupe en « bleu-et-blanc »

Iran, période safawide
Pâte rougeâtre, peinture en bleu et noir sous glaçure transparente
H : 5 cm ; ø de la base : 11,5 cm ; ø de l'ouverture : 27,8 cm
Acquis sur le marché de l'art (1947)
Inv. IS.8264

MEKHITARIAN 1976, fig. 56 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 43.

Ce plat « bleu-et-blanc », dont le décor se rapproche des plats d'exportation chinoise appelés « Kraak », appartient à la production de la province de Kerman dans la deuxième moitié du XVII^e^ siècle. Cependant la couleur rouge de la pâte, la craquelure de la glaçure et le traitement du décor suggèrent une fabrication plus populaire (et moins soignée) à l'écart de la production plus accomplie dans le voisinage de la ville de Kerman. Le bord est blanc et une bordure en treillis à effet de croix recouvre le marli. Un cercle blanc isole le décor central. Celui-ci reprend certains éléments déformés du décor *Kraak*. Un cadre composé de dix panneaux étroits au bord interne en accolade ornés de petites volutes est renforcé vers le centre par d'autres volutes informes à l'exception de l'emplacement d'un double rocher sur lequel se perche un oiseau à longue queue. Des éléments de feuilles et de fleurs encadrent le volatile vers lequel plonge un comparse. À sa droite un double îlot surmonté de deux pagodes et quelques nuages complètent le paysage. À l'extérieur, une ligne circulaire quasiment noire entoure la base du marli. Une autre soutient une frise de vagues concentriques d'origine chinoise vers la base du plat. Au centre de cette base, la signature sur la glaçure blanche craquelée est ramassée sous forme de traits hachurés en travers d'un paraphe. [Y.C.]

IS.6602

IS.8263

IS.8264

IS.6602 (détail de l'intérieur de la base)

IS.8263 (détail avec signature)

IS.8264 (détail avec signature)

III.8 Bol de style *Kubachi*

Iran, fin du XVIe siècle
Pâte rosâtre, engobe, peinture en bleu cobalt et vert olive sous glaçure transparente
H : 12,5 cm ; ø de l'ouverture : 26 cm ; ø de la base : 8,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1947)
Inv. IS.8269

L'oiseau au centre du bol de *Kubachi* (bleu-et-blanc) ainsi que les quatre panneaux qui l'entourent font écho aux céramiques *Kraak*, ces porcelaines « bleu-et-blanc » chinoises exportées de Chine vers l'ouest eurasiatique. Par contre, sous la double ligne bleue du marli, le décor extérieur de losanges bleus dans un treillis marron foncé rappellerait un dessin de textile. Un cercle bleu au-dessus d'un cercle blanc irrégulier domine la base à pâte rosée sans glaçure ni marque. Le nom de *Kubachi* fut donné à un groupe de céramiques persanes découvertes dans les demeures de cette ville du Daghestan caucasien à la fin du XIXe siècle. Le commerce d'armes à feu fut, semble-t-il, la monnaie d'échange pour l'acquisition de ces céramiques. Elles étaient vraisemblablement produites plus au sud, dans la région de Tabriz, en Azerbaïdjan persan, ville à la croisée des routes caravanières qui fut à nouveau la capitale de la Perse en 1501. Mais en 1548 le voisinage inconfortable de l'Empire ottoman força la dynastie safawide à la transférer à Qazwin, où la production locale de céramiques poursuivit le même style jusqu'au dernier transfert de la capitale à Ispahan en 1598. [Y.C.]

III.9 Coupelle *Gombron*

Iran, XVIIe siècle
Pâte fine, blanche et compacte, peinture en bleu cobalt et noir sous glaçure transparente
H : 6,4 cm ; ø de l'ouverture : 18 cm ; ø de la base : 7,1 cm
Inv. IS.4636

MEKHITARIAN 1976, fig. 59 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 46.

Vingt-neuf groupes de quatre traits noirs accentuent le bord du bol blanc. La très fine paroi incisée produit l'effet d'une bande de dentelle dans sa partie supérieure. La glaçure incolore et transparente remplit les incisions d'un motif en « V ».

Une rosette à onze branches souligne le fond du bol. Un motif en croix de couleur noire en occupe le centre surélevé. Le milieu de la base a été enfoncé au niveau du centre surélevé du fond du bol. Ce détail imite une technique chinoise contemporaine du milieu du règne de l'empereur Kangxi (1662-1722). Le nom de Gombron fut longtemps donné à cette remarquable céramique en raison d'un commentaire émis par un voyageur du XVIIe siècle qui la comparait aux pâtes tendres européennes. Cependant Gombron/Bandar Abbas n'était qu'un port et non un centre de production. Comme dans le cas de la plupart des céramiques safawides, il est impossible d'indiquer les lieux exacts de leur fabrication. [Y.C.]

IS.8269

IS.4636

IS.5000

IS.5001

Aquamanile, figurine et grattoir

III.10 Aquamanile en forme de bélier

Iran, XVII[e]-XIX[e] siècle
Pâte siliceuse, peinture en bleu et noir sous glaçure transparente, légèrement verdâtre
H : 16, 5 cm ; l. : 18 cm ; ép. : 7, 5 cm
Don Swalué (1914)
Inv. IS.5000

Ce bélier présente de grandes cornes spiralées dont le sens est totalement opposé à celles des animaux réels[127]. Une sorte de petite couronne, originellement à cinq piques et pourvue d'un petit trou, apparaît entre les cornes et permet à un liquide de s'écouler. Sur la tête, les yeux, les sourcils et la toison (?) sont indiqués en noir. La gueule est pourvue d'une ouverture permettant de verser un liquide. Autour du cou et sur le poitrail se développe un épaississement en forme d'encolure, tandis que le dos est doté d'une sorte de petit bec pourvu de six pointes et d'un petit orifice par lequel on pouvait remplir le récipient. Les lignes verticales bleues sont peut-être une indication de la longue toison. La queue est très large comme chez les moutons à queue grasse dont plusieurs races vivent en Iran (par exemple, Karakul ou Awassi)[128]. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION
D'anciennes lignes de cassure se distinguent autour du col et à la patte droite. Les cornes et la petite couronne ont jadis été collées. Une corne et une patte sont fixées avec des crampons métalliques. Le bélier a été traité en 2000[129]. [A.V.P.]

III.11 Lion ou carlin (?)

Iran, XVIII[e]-XIX[e] siècle
Pâte siliceuse, peintures en bleu et noir sous glaçure transparente légèrement verdâtre
H : 16 cm ; l. : 17 cm ; ép. : 8 cm
Don Swalué (1914)
Inv. IS.5001

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 10, fig.52.

Cette petite sculpture animalière présente une tête ronde aux petites oreilles pointues, des yeux et des sourcils noirs ressemblant à ceux des humains ainsi qu'une gueule à moitié ouverte. Autour du cou et sur le devant du poitrail se développe un épaississement faisant penser à une encolure, comme nous le voyons également sur l'aquamanile en forme de bélier (III.10). Une longue queue repose enroulée sur le dos, tandis que les pattes assez larges dans le bas présentent des encoches faisant allusion à des griffes. Par son corps robuste et la queue posée sur le dos, l'animal stylisé fait penser au carlin chinois, mais il pourrait aussi représenter un lion[130]. À l'exception de la face et de la partie inférieure des pattes, l'animal est peint en bleu cobalt sur lequel sont peints des traits noirs et de petites fleurs. Le bout des pattes n'a pas été glaçuré.

Les yeux fortement dessinés ainsi que les sourcils qui se rejoignent rappellent ceux des peintures de portraits de la fin du XVIII[e] siècle et du XIX[e] siècle, ce qui nous incite à situer cette statuette à cette période. Le Musée du Louvre conserve une petite sculpture animalière en métal[131], datant du XIX[e] siècle, dont la tête ronde aux oreilles pointues, la large gueule et la moustache sont apparentées à celles de notre exemplaire bruxellois en céramique. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION
Trois pattes ont été collées, l'oreille gauche et la moitié de la lèvre inférieure ont été remplacées et le ventre est troué. La pièce a été traitée en 2000[132]. [A.V.P.]

III.12 Grattoir

Iran, fin du XVII^e-XIX^e siècle
Pâte siliceuse, peinture en bleu sous glaçure transparente légèrement verdâtre
H : 5,5 cm ; l. : 11 cm ; ép. : 5 cm
Don Godtschalck (1915)
Inv. IS.G.680

Cette râpe a la forme d'un oiseau couché. Le peigne sur la tête et le bec robuste font penser à un gallinacé[133]. Les petits yeux paraissent être peints un peu bas. Les ailes présentent un décor de courtes petites lignes courbes et de lignes parallèles qui indiquent les plumes. Une petite ligne ondulée marque le milieu du dos. Dans le bas, le bord est orné de petits motifs arqués. La partie inférieure est rugueuse afin que l'objet puisse être utilisé pour gratter la corne des pieds ou des mains. La râpe était un objet de toilette que l'on pouvait emporter au hammam.

Le Hetjens Museum de Düsseldorf[134] et le Victoria & Albert Museum de Londres[135] conservent des exemplaires analogues. Crowe range l'exemplaire londonien dans la période s'étalant de la fin du XVII^e siècle au premier quart du XVIII^e siècle[136]. Le catalogue *Islamische Keramik* du Hetjens Museum situe la pièce qui y est conservée au XVIII^e-XIX^e siècle[137]. [A.V.P.]

127 Nos remerciements aux Professeurs Dr A. De Moor et P. Simoens, Faculté vétérinaire, UGent, pour cette remarque.
128 Cela nous fut confirmé par les Professeurs Dr A. De Moor et P. Simoens, Faculté vétérinaire, UGent, ce dont nous les remercions.
129 Rapport de restauration non publié, *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch), 2000.
130 Nos remerciements aux Professeurs Dr A. De Moor et P. Simoens, Faculté vétérinaire, UGent, pour cette suggestion.
131 http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Felin_iran.JPG (consulté le 24 septembre 2012).
132 Rapport de restauration non publié, *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch), 2000.
133 Nos remerciements aux Professeurs Dr A. De Moor et P. Simoens, Faculté vétérinaire, UGent, pour cette suggestion.
134 Inv. 12375, in : *Islamische Keramik* 1973, cat. 413.
135 Inv. 1020d-1876, in : CROWE 2002, cat. 536.

IS.G.680

Art du métal

IS.ET.45-56 1/2 en 2/2

III.13 Deux pigeons

Iran, XIX[e] siècle-début du XX[e] siècle
Acier, incrustation de laiton et d'argent
H : 22,3 cm ; l. : 24 cm ; ép. : 9,5 cm (IS.ET.45-56 1/2)
H : 22,5 cm ; l. : 21,5 cm ; ép. : 12 cm (IS.ET.45-56 2/2)
Acquis sur le marché de l'art (1945)
Inv. IS.ET.45-56 1/2 & 2/2

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 139-140 ; MONTGOMERY-WYAUX 1978, fig. 26-27.

Le premier pigeon (inv. IS.ET.45-56 1/2) présente un poitrail complet et une queue en éventail relevée qui fait sans doute référence à un pigeon paon. Le poitrail est rehaussé d'un médaillon à motifs d'arabesque. Les ailes sont bordées d'un décor de petits motifs ondulés. Une partie des ailes présente le rendu détaillé des plumes. L'autre partie est divisée en compartiments allongés. La queue redressée présente aussi une division en compartiments. Sur la tête, les petits yeux sont incrustés et de fines petites lignes sont ondulées et parallèles. L'autre pigeon (inv. IS.ET.45-56 2/2) a un poitrail moins prononcé qui est également orné d'un médaillon à arabesques. Le décor est quelque peu plus usé. Les ailes sont bordées de pastilles. Une partie des ailes présente des plumes en forme d'écailles superposées, l'autre partie est divisée en compartiments. La tête a de petits yeux incrustés et un rendu détaillé de petites plumes, bordé par une décoration de pastilles. De la tête aux ailes, de petits motifs décoratifs serpentent.

Il existait deux techniques d'incrustation de fils d'or, d'argent ou de laiton dans de l'acier. Selon la première méthode (*tah-i nishān*), des lignes ou des points étaient gravés dans l'acier, après quoi le fil de métal était martelé dans les lignes ou les creux gravés. L'ensemble était ensuite poli[138]. La seconde méthode porte le nom de technique *kuftgari* qui consiste à rendre rugueuse la surface de l'acier, sur laquelle il fallait disposer les fils d'or, d'argent ou de laiton, selon la forme désirée. Le motif de fil métallique était ensuite martelé de

telle sorte qu'il soit assujetti et se fonde à la base d'acier rendue rugueuse. L'ensemble était alors poli à la pierre d'agate afin que le motif et le fond deviennent parfaitement lisses et brillants[139]. Les deux techniques pouvaient être combinées sur un même objet[140]. Les motifs passablement usés du second pigeon (IS.ET.45-56 2/2) indiquent peut-être plutôt l'usage de la technique *kuftgari*. Étant donné que l'acier dur était difficile à travailler, de tels objets n'étaient pas surchargés de motifs.

Des pigeons de ce genre, ainsi que d'autres figurines animalières en acier, se définissent parfois comme étant « décoratives[141] » ou « sans fonction[142] ». D'après Wulff, de telles figurines animales à motifs incrustés ont été réalisées pour être transportées sur des étendards de procession lors des cérémonies du *Muharram*[143], le premier mois du calendrier islamique. Le dixième jour de ce mois (*'āshurā*), les musulmans shiites commémorent l'assassinat de Husayn, le petit-fils de Muhammad, et de ses compagnes (il y en aurait eu 72), par l'armée du calife umayyade Yazid au cours de la bataille près de Karbala en 680. Cette bataille est le thème central de l'islam shiites[144]. Aujourd'hui encore, durant les processions du *Muharram*, des étendards (*'alam*, en souvenir des étendards militaires de Husayn) sont utilisés et disposent parfois d'un large bâton horizontal auquel sont fixés plusieurs objets en métal : de grandes pointes de lance, des *pandja* (décorations en forme de main qui sont parfois dites « la main de Fatima », mais peuvent aussi rappeler les « cinq êtres humains », à savoir Muhammad, Ali, Fatima, Hasan et Husayn), des clochettes et des représentations d'animaux comme des chèvres, des paons et aussi des pigeons du type des exemplaires du Musée du Cinquantenaire. Quand les étendards sont promenés lors des processions, ils sont parfois difficilement reconnaissables parce qu'ils sont « encombrés » d'ex-voto, tels que des morceaux de tissus, des miroirs, de grandes plumes, des fleurs, des lampions[145]… Les traditions shiites – particulièrement les processions du *Muharram* et les jeux *ta'zīyeh* (ou *ta'zīya,* jeux théâtraux au cours desquels la bataille de Karbala était reproduite) – ont joué un rôle important dans la survivance du métier de travail de l'acier en Iran au long des XIX^e^ et XX^e^ siècles[146]. [A.V.P.]

138 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 164. Cette technique est aussi appelée « véritable damasquinage » (STONE 1999, p. 599).
139 BALSIGER & KLAY 1992, p. 164 ; WULFF 1966, p. 41-42. Wulff ne décrit que la seconde méthode qu'il signale comme « damasser » ou « incruster ».
140 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 164.
141 IVANOV 2007, p. 122.
142 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 164.
143 WULFF 1966, p. 41.
144 SCHIMMEL 2003, p. 40-44.
145 CALMARD & ALLAN 1985, 'alam va 'alamat, in : *E.Ir.*, I/8, p. 785-791, fig. 24 (disponible à www.iranicaonline.org, consulté le 03/06/2012) ; SCHIMMEL 2003, p. 51-52 ; voir également la photo dans CHELKOWSKI 2010, pl. 19.
146 ALLAN 2000, p. 22 & 27.

IS.ET.45-56 2/2 (détail)

III.14 Soierie avec la visite de Layli à Madjnun dans le désert

Yazd (Iran) (?), seconde moitié du XVI[e] siècle
Signé عمل غياث, « œuvre de Ghiyath »
Lampas à fils d'or
H : 71 cm ; l. : 68,5 cm
Legs Errera (1929) ; Errera l'acheta auprès de Salzedo à Madrid
Inv. IS.Tx.1504

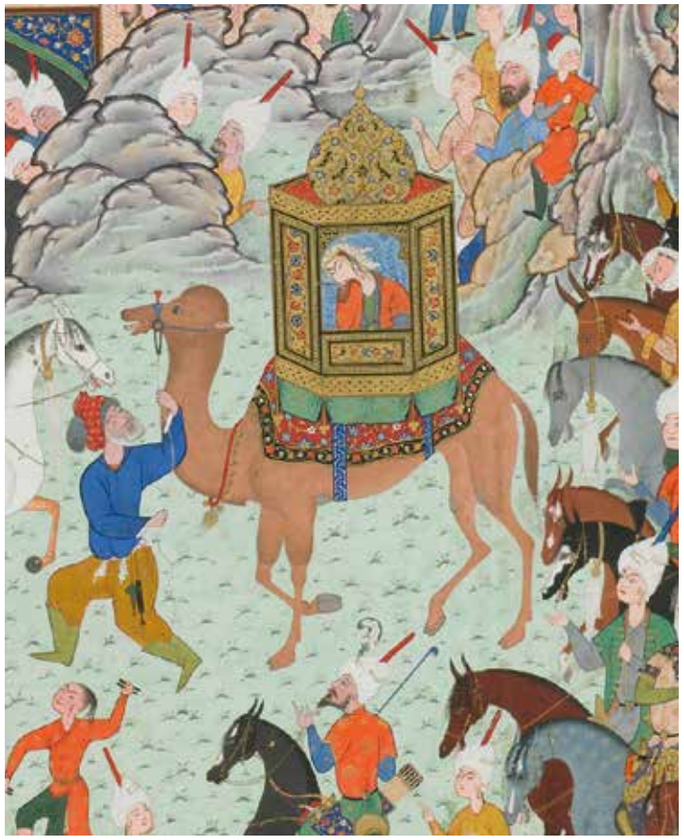
ERRERA 1927, cat. 324 ; SCHMIDT 1933, p. 219, p. 220, 221, afb. 171 en 172 (l'illustration y a été fautivement identifiée comme étant le fragment conservé au Danish Museum of Decorative Art à Copenhague) ; POPE & ACKERMAN 1938-'39, vol. III, p. 2095, vol. VI, pl. 1039 B ; DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 100 ; MEKHITARIAN 1976, p. 146, fig. 121 ; LAFONTAINE- DOSOGNE 1981, p. 7, 21 ; SPUHLER 1988, p. 91 ; BREND 1991, p. 169, fig. 115 ; CURATOLA 1993, p. 429 ; SURIANO, CARBONI & PERI 1999, p. 118 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 27.

Ce fragment de tissu donne un bel exemple d'un dessin textile safawide à thème littéraire. Il existe encore au moins sept autres fragments de la même soierie, disséminés en Europe et aux États-Unis[147].

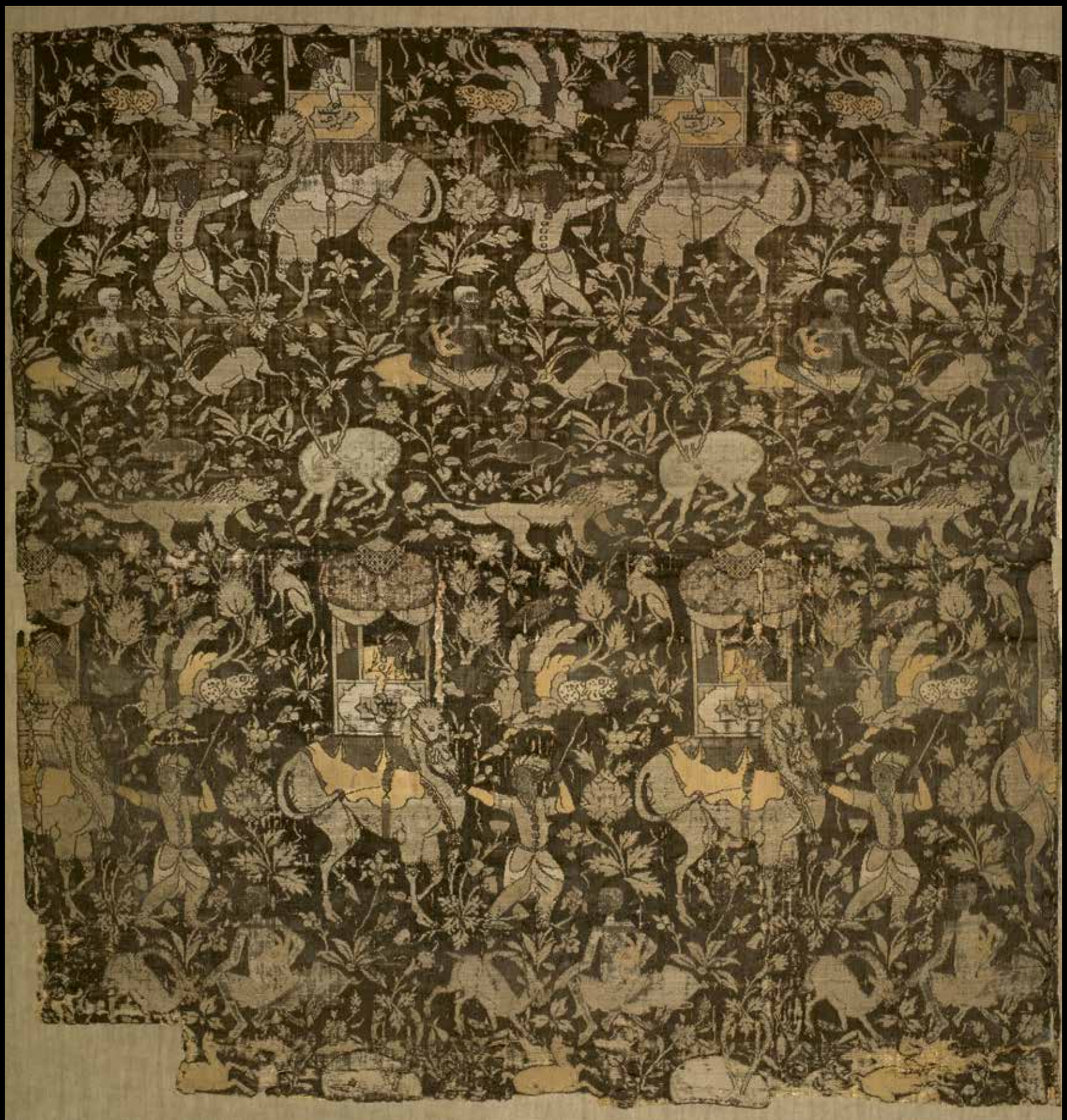
Sur un fond marron et obtenue avec des fils d'argent doré, du jaune et du bleu, du blanc et du rose à peine visibles se détache à plusieurs reprises une même scène tirée du poème romantique « Layli et Madjnun » qui remonte au lyrisme amoureux arabe et dont Nizami Gandjawi (1141-1209) a réalisé le célèbre arrangement (voir cadre, p. 122).

Layli, dans un palanquin posé sur un chameau, est en route vers son amant Madjnun qui s'est retiré dans le désert où il s'est lié d'amitié avec les animaux. Comme sur de nombreuses miniatures de la même période, Madjnun est représenté sur cette soierie avec un corps décharné et vêtu uniquement d'un pagne. Il embrasse une gazelle ou un cerf et cette scène se répète sur le tissu. Comme cette scène est orientée tantôt vers la droite et tantôt vers la gauche et qu'elle apparaît dans un paysage vivant et continu, cela ne donne cependant pas vraiment l'impression de rangées répétitives.

L'épisode illustré sur le tissu dans lequel Layli va rendre visite à Madjnun parti dans le désert ne fait pas partie du récit de Nizami[148]. Cependant, dans les arrangements plus tardifs d'Amir Khusraw Dihlawi (1253-1325)[149] et de Djami (1414-1492)[150], Layli rend effectivement visite à Madjnun dans le désert. Le concepteur de ce tissu semble donc s'être inspiré d'une version ultérieure. Les miniatures représentant la visite de Layli à Madjnun se retrouvent dans des manuscrits reprenant tant l'adaptation de Djami[151] que celle d'Amir Khusraw[152]. Jusqu'à présent, nous n'avions jamais rencontré de miniatures montrant Layli dans un palanquin juché sur le dos d'un chameau dans des manuscrits reprenant l'adaptation d'Amir Khusraw. Une miniature illustrant l'arrivée de Zulaykha en Égypte, tirée



Détail d'une miniature avec l'arrivée de Zulaykha en Égypte, tirée du manuscrit de Haft Awreng, probablement Mashhad, 1556-1565, fol. 100 v, ©Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. : Purchase, F.1946.12



IS.Tx.1504

d'un autre récit de Djami, « Yusuf et Zulaykha », extrait du célèbre manuscrit *Haft Awreng* de la Freer Gallery de Washington D.C., probablement réalisé à Mashhad entre 1556 et 1565[153], présente des similitudes frappantes avec la scène rehaussant le tissu. Zulaykha y est aussi représentée légèrement penchée en avant dans un palanquin sur un chameau, couvert de la même façon de tapis de selle, et conduit par un serviteur adoptant une attitude similaire. Le concepteur du tissu a très probablement été influencé par cette représentation, voire une autre apparentée, sur une miniature.

La signature du concepteur-tisserand عمل غياث (« œuvre de Ghiyath ») apparaît sur le côté du palanquin. Il s'agit plus précisément de Ghiyath al-Din Ali Naqshband, né à Yazd vers 1529-1530 et toujours en vie aux environs de 1593-1595[154]. L'apogée de sa carrière se situe entre 1560 et 1590[155]. Il est connu par un certain nombre de sources anciennes[156], dans lesquelles il est décrit comme un *naqshband* et comme une personnalité passionnante, aux multiples facettes (il était entre autres poète) et spirituelle. Le terme *naqshband* peut faire référence à divers arts exigeant un talent de dessinateur. Pour ce qui concerne les textiles, cela peut avoir trait au brochage de tissus[157]. Selon Ackerman, le terme renvoie à un artisan qui réalise des soieries tissées avec des motifs figuratifs et habituellement rehaussées de fils métalliques[158]. Thompson[159] décrit le *naqshband* comme quelqu'un qui fait le *naqsheh* (ou *naqsha*), c'est-à-dire une sorte de modèle de fils (plus précisément de cordes de rame et de lacs) également nommé semple. Ce travail est préparé séparément (hors du métier à tisser) et, ensuite, fixé au métier à la tire (plus précisément aux fils d'arcade du corps de dessin) de telle sorte que les tireurs de lacs puissent soulever les bons fils de chaîne pour le tissage du dessin à répéter dans le cas d'un tissu complexe[160].

La réalisation d'un *naqsheh*, qui peut prendre plusieurs semaines, requiert une grande dextérité et beaucoup de concentration. Un projet de ce type ne peut être exécuté par un peintre ou un dessinateur que s'il dispose d'une connaissance approfondie des techniques de tissage. Dans le processus de production de tissus figuratifs, les *naqshband* sont, dès lors, considérés comme les artisans-artistes les plus doués[161]. Pour un bon *naqshband,* il est possible de construire le *naqsheh* de telle manière que, lors du tissage de l'étoffe, on parvienne à éviter des lignes droites entre les rapports de dessins. À vrai dire, le spectateur doit être doué pour parvenir à identifier l'endroit où les dessins commencent et se terminent[162]. L'alternance de direction du dessin à droite ou à gauche, comme c'est le cas du tissu qui nous occupe, et pour lequel la taille du *naqsheh* doit être doublée, contribue pour une grande part à cet effet. Mc Williams signale que la signature de Ghiyath apparaît au moins sur trois types de textiles (velours, lampas, double-étoffe)[163]. De fait, si Ghiyath était bien un *naqshband*, au sens où il aurait été quelqu'un qui faisait des semples, il devait être capable de réaliser des *naqsheh* pour plusieurs types de textiles.

Sadiq-i Bek (1533-1609), un contemporain de Ghiyath à la fois dessinateur, peintre et poète, écrit dans ses biographies de poètes, *Madjma' al-Khawāss* « La collection de l'élite », que Ghiyath (parmi d'autres talents) mérite d'être appelé « le phénix de son temps » dans « l'art de concevoir et de réaliser des soieries[164] ». Entre 1587 et 1596-1597, Sadiq-i Bek était à la tête de la bibliothèque avec atelier (*kitābkhāna*) de la cour du shah Abbas, à Qazwin[165], mais, au début des années 1580, il était au service de Ghiyath, résida dans sa maison et en devint un ami intime[166]. Le fait que Sadiq-i Bek ait travaillé pour Ghiyath indique que ce dernier collaborait avec des artistes novateurs et renommés. En tant que *naqshband*, Ghiyath était parfaitement capable de traduire les projets ou les miniatures de tels dessinateurs-peintres en *naqsheh* qui étaient fixés sur les métiers à la tire et de superviser le travail des tisserands. Depuis longtemps, des peintres-dessinateurs concevaient des dessins pour diverses disciplines des Arts décoratifs[167]. C'est également le cas au XVII^e^ siècle pour lequel il existe des indices témoignant d'un lien étroit entre la peinture et le tissage. Le Musée national de Téhéran conserve un tissu portant la signature d'un peintre célèbre, Muin Musawwir[168], actif entre ± 1638 et 1697.

Les sources biographiques relatives à Ghiyath montrent, en outre, que son talent eut un important retentissement jusque chez les souverains d'Inde, du Turkestan et de Turquie[169]. Une part importante de sa production faisait partie des cadeaux du shah Abbas offerts à l'empereur moghol Akbar lors d'une mission diplomatique qui eut lieu en 1598, ce qui tendrait à montrer qu'il était officiellement concerné par la production des ateliers royaux (*buyūtāt-i saltanatī* ou *kārkhāna*)[170]. Il existe aussi un quatrain de Ghiyath dans lequel, avec beaucoup de tact, il rappelle au shah que son salaire de l'année précédente n'a pas encore été payé. Le fait de recevoir un salaire laisse supposer qu'il occupait donc une position officielle. Il était également connu comme étant un favori du shah Abbas et il aurait appartenu à la cour et au cercle des intimes du souverain[171]. Il est cependant difficile de préciser s'il occupait cette position à la cour à Qazwin et/ou dans la nouvelle capitale du shah Abbas, Ispahan[172].

Il fut également engagé comme dirigeant (*muqaddam*) de la gilde des tisserands de Yazd[173]. Grâce à son succès commercial, il accumula une grosse fortune et il fit construire une belle résidence à Yazd, où il aurait vécu toute sa vie[174].

Selon Baker[175], des ateliers royaux, dans lesquels des tissus de luxe étaient produits pour la cour et l'exportation, ont également été établis dans les capitales provinciales. Floor cite néanmoins Pietro Della Valle qui voyagea en Perse entre 1616 et 1623 et qui rapporte que la plupart de ces ateliers « royaux » étaient, en fait, des ateliers privés qui bénéficiaient d'une patente royale leur permettant de produire des soieries coûteuses et autres tissus pour la cour[176]. Thompson a lui aussi trouvé des indications selon lesquelles les œuvres luxueuses acquises par la cour, tels des textiles, pouvaient être obtenues tant aux ateliers royaux (gérés par l'administration palatiale) qu'auprès d'artisans et de commerçants du marché libre, membres des gildes[177]. Un *naqshband* était autorisé à travailler conjointement dans un atelier de cour et dans un atelier commercial privé[178]. D'après Neumann et Murza, les ateliers royaux et les organisations professionnelles civiles (sévèrement contrôlées par l'État) étaient d'ailleurs en relation en matière de répartition du travail. Ainsi, des parties de la production des ateliers de cour pouvaient être sous-traitées à des artisans des villes[179]. Il est donc possible que Ghiyath ait assuré les commandes de la cour tout en travaillant à son propre compte et en occupant la fonction de dirigeant de la gilde des tisserands. Étant donné qu'une source biographique indique qu'il habita toute sa vie à Yazd[180], il se pourrait que le tissu représentant Layli et Madjnun y ait été réalisé. La réputation de Yazd pour la confection de tissus raffinés était déjà séculaire et la production de Ghiyath peut être considérée comme l'apogée de la tradition textile de sa ville natale[181]. D'autres tissus portant sa signature, répandus de par le monde dans diverses collections, en témoignent également[182]. Celle du Musée du Cinquantenaire comprend du reste encore un velours (IS.Tx.801, p. 160) faisant partie d'un tissu signé de sa main[183]. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le textile est faible et présente une grande lacune (9 x 4,5 cm) dans le coin inférieur gauche et des lacunes et déchirures plus petites sur les

côtés et au centre. Le tissu a perdu son effet polychrome et éclatant. Des fils d'or originels, il ne reste que de faibles traces sur l'âme. En 1999, le tissu a été traité à l'IRPA : d'anciennes restaurations incorrectes ont été enlevées et le tissu a été consolidé[184]. [A.V.P.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H : 77,5 cm ; l. : 33 cm.

Chaîne : pièce : organsin brun foncé. Liage : soie beige torsion Z. Proportion : 4 fils pièce pour 1 fil de liage (= 1 unité chaîne). Découpure : 4 fils pièce. Réduction : 15 unités chaîne par cm.

Trame : soie sans torsion appréciable ; fond, lat I : soie brun foncé. Lancé, lat II : fil d'argent, lamelle d'argent en S autour d'une âme de soie poil ; lat III : soie poil ; lat IV : latté et local : soie blanche double, soie rose, bleue et jaune. Quelques-unes de ces trames constituent une trame lattée, les trames restantes sont locales. Proportion : 1 coup de chaque lat (= 1 passée). Succession : normale. Découpure : 2 passées. Réduction : 29 passées par centimètre. *Construction interne* : tissu de fond : satin chaîne 5S. Chaîne de liage : serge trame 4Z. *Lisières* : composition : soie organsin blanc et 2 cordelines. Largeur : 5 mm. Construction interne : comme le tissu de fond. [D.D.J.]

147 Inv. B. 21/1931, David Collection, Copenhague (in : VON FOLSACH & BERNSTED 1993, cat. 32 ; VON FOLSACH, LUNDBAEK & MORTENSEN 1996, cat.274) ; inv. 10541, Musée des Arts décoratifs, Paris (in : PINDER-WILSON 1957, pl. 66) ; Keir Collection, Londres (in : SPUHLER 1988, p. 90, cat. T.38) ; inv. 1902-1-780, Cooper Hewitt Museum, New York (in : BUNT 1963, fig. 11) ; inv. 28.17, Denman Waldo Ross Collection, 1928, Museum of Fine Arts, Boston (in : REATH & SACHS 1937, p. 111-112, pl. 65) ; inv. 26334, Musée historique des Tissus, Lyon (in : TUCHSERER & VIAL 1977, pl. 18) ; inv. 428 Franchetti, Museo Nazionale del Bargello, Florence (in : SURIANO, CARBONI & PERI 1999, cat. 39).

148 Nous avons lu la traduction allemande de R. Gelpke (NIZAMI/GELPKE 1963). Voir aussi MC WILLIAMS 1987a, p. 187, cat. 26. Dans le récit de Nizami, il y a bien une brève rencontre entre les amants dans une palmeraie (NIZAMI/GELPKE 1963, p. 274-277). Nizami raconte également que la mère de Madjnun rend visite à son fils, accompagnée de son oncle Salim, dans le désert (NIZAMI/GELPKE 1963, p. 256-261). Cependant, ni Layli ni la mère de Madjnun ne prennent la route dans un palanquin posé sur un chameau.

149 BREND 1991, p. 169 ; BREND 2003, p. 16.

150 JAMI/CHÉZY 1807, p. 100-107.

151 Par exemple, *Pandj Gandj* [*sic*] de Djami, 1522, Ms. 709, Gulistan Palace Library (in : RAJABI 2005, p. 114), miniature d'un manuscrit de la Collection Keir (ROBINSON 1976, p. 192-193, cat. III.315, pl. 71).

152 Par exemple, Per. 163, Chester Beatty Library, Dublin (in : BREND 2003, pl. R) et Dorn 394, Bibliothèque nationale russe, Saint-Pétersbourg (in : BREND 2003, pl. 75).

153 Inv. 4612, fol. 100 v (entre autres in : STCHOUKINE 1959, pl. XLII).

154 SKELTON 2000, p. 252.

155 THOMPSON 2003, p. 281.

156 ACKERMAN 1933, p. 255 ; ACKERMAN 1934, p. 9-12 ; SCHMIDT 1933, p. 219-227. R. Skelton donne un bon aperçu de la connaissance au sujet de Ghiyath et complète le matériel des sources (SKELTON 2000, p. 249-263).

157 SKELTON 2000, p. 263, note 54, où il cite aussi Steingass.

158 ACKERMAN 1933, p. 256.

159 THOMPSON 2003, p. 275.

160 Le mode de travail de tels *naqsheh* est expliqué dans WULFF 1966, p. 205-208 ; JAYKAR 1989, p. 49-51 ; JAIN 1994, p. 53-55. Voir aussi DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 67, 100-101.

161 THOMPSON 2003, p. 275.

162 THOMPSON 2003, p. 281.

163 MC WILLIAMS 1987b, p. 188.

164 SKELTON 2000, P. 260.

165 WELCH 1976, p. 66-67.

166 SKELTON 2000, p. 260. Sadiq-i Bek décrit Ghiyath comme un homme aimable, dévot et accueillant.

167 Comme dans la *kitābkhāna* à la cour des Timurides (LENTZ & LOWRY 1989, p. 159, 189-236).

168 RUHFAR 2002, p. 85, fig. 15.7.

169 ACKERMAN 1934, p. 10 ; ACKERMAN 1939, p. 2095 ; SKELTON 2000, p. 251 & 259.

170 SKELTON 2000, p. 251.

171 SKELTON 2000, p. 251-252 & 258.

172 Selon les notes de l'historien Iskandar Beg Munshi, le transfert de la capitale vers Ispahan se déroula en 1597-1598 (CANBY 1999a, p. 95 ; CANBY 2009, p. 37, note 1), mais les travaux de construction avaient déjà débuté en 1590-1591 (MC CHESNEY 1988, p. 114, 115, 117 ; BABAIE 2008, p. 66, 70, 83-84). À l'époque, Ghiyath devait être âgé de 60 à 70 ans. Depuis le début du XVII[e] siècle, il existait une manufacture de cour où des tissus à motifs figuratifs étaient réalisés (NEUMANN & MURZA 1988, p. 52).

173 SKELTON 2000, p. 251, 261. Selon Ekhtiar, qui fait référence à Keyvani (EKHTIAR 1998, p. 56), il était possible pour un directeur d'un atelier royal d'être aussi à la tête d'une gilde (également ailleurs dans le pays).

174 SKELTON 2000, p. 250, 259.

175 BAKER 1995, p. 109.

176 FLOOR 1999a, p. 83-84.

177 THOMPSON 2003, p. 280. Ces gildes devaient payer des impôts à l'État, tant sous forme d'argent que de « corvées » (Floor 1987, Asnaf, in : *E.Ir.*, II/7, p. 772-778 (disponible sur www.iranicaonline.org, consulté le 26 juin 2012).

178 THOMPSON 2003, p. 285.

179 De plus, pour les ateliers royaux, il faut faire la différence entre l'atelier royal qui ne travaille qu'au bénéfice des besoins de la cour et les ateliers qui relevaient de la tutelle des gouverneurs de province. Ces derniers étaient tenus de donner au shah une partie de leur production (NEUMANN & MURZA 1988, p. 53-56).

180 SKELTON 2000, p. 250 & 259.

181 ACKERMAN 1933, p. 256.

182 Une liste de ces tissus se trouve dans : SURIANO, CARBONI & PERI 1999, p. 118-120.

183 La signature n'apparaît pas sur le fragment (IS.tx.801) du Musée du Cinquantenaire, mais elle figure sur un autre fragment issu de la Collection Kelekian et ancienne Collection Sarre, publiée dans ACKERMAN 1933, p. 252, fig. II ; REATH & SACHS 1937, p. 126-127, pl. 85 ; POPE & ACKERMAN 1939, vol. VI, pl. 1038. Voir aussi : AGA OGLU 1941, p.46 (le fragment y est mentionné comme faisant partie de la collection du Textile Museum, Washington).

184 Rapport de restauration de V. Vereecken non publié, IRPA (1999).

Velours

On ne sait ni où ni quand le velours a été tissé pour la première fois. En ce qui concerne l'Iran, il susbsiste des témoignages d'une production prospère de velours de grande qualité remontant au milieu du XVIe siècle, ce qui laisse supposer l'existence d'une longue tradition[185]. Des recherches menées ces dernières décennies ont montré qu'un groupe de velours de soie lampas de la fin du XIIIe siècle et du XIVe siècle auraient déjà pu être tissés en Iran, plus précisément sans doute dans les environs de Tabriz[186]. Selon Rashid al-Din (1247-1318) et Ibn Battuta (1304-1377), des tissus en velours ont été réalisés dans cette ville[187]. Jusqu'à présent, aucun velours iranien du XVe siècle n'a encore été identifié[188]. Michele Membré, qui voyagea en Iran entre 1539 et 1542, remarqua que du velours était utilisé à la cour. Il écrivit que le velours était fabriqué à Yazd et qu'il était utilisé pour des couvre-chefs, des vêtements et des parures de chevaux ou encore comme revêtement d'un siège royal et élément d'un cadeau de tissus précieux[189]. Au XVIe siècle, en dehors de Yazd, les villes de Kashan, Tabriz, Ispahan et Mashhad étaient elles aussi réputées comme centres de production de velours[190]. Dans des listes de prix des textiles perses proposés sur le marché russe à la fin du XVIe siècle, les montants les plus élevés concernaient le velours (après les tapis)[191]. Une autre liste de prix, rédigée pour l'empereur indien Mughal Akbar (r. 1556-1605), montre que les velours perses, principalement ceux de Yazd et Kashan, étaient tenus en haute estime[192]. Au XVIIe siècle, ce sont essentiellement les villes de Kashan et de Yazd qui sont mentionnées comme centres de tissage du velours[193]. À l'époque safawide (1501-1722), les tisserands et concepteurs de velours iraniens atteignirent un niveau technique et esthétique jamais égalé[194]. C'est ainsi que l'étoffe aux quatre femmes dans un paysage, dont des fragments sont conservés, entre autres, à New York[195], Toronto[196] et dans la Keir Collection[197], est considérée comme une des plus importantes créations au monde en matière de tissage. Elle présente un rapport de dessin de quelque 216 cm de long sur 72 cm de large, un usage subtil des couleurs et une ample alternance de chaînes poils[198].

Le velours est un tissu à poil, c'est-à-dire un tissu complexe sur lequel apparaissent en surface des boucles ou de petites touffes de fil (c.-à-d. le poil)[199]. Ce résultat est obtenu avec deux systèmes de chaîne : le premier est repris avec la trame de fond dans le tissu de base du velours, tandis que le second système de chaîne forme le poil. Ce qui est caractéristique et unique dans le velours iranien safawide, c'est qu'il a recours à plusieurs chaînes poils supplémentaires. Contrairement aux fils de la chaîne pièce, utilisés pour la formation de chaque foule pour le tissu de fond, des chaînes poils supplémentaires sont utilisées de manière sélective pour la réalisation des motifs. Les fils de chaînes poils supplémentaires sont tirés vers l'avant par l'entremise d'une tringle de 1 mm de diamètre environ. Cette tringle était pourvue d'une rainure grâce à laquelle le tisserand pouvait couper les boucles du poil avec un petit couteau afin d'obtenir de petites touffes.

Ce qui fait la caractéristique et l'unicité des velours de soie safawides résulte de ce que le verso du tissu de fond est couvert de petites franges polychromes faites de fils de chaînes poils flottants. Là où les fils de chaînes poils se terminent en une couleur, les extrémités libres pendent en franges, conjointement avec les petites franges du début de nouveaux fils de chaîne poil d'une autre couleur. Le tissage de motifs polychromes à l'aide de plusieurs chaînes poils exigeait la plus grande habileté technique et un planning précis devait précéder leur placement sur le métier.

Des parties précises du tissu pouvaient également être laissées planes, en n'allant pas chercher les fils de chaîne supplémentaires pour les faire passer vers l'avers du tissu, de telle sorte qu'à ces endroits, aucun poil ne remontait. Dans ces zones, le tissu de base reste donc visible. Dans ce cas, on parle de velours façonné. Dans un velours façonné, le tisserand safawide tissait en plus du fil de métal dans le tissu de base, ce qui contribuait à un effet splendide. Au fil du temps, ces fils métalliques sont très souvent attaqués par l'oxydation à moins qu'ils ne soient usés[200]. [A.V.P.]

185 REATH & SACHS 1937, p. 37 ; THOMPSON 2003, p. 284-285.
186 WARDWELL 1989, p. 111, fig. 57 & 77 ; SONDAY 2000, p. 101-151 ; THOMPSON 2003, p. 284. Le Musée du Cinquantenaire conserve deux fragments de ce groupe (inv. Tx.464).
187 WARDWELL 1989, p. 96, 111 et note 6.
188 THOMPSON 2003, p. 284.
189 THOMPSON 2003, p. 285.
190 FLOOR 1999a, p. 34-36.
191 BIER 1995, p. 12-13.
192 BIER 1995, p. 13.
193 FLOOR 1999a, p. 38-39 ; BIER 1995, p. 12.
194 REATHS & SACHS 1937, p. 37 ; KEBLOW BERNSTED 1993, p. 81; BIER 1995, p. 18.
195 Inv. 1977-119-1, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York (in : BIER 1987, cat. 2).
196 Inv. 960.257, Royal Ontario Museum, Toronto.
197 SPUHLER 1978, cat. 107.
198 SONDAY 1987, p. 60 & 83.
199 DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 71.
200 Pour la description des techniques des velours safawides, nous nous sommes basés sur REATH & SACHS 1937, p. 37-42 ; SONDAY 1987, p. 77-83 ; KEBLOW BERNSTED 1993, p. 81-86 ; BIER 1995, p. 14-18.

III.15 Velours à fleurs sur tige et oiseau

Iran, fin du XVIe-XVIIe siècle
Velours de soie façonné coupé,
à fond lamé de soie, coton et fils d'or
H : 36 cm ; l. : 42,5 cm
Legs Errera (1929) ; Errera l'a acheté chez Ricard à Frankfurt-am-Main (1913)
Inv. IS.Tx.895

ERRERA 1927, cat. 420F ; DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 102 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 8, fig. 18.

Ce tissu présente des plantes aux élégantes tiges sinueuses. Les plus grandes tiges sont courbées par le poids d'une lourde fleur. Plus bas, sur la tige, se tient un oiseau élancé. Ni la fleur ni l'oiseau ne correspondent à une véritable plante ou volatile et ne sont identifiables[201]. Des tiges plus petites, tout aussi élégamment ondulantes, portent des boutons relativement grands. Dans le bas, de grandes et plus petites tiges se rejoignent en un même point pour, à chaque fois, former une plante constituée de plusieurs tiges. L'endroit d'où poussent les tiges est rendu par de petites vagues. Les tiges et les contours des fleurs, ainsi que les contours des boutons, des petites feuilles et des oiseaux sont exécutés en un poil bleu foncé (ce sont chaque fois les contours qui sont en bleu foncé). Le poil des fleurs, des boutons, des petites feuilles et des oiseaux est jaune, rose-beige, orange-beige et bleu clair. La composition constituée d'une plante à fleurs avec un oiseau perché dessus se présente sous la forme d'un motif répétitif organisé en rangs horizontaux. D'une rangée à l'autre, les motifs se présentent en miroir et les espaces qui les séparent sont comblés par des petits cercles, des plantes et des vaguelettes.

Les motifs, tissés en poil et dont les couleurs ont dû être plus fraîches et plus vives, se détachent sur le fond du tissu de base tissé avec des fils d'argent doré qui devaient briller.

Ce fragment fait partie d'un groupe de tissus en velours façonné avec d'élégants motifs floraux aux lignes sinueuses, disposés en rangs et en direction alternée. Jusqu'à présent, trois fragments présentant le même dessin ont été identifiés[202], ainsi que quelques autres fragments aux motifs apparentés[203].

Des comparaisons stylistiques des motifs floraux avec ceux figurés dans la peinture ou sur d'autres étoffes ont conduit à dater les tissus de ce groupe d'une période comprise entre la fin du XVIe et le premier quart du XVIIe siècle[204]. En fait,

IS.Tx.895

aucun exemplaire daté ne permet de le confirmer. De plus, compte tenu du fait que les motifs évoluent plus lentement dans l'art du tissage que, dans celui du dessin ou de la peinture, et ce parce que la préparation des métiers à tisser avec de nouveaux patrons était un travail très long et intensif, il est plus prudent d'opter pour une datation située entre la fin du XVI^e siècle et celle du XVII^e siècle. À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, une évolution se caractérise par de plus petits motifs floraux[205].

Les motifs végétaux des tissus peuvent être empruntés à des dessins et certains indices suggèrent que les artistes ont pu s'inspirer des herbiers occidentaux. L'exemple le plus célèbre est un album de dessins de plantes conservé au British Museum[206], dont certains sont signés par Shafi Abbasi (actif à Ispahan, 1628-± 1674), et certains sont datés (huit dessins entre 1638 et 1645 et huit autres entre 1669 et 1674)[207]. Le dessin de ce velours, trop stylisé, ne constitue cependant pas le rendu d'une réalité botanique[208]. [A.V.P.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. : 44 cm ; l. : 18 cm.

Chaîne : pièce : organsin écru. De liage : organsin écru. Velours : chaîne I : soie bleu foncé ; chaîne II : rayée : beige, orange ; chaîne III : rayée : soie bleu pâle, jaune, vert pâle ; chaîne IV : rayée et locale ; soie rouge, bleu pâle, orange. Proportion : 5 fils pièce pour 2 fils de liage pour un fil de chaque chaîne velours (= 1 unité chaîne). Découpure : 1 unité chaîne. Réduction : 13 unités chaîne par cm.

Trame : fond : coton écru torsion Z. Pression : soie organsin jaune. Support : soie poile torsion Z double. Lancé : fil d'or, lamelle d'argent doré en S autour d'une âme de soie beige. Proportion : 2 coups de fond pour 1 coup de pression pour 1 coup de support pour 2 coups lancé pour 1 fer à couper. Succession : 1 fond, 1 fer à couper, 1 pression, 1 lancé, 1 fond, 1 support, 1 lancé (= 1 passée). Découpure : 1 passée. Pression : chaque coup du lat de pression est introduit dans le même pas du coup de fond précédent. Lat de support : lié en serge chaîne 5S par la chaîne pièce et en sergé chaîne 5Z par la moitié de la chaîne de liage. Lancé : lié en sergé trame 5S par la chaîne de liage. Chaîne velours : en dessous du lat de fond et du lat de pression, au-dessus du lat de pression ; dans l'effet de velours, au-dessus du fer à couper.

Lisières : aucune.

[D.D.J.]

201 Cela nous a été communiqué par le Dr Leo Vanhecke, Jardin botanique de Meise, ce dont nous le remercions.

202 Inv. M.39.2.479, Los Angeles County Museum of Art et inv. 1922-22-66, Philadelphia Museum of Art. Un fragment a été récemment vendu à Londres (*Arts of the Islamic World*, London, Sotheby's, 25 April 2012, lot 666).

203 Inv. 1910, Textilmuseum, Krefeld (in : TIETZEL 1988, cat. 111) ; inv. 11.134.1, Metropolitan Museum of Art, New York ; inv. 78, 1483, Kunstgewerbemuseum, Berlin (in : NEUMANN & MURZA 1988, cat. 90, fig. 103) ; inv. 97,92, Kunstgewerbemuseum, Berlin (in : NEUMANN & MURZA 1988, cat. 94, fig. 109).

204 NEUMANN & MURZA 1988, p. 102 & 104, fig. 103 & 109, cat. 90 & 94 ; CANBY 2009, cat. 110 & 111 ; BLAIR & BLOOM 2009, vol. 3, p. 20.

205 NEUMANN & MURZA 1988, p. 108-109, 115.

206 Inv. 1988, 0423,0.1.34.

207 GRAY 1959, p. 219-225 ; CANBY 1999a, p. 123-124 & 136-137 ; CANBY 2009, cat. 113.

208 Cela nous a été communiqué par le Dr Leo Vanhecke, Jardin botanique de Meise, ce dont nous le remercions.

III.16 Velours avec personnages assis et petits arbres

Iran, XVII[e]-XIX[e] siècle
Velours de soie aux fers coupé
H : 84 cm ; l. : 72 cm
Legs Errera (1929) ; Errera l'a acheté chez Baron à Paris (1901)
Inv. IS.Tx.957

ERRERA 1927, cat 324B ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 7, fig. 15.

Ce velours présente en alternance deux registres différents. Le premier montre tour à tour un homme agenouillé et une femme au buste nu. L'homme est vêtu d'une robe couleur vin, d'une étole jaune nouée autour de la taille et d'une coiffe pointue jaune ; il semble tenir dans les mains un fruit rouge (une pomme ou une grenade ?) à feuillage vert. La femme est assise en tailleur. Ses longs cheveux descendant jusqu'au sol sont partagés par une raie médiane et elle semble porter un pagne ou une jupe courte. Les deux personnages sont dessinés de manière symétrique. Dans le second registre, deux hommes sont agenouillés de part et d'autre d'un cyprès. Tous deux sont vêtus d'une robe rouge, d'une étole blanche nouée autour de la taille et d'un turban blanc. Cette scène alterne avec un arbre ou une plante jaune où nichent deux oiseaux, peut-être des canards ou des pigeons à queue de paon. Tous les dessins ont des contours de couleur bleu clair (sauf les oiseaux qui sont cernés de rouge). Des détails tels que les lèvres et les bouts des seins de la femme sont rehaussés de rouge. La Keir Collection conserve encore trois fragments du même velours[209] et D'Allemagne en avait encore un dans sa collection en 1911[210].

L'iconographie de cette pièce intrigue et fait probablement allusion à un thème littéraire. Selon Spuhler, le rendu symétrique de la femme donne l'illusion qu'il s'agit d'une statue[211]. Ferait-elle allusion à une idole comme, par exemple, celle adorée et ensuite détruite par Zulaykha[212] ou celle adorée par le sufi cheik San'an à la demande de la jeune fille chrétienne de l'anecdote dans *Mantiq al-tayr* (« La conférence des oiseaux ») de Farid al-Din Attar (vers 1142-1220)[213] ? Des représentations de cette dernière anecdote apparaissent assez souvent à la fin du XVIII[e] siècle et au XIX[e] siècle dans la peinture sur laque ou à l'huile[214].

Ce tissu est difficile à dater. La tenue des hommes, plus précisément une longue robe lâche, malgré l'étole nouée à la taille, et un turban, correspond à celle représentée sur des miniatures datant de la première moitié du

IS.Tx.957

IS.Tx.957 (détail)

XVII^e siècle, de même que sur des miniatures de style *revival* de la période Qadjar (1794-1925)[215]. Compte tenu de la durée de vie plus longue des motifs dans l'art du tissage que dans celui du dessin ou de la peinture, et ce en raison du travail long et intensif nécessaire pour adapter les métiers à de nouveaux motifs, il paraît préférable d'opter pour une datation large s'étendant du XVII^e au XIX^e siècle.

Il existe encore des exemples de velours sur lesquels apparaissent des personnages disposés en rangées et alternant avec des arbres. Ainsi, le Musée du Cinquantenaire conserve un fragment (inv. IS.Tx.866) illustrant des joueurs de flûte et d'autres personnages, qui alternent avec des rangées de petits arbres au sommet desquels se trouve un oiseau perché (un canard, un pigeon à queue de paon). Le Deutsches Textilmuseum de Krefeld[216] et la Keir Collection[217] conservent des exemplaires analogues, respectivement datés du XVII^e[218] et du XVIII^e siècle[219].

Ces étoffes ont un précurseur dont certains fragments sont signés par Ghiyath, dont la carrière atteignit son apogée entre 1560 et 1590 (voir aussi cat. III.14). L'un d'eux se trouve au Musée du Cinquantenaire, bien que sans signature (inv. IS.Tx.801)[220]. Les personnages et les arbres figurés sur les fragments du tissu de Ghiyath sont comparables à ceux du Musée. Toutefois, au lieu d'apparaître par rangées, ils sont disséminés, ce qui est généralement perçu comme un gage de qualité pour un bon dessin (voir aussi cat. III.14)[221]. [A.V.P.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. 20 cm ; l. 18 cm. Chaîne : pièce : soie beige torsion Z. Velours : chaîne I : fond, soie organsin beige ; dessin, chaîne II : soie organsin rouge ; chaîne III : soie organsin turquoise ; chaîne IV : rayée, soie organsin jaune et vert olive. Proportion : 2 fils pièce pour 1 fil de chaque chaîne velours (= unité chaîne). Découpure : 1 unité chaîne. Réduction : 21 unités chaîne par centimètre.

Trame : fond : soie beige sans torsion appréciable. Pression : comme fond. Proportion : 2 coups de fond pour 1 coup pression pour 1 coup fer à couper. Succession : 1 fond, 1 fer à couper, 1 pression, 1 fond (= 1 passée). Découpure : 1 passée. Réduction : 9-11,5 passées par centimètre.

Construction interne : tissu de fond : sergé chaîne 4Z. Pression : chaque coup du lat de pression est introduit dans le même pas du coup de fond précédent. Chaîne velours : armure W sur 2 coups de fond et 1 coup de pression ; dans l'effet velours, au-dessus du fer à couper. *Lisières :* soie poil à torsion Z double ; largeur : 9 mm ; construction interne : comme tissu de fond.

[D.D.J.]

209 SPUHLER 1978, cat. 112.
210 D'ALLEMAGNE 1911, p. 149.
211 SPUHLER 1978, cat. 112, p. 192.
212 Une miniature représentant Zulaykha détruisant une idole de femme nue assise en tailleur se trouve dans un manuscrit de *Sifāt al-'āshiqīn* (« Les qualités des amants ») de Hilali (mort en 1529-1530), inv. Or. 4124, British Library, Londres, in : MEREDITH-OWENS 1973, p. 23-24, pl. XIX.
213 'ATTAR/VERHULST 1977, p. 17-23.
214 DIBA 1989a, p. 248 ; NAJMABADI 1998, p. 84-85 ; FALK 1973, pl. 30 ; *Islamic Art and Manuscripts*, London, Christie's, 10 October, 2000, lot 101.
215 Le Musée du Cinquantenaire conserve une miniature qui illustre ce propos (inv. Is. Ex.O.1484, in : VAN PUYVELDE 2005, p. 95-124).
216 Inv. 12931, in : TIETZEL 1988, cat. 5.
217 SPUHLER 1978, cat. 114.
218 TIETZEL 1988, cat. 5.
219 SPUHLER 1978, cat. 114.
220 La signature n'apparaît pas sur le fragment (IS.Tx.801) du Musée du Cinquantenaire, mais figure sur un autre fragment de la Collection Kelekian et de l'ancienne Collection Sarre, publié dans ACKERMAN 1933, p. 252, fig. II ; REATH & SACHS 1937, p. 126-127, pl. 85 ; POPE & ACKERMAN 1939, vol. VI, pl. 1038. Voir aussi : AGA OGLU 1941, p. 46 (ici, le fragment est signalé comme faisant partie de la collection du Textile Museum, Washington).
221 THOMPSON 2003, p. 281.

Velours à personnages assis et arbres, Iran, XVII^e-XIX^e siècle, MRAH, inv. IS.Tx.866

Velours aux personnages assis dans un paysage, atelier de Ghiyath, Iran (Yazd ?), seconde moitié du XVI^e siècle, MRAH, inv. IS.Tx.801.

III.17 Double-étoffe à scènes maritimes

Iran, fin du XVI[e]-XVII[e] siècle
Double-étoffe avec soie et fils d'argent
H : 37 cm ; l. : 23 cm
Legs Errera (1929) ; Errera l'acheta chez Ricard à Frankfurt-am-Main (1912)
IS.Tx.760

ERRERA 1927, cat. 213D ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 7, fig. 9 ; MC WILLIAMS 1987c, p. 243 ; DAY 2010, p. 51.

Ce tissu est une double-étoffe, c'est-à-dire un tissu complexe comportant au moins deux chaînes équivalentes et deux lats équivalents grâce auxquels sont formées deux couches de tissu l'une au-dessus de l'autre[222]. D'un côté, le dessin de cette double-étoffe est rouge sur un fond de couleur crème et originellement tissé de fils d'argent. L'inverse vaut pour l'autre côté où le dessin de couleur crème et tissé de fils d'argent se détache sur un fond rouge. Le tissu est donc réversible. Le dessin, dont l'axe traverse le milieu d'un voilier, est rendu de manière symétrique. Le mât central du bateau est surmonté d'un nid-de-pie couronné d'un étendard. De part et d'autre du mât central se tiennent deux hommes coiffés de chapeaux européens et à chaque extrémité se dresse un pavillon dans lequel se trouve un personnage. Au total, quatre drapeaux flottent sur l'embarcation. Sur la mer alentour, on distingue deux petits navires, tandis que s'ébattent des poissons et des oiseaux aquatiques (des canards ?). Les trois hommes dans les petits bateaux portent des turbans et l'un d'eux a un châle sur l'épaule. L'un des trois tient une barre franche. Les turbans indiquent que les hommes sont des Orientaux, alors que les chapeaux des deux hommes installés sur le voilier sont nettement européens. Ils sont portés haut sur la tête et ont un bord large et montant. Au-dessus du bord, le tissu du chapeau semble être attaché, ce qui fait que le chapeau devient sphérique et forme une sorte de pompon. Ces chapeaux peuvent difficilement être rapprochés de la tradition chapelière d'une région particulière. Selon Mc Williams, il pourrait s'agir de couvre-chefs portugais du XVI[e] siècle ou d'un chapeau néerlandais de la première moitié du XVII[e] siècle[223]. D'après Day, il y a de fortes ressemblances avec le chapeau de la marine hollandaise du XVII[e] siècle, sans pour autant se référer à un exemple concret[224]. Après une étude superficielle, nous avons trouvé des chapeaux relativement sphériques (mais pas en forme de pompon) à large bord montant dans des portraits des Pays-Bas du Nord datés entre 1633 et 1674[225]. Des couvre-chefs très ressemblants sont représentés sur quelques

IS.Tx.760

illustrations orientales : sur un tissu iranien, daté du début du XVII^e siècle et conservé au Museum of Art de Cleveland[226], sur deux miniatures dans un album, le *Muraqqa'-i Gulshan* (« L'album de la roseraie »), conservé à la bibliothèque du palais de Gulistan, à Téhéran[227], ainsi que sur une miniature moghole de l'artiste illustrant la mort du sultan Bahadur de Gujarat, tirée d'un manuscrit de l'*Akbarnāma*, daté des environs de 1604[228].

En ce qui concerne le thème représenté, il a été suggéré qu'il pourrait s'agir de l'arrivée et de l'accueil dans un port iranien d'une importante légation occidentale de navires de commerce européens, sans doute l'une des Compagnies des Indes orientales[229]. Des tableaux de ce genre apparaissent aussi sur un groupe de tapis dits « portugais » à scènes maritimes, qui furent réalisés à Khurasan au XVII^e siècle[230].

Au moins douze autres fragments de ce tissu double sont conservés[231]. À l'instar d'autres tissus safawides, des doutes subsistent quant à l'origine de ce tissage double-étoffe : est-il indien ou iranien[232] ? Les fils métalliques peuvent être pris en considération dans ce cas. Il s'agit de fils d'argent, faits de lamelles d'argent enroulées en torsion S autour d'une âme de soie (sans torsion apparente). Il s'agit là d'une caractéristique spécifique des tissus iraniens safawides. Quant aux fils métalliques de la même période dans l'Inde moghole, l'argent est enroulé en torsion Z autour du noyau de soie[233].

Quant à la datation, la double-étoffe peut être placée tant au XVI^e qu'au XVII^e siècle[234]. Étant donné que les miniatures susmentionnées, présentant des personnages affublés de chapeaux analogues, datent du début ou de la première moitié du XVII^e siècle et que les tapis dits « portugais » portant la représentation d'un thème du même genre datent du XVII^e siècle, le tissu peut être situé dans une période couvrant la fin du XVI^e et le XVII^e siècles. [A.V.P.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. 8,3 cm ; l. 9,7 cm.

Chaîne : chaîne I *:* fond *:* soie écrue sans torsion appréciable *;* chaîne II *:* dessin *:* soie rouge peu de torsion S. Proportion *:* 1 fil de chaque chaîne (= 1 unité chaîne). Découpure *:* 1 unité chaîne. Réduction *:* 42 unités chaîne par centimètre.

Trame : lat I *:* fond : latté, 1/1 *:* soie écrue sans torsion appréciable/ fil d'argent, lamelle d'argent en S autour d'une âme de soie écrue sans torsion appréciable *;* lat II *:* dessin *:* soie rouge sans torsion appréciable. Proportion *:* 1 coup de chaque lat. Succession *:* normale. Découpure *:* 1 passée. Réduction *:* 41 passées par centimètre.

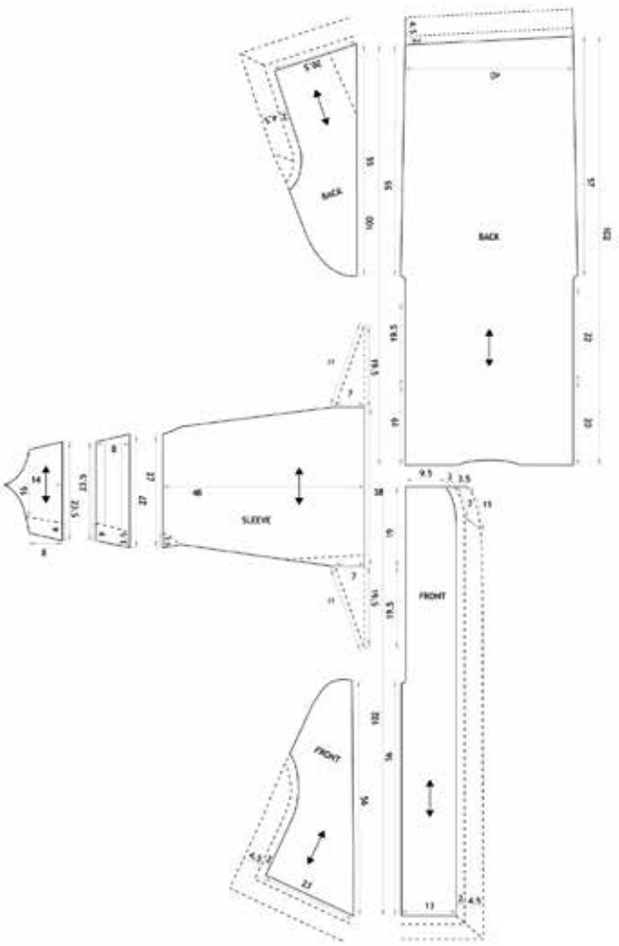
Construction interne : fond *:* double-*étoffe :* au-dessus, taffetas réalisé par la chaîne fond et le lat fond *;* en dessous, taffetas réalisé par la chaîne dessin et le lat latté. Dessin *:* étoffe double, l'inverse du fond.

Lisières : aucune.

[D.D.J.]

222 DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 18.
223 Elle ne donne aucun exemple concret ou représentation comparative à ce sujet (MC WILLIAMS 1987c, p. 243).
224 DAY 2010, p. 51.
225 Voir, par exemple : BEDAUX, DUDOK VAN HEEL, EKKART, VAN GENT &MIDDELKOOP 2002, fig. 13, 22, 58a, 69.
226 J.H. Wade Fund (in : WELCH 1973, cat. 22).
227 Il s'agit d'une miniature représentant trois étrangers (des Européens ?) datée de ± 1600-1610 et attribuée à un artiste iranien actif en Inde (MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 178) et d'une miniature représentant une promenade sur le folio 15 de l'album, datée de la première moitié du XVII^e siècle (RAJABI 2005, p. 455).
228 Inv. Or. 12988, f. 66a, The British Library, Londres (in : LOSTY 1986, fig. 12).
229 CANBY 1987, p.236 ; MC WILLIAMS 1987c, p.243 ; DAY 2010, p.51.
230 L'exemplaire le mieux conservé se trouve au Museum für Angewandte Kunst à Vienne (inv. T 8339/1922 KB), voir VÖLKER 2001, cat. 86 (dans lequel l'ensemble du groupe est listé).
231 MC WILLIAMS (1987c, p. 243) a publié une énumération des fragments conservés.
232 Par ex. MC WILLIAMS 1987c, p. 243 ; DAY 2010, p. 51.
233 BAKER 2010, p. 164 (faisant référence à Carol Bier & Rahul Jain).
234 Errera : XV^e-XVI^e siècle (ERRERA 1927, cat. 213D) ; Reath & Sachs : XVI^e siècle (REATH & SACHS 1937, p. 89) ; Weibel : vers 1600 (WEIBEL 1972, p. 117) ; Welch : fin du XVI^e siècle (WELCH 1973, cat. 19) ; Lafontaine-Dosogne : vers 1600 (LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 18) ; Canby : premier quart du XVII^e siècle (CANBY 1987, p. 236) ; Mc Williams : fin XVI^e-début XVII^e siècle (MC WILLIAMS 1987c, p. 243) ; Day : XVII^e siècle (DAY 2010, p. 51).

IS.Tx.2928



Dessin du patron de la partie droite du manteau (I. Hodiaumont & A. Van Puyvelde)

III.18 Manteau de dame

Iran (et Inde ?), XVIII[e]-début du XIX[e] siècle
Tissu de base : soie, fils d'or, coton
De l'épaule à l'ourlet : 108,5 cm ;
de manchette à manchette : 181,5 cm
Achat auprès d'un particulier (1946)
Inv. IS.Tx.2928

LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, fig. 28 ;
VAN PUYVELDE 2009, p. 83-118.

Ce manteau est remarquable en raison de sa silhouette au corsage bien ajusté, aux hanches accentuées et aux longues manches étroites. Bien que sa couleur beige-gris lui donne un aspect terne, il a dû, jadis, être brillant parce que les contours des petites fleurs avec lesquelles la soie a été brochée conservent encore ici et là de petits restes des fils d'or. Les liserés larges et étroits des pans avant, de l'ourlet et des échancrures latérales ainsi que du dessus des manchettes rendent le vêtement encore plus luxueux. Le large bord est un tissu taqueté de soie et de fils métalliques tandis que les bords étroits sont constitués de coton uni noir, ligné rouge et blanc ou imprimé de petites fleurs (*qalamkār*). Le large bord des pans avant ne se prolonge pas jusqu'aux épaules, ce qui confère une impression d'inachevé. Bien qu'il n'y en ait pas de trace, il se peut qu'un col y ait été attaché[235]. À hauteur des épaules, des traits horizontaux rehaussent les pans avant. Il s'agit de « traits de début ou traits de fin » qui marquent le début ou la fin d'une longueur de tissage sur le métier. Dans les « traits de début ou traits de fin » de ce manteau, des fils métalliques ont été tissés, ce qui indique qu'ils pouvaient avoir une fonction décorative. Les bords des pans avant sont travaillés, du cou à la taille, avec de la passementerie blanche, combinée du côté gauche (du point de vue du porteur) à des nœuds et, du côté droit, à des boucles. Étant donné que les boucles sont trop petites pour les nœuds et qu'à hauteur du cou la distance entre les deux est trop importante, ils ne servaient manifestement pas à fermer le vêtement. Pour ce faire, le porteur pouvait utiliser un beau châle.

Les manches, à hauteur de l'avant-bras, sont parachevées avec de la passementerie, de teinte noire, dans laquelle sont intégrés de petits nœuds. Les longues manches étroites aux extrémités pointues devaient jadis couvrir partiellement les mains, voire être repliées. Ceci explique pourquoi les manchettes sont achevées à l'intérieur avec le même tissu de soie qu'à l'extérieur du vêtement, ainsi qu'avec du coton imprimé de petites fleurs (*qalamkār*) et une étoffe bordeaux-pourpre. L'intérieur du reste du manteau est doublé d'un tissu grossier de coton bleu.

Pour les endroits moins visibles, tels que les deux pans latéraux arrière et les pièces triangulaires rapportées sous les manches, de petits

morceaux d'étoffe de soie brochée sont cousus ensemble afin de former le patron souhaité (voir le dessin du patron à l'échelle de ce manteau, p. 163). Le tissu était sans doute trop onéreux pour être gaspillé.

Le restaurateur du manteau[236] a cousu une reconstitution en lin blanc. Ce vêtement fut porté par plusieurs personnes, ce qui nous permet de confirmer que le manteau originel atteignait la hauteur des genoux (chez une personne de ± 1,65 m) et qu'il pouvait être revêtu tant par des hommes que par des femmes. La ligne du col qui s'ouvre laissait suffisamment de place à la poitrine féminine. Il apparut également que l'étoffe de lin de la reconstitution tombait à plat à hauteur des hanches accentuées. Faut-il dès lors penser que le tissu du manteau originel était renforcé à hauteur des hanches ? À moins qu'avec la doublure, il ne fût suffisamment raide pour demeurer dans la forme accentuée.

Dessin d'après une petite peinture sur un plumier en laque : signature d'Ali Ashraf, Une jeune femme appuyée contre un arbre en fleurs, daté de 1168 (1754-1755), vente publique le 1er mai 2001 chez Christie's, Londres (dessin : I. Hodiaumont).

Ce manteau fait partie d'un groupe qui compte jusqu'à présent trente pièces apparentées, disséminées dans des collections d'Europe, d'Iran, des États-Unis et du Canada[237]. Certaines présentent la même coupe, d'autres de légères différences, telles que des fentes sous les bras ou de plus grandes échancrures latérales dans le bas, qui peuvent se prolonger jusqu'à la taille, et parfois le coton remplace la soie.

Une étude iconographique comparative[238] a montré que des représentations de ce type de manteaux apparaissent sur des peintures à l'huile et de petites peintures sur laque (petites boîtes, boîtes à miroir et plumiers) que l'on peut largement situer entre la fin de la période safawide (règne du shah Sultan Husayn, 1694-1722) et le début de la période Qadjar (plus précisément jusqu'au début du règne de Fath Ali Shah, 1797-1834)[239]. La datation du manteau demande dès lors de prendre en compte l'ensemble du XVIIIe siècle. Des voyageurs européens, tels le Français Jean Chardin (qui voyagea en Iran entre 1664 et 1670 et de 1673 à 1677), ainsi que le Néerlandais Cornelis de Bruin (qui voyagea en Iran entre 1703 et 1705), signalent déjà que la mode changeait très lentement en Perse[240], ce qui ne facilite évidemment pas une datation précise des pièces vestimentaires.

Selon les témoignages des voyageurs anglais Jonas Hanway[241] et allemand Samuel Gottlieb Gmelin[242], le manteau longueur genou est conforme à la mode du XVIIIe siècle. Il en va de même de l'étoffe dans laquelle il a été coupé, avec sa couleur pâle et les petits motifs répétitifs qui sont caractéristiques de cette période[243]. Ceci se remarque aussi sur des vêtements représentés sur des peintures[244]. On considère parfois que les étoffes de ce genre ont une origine indienne plutôt que perse. C'est notamment le cas pour deux des manteaux du groupe de trente pièces apparentées : l'un conservé au Textile Museum de Washington D.C.[245], l'autre au Musée Gulbenkian de Lisbonne[246]. Bien que l'Iran ait été un grand producteur de tissus de toutes sortes, de considérables quantités d'étoffes de soie, de coton ou un mélange des deux étaient importées d'Inde[247]. Il existait une influence mutuelle au sein de la production iranienne et indienne. De nombreux tissus étaient réalisés pour le marché iranien et les dimensions, coloris et dessins étaient adaptés à la demande perse. Au XVIe siècle et même avant, des artisans émigrèrent de Perse vers l'Inde et y eurent une influence sur la production textile. L'exportation de tissus depuis l'Inde vers l'Iran influença à son tour la production iranienne. Cette influence réciproque complique la détermination de l'origine des tissus[248]. Cependant, le fil métallique du tissu de fond du manteau indique une origine iranienne. Le métal est en effet enroulé en torsion S autour d'un fil de soie. Dans le cas de fil métallique d'origine indienne, ce fil est plutôt enroulé en torsion Z autour du fil de soie[249].

Sur les peintures, ce sont toujours des femmes qui portent ce genre de manteau [250] et ce, toujours combiné avec un pantalon étroitement ajusté avec des traits diagonaux décorés de petits motifs. Le manteau se ferme avec un châle noué autour de la taille. Sous le manteau, les dames portent souvent une chemise présentant une profonde échancrure à l'avant et qui se ferme dans le haut avec un bouton. Parfois, les manches de la chemise dépassent des manchettes rabattues. La tête des femmes est couverte d'une petite coiffe ou d'une sorte de turban, généralement combiné à un voile. Parfois, elles portent aussi des bijoux dans les cheveux, comme de petits pendentifs circulaires, bordés de perles. Les dames sont généralement représentées pieds nus dans un cadre assez riche (par exemple, sur une terrasse d'un pavillon, d'une grande maison ou d'un palais) et dans une atmosphère détendue, entourées, entre autres, de musiciennes et d'un serveur de vin. Ces dames seraient-elles des pensionnaires du harem ou s'agit-il de courtisanes ? Les femmes mariées ou respectables ne se laissaient probablement pas représenter de cette manière. En public, et en dehors de la maison, elles portaient un tchador, un grand voile qui les emballait complètement, du sommet de la tête jusqu'aux chevilles[251].

L'étude de représentations datées de la période safawide (1501-1722) ou de celle des Qadjars (1779-1925) laisse vraiment supposer que ce manteau de dame est un modèle de transition. En effet, ce modèle est précédé de longs manteaux ou « robes » descendant jusqu'aux mollets avec un corsage ajusté et une jupe évasée, qui étaient en vogue à la période safawide tardive (plus précisément de la seconde moitié du XVIIe siècle au début du XVIIIe siècle)[252]. Il est suivi par de courts manteaux descendant jusqu'aux cuisses, au corsage ajusté et présentant des hanches accentuées, qui sont souvent représentés sur des peintures de la période Zand (1750-1794) et du début de la période Qadjar (jusqu'aux premières années du règne de Fath Ali Shah (1797-1834)[253]). Les « robes » ou manteaux plus longs et amplement évasés de la fin de la période safawide

étaient portés au-dessus d'un long pantalon serré, tandis que les manteaux plus courts de la période Zand et du début de la période Qadjar étaient portés avec des pantalons larges et droits qui, d'après les voyageurs français et contemporains, le comte L.F. de Ferrière-Sauvebœuf et G.A. Olivier (qui voyagèrent en Perse dans les années 1780 et 1790), étaient rembourrés[254]. Naturellement, il n'est pas exclu que divers manteaux courts ou longs aient été à la mode en même temps durant la période Zand. Comme nous l'avons dit, la mode évoluait lentement en Perse. De plus, les nouvelles tendances se répandaient sans doute à un rythme différent selon les régions.

Le manteau conservé au Musée du Cinquantenaire, de même que le groupe des trente exemplaires apparentés, confirme que, dans l'Iran du XVIII[e] siècle, il existait toujours une production de vêtements luxueux, réalisés en soie et, dans le cas de notre manteau, brochés aux fils d'or. Bien que l'industrie textile ait eu fort à souffrir durant l'invasion afghane (1722-1730), les guerres sous Nadir Shah (1736-1747) et la lutte pour le pouvoir absolu entre 1750 et 1790, une production de soie de luxe se maintint pourtant[255]. Selon L.S. Diba, elle était essentiellement destinée à la cour tout en étant aussi exportée vers la Russie[256]. L'existence d'une telle production va à l'encontre du témoignage du comte L.F. de Ferrières-Sauvebœuf qui avait l'impression que, de manière générale, les Iraniens s'étaient éloignés de toute forme de luxe et qui écrivit que tant les pauvres que les riches étaient vêtus de simples étoffes de coton[257]. Le fait que les parties moins visibles du manteau soient constituées de petits morceaux indique en tout cas que l'étoffe était considérée comme coûteuse et qu'il fallait s'en servir avec parcimonie. [A.V.P.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

– TISSU DE MANTEAU

Taffetas broché : sur fond soie gris-beige en armure taffetas des motifs de petits bouquets de fleurs ont été brochés avec fleurs jaunes et blanches alternantes, chacune à six pétales, à feuilles et tiges vertes, maintenues par un nœud. Les contours des pétales ont été brochés avec du fil d'or, dont il ne reste à présent que quelques traces. Les bouquets de fleurs sont placés au milieu de losanges gaufrés dans le tissu.

Rapport de dessin : motif avec axe de symétrie verticale. Dimension d'une unité de motif : H. : 7 cm, l. : 3,5 cm.

Chaîne : soie gris-beige, torsion Z ; 64 fils par cm. Découpure : 2 fils. Trame : proportion : 1 coup de fond, soie gris-beige, sans torsion appréciable ; 1 coup broché : motif de trame : soie verte, jaune, blanche, torsion Z ou sans torsion appréciable, fil d'or : feuille d'or enroulée en S autour d'une âme de soie jaune, Z (la plus grande partie de l'or a disparu). Découpure : 1 passée. Réduction : 22 passées par cm.

À la hauteur des épaules : 3 lignes (la fin ou le début du tissu) sont incorporées. Lignes 1 et 3 : trame de fils métalliques : feuille de métal enroulée en S autour d'une âme de soie jaune. La ligne interposée : lamelle de métal enroulée en S autour d'une âme de soie rose plus épaisse que l'âme jaune.

– DOUBLURE

Pour le manteau : coton bleu toile grossière : 13 fils chaîne et 15 coups trame par centimètre. Les bordures : bandes de 5 cm de coton noir. Aux manchettes : coton imprimé (*qalamkār*) et tissu bordeaux-pourpre (soie ?).

– BORDURES DÉCORATIVES

Larges bandes cousues sur les bordures, coupées en biais d'un tissu taqueté de soie, spécialement tissé à cette fin.

Analyse technique : taqueté faconné 4 lats. Les fils de liage croisent en taffetas par passée.

Chaînes : 2 chaînes : fil pièce : soie beige torsion Z ; fil de liage : soie beige torsion Z. Proportion : 4 fils pièce / 1 fil de liage. Découpure : 2 fils pièce. Réduction: 68 fils pièce / 17 fils de liage par cm.

Trames : 4 trames. Proportion : 1 coup de chaque lat. Lat 1 : soie bleue, sans torsion appréciable . Lat 2 : soie brun jaunâtre, sans torsion appréciable. Lat 3 : fil métallique : lamelle enroulée en S autour d'une âme de soie jaune torsion Z. Lat 4 : fil métallique, lamelle enroulée en S autour d'une âme de soie blanche. Réduction : 24 passées/cm

Quatre rubans minces en coton sont cousus entre le tissu de soie broché et les bandes larges de soie taquetée autour des bordures : 1 noir, 1 imprimé de petites fleurs *qalamkār*, le même tissu que pour le côté intérieur des manchettes, 1 noir et 1 rayé rouge et blanc.

Une passementerie noire et blanche est cousue à l'ouverture des manches et le long des bordures du manteau. Un côté du devant du manteau avec une passementerie blanche combinée avec de petits nœuds travaillés à l'aiguille. Les petits nœuds noirs sont réalisés au moyen de fils de soie noire avec farce ; sur l'autre côté du devant : petits nœuds « dorés » en forme d'amande, faits avec un fil d'or autour d'une âme. Les boucles sur l'autre côté sont trop petites pour être employées, donc le manteau n'est jamais fermé. [C. V.-L.]

235 Sur la plupart des représentations de personnages portant ce type de vêtement, aucun col n'est visible (*cf.* VAN PUYVELDE 2009, fig. 3, 4, 5, 6 & 7). Cependant, nous connaissons une exception : le manteau d'une dame peint sur une boîte à miroir octogonale en laque, mise en vente chez Christie's à Londres en 1997 (*Islamic and Oriental Works of Art,* London, Christie's, 23 October 1997, lot 102).
236 J. Vandermeersch, *Textielstudie - restauratie - conservatie.*
237 Une liste de ces manteaux apparentés se trouve dans : VAN PUYVELDE 2009, Addendum 2, p. 101-105.
238 Voir surtout DAL FARRA 1991, p. 87-89, fig. 6 et VAN PUYVELDE 2009, p. 92-98, fig. 4-10.
239 Exemples dans : DAL FARRA 1991, p. 87-89, fig. 6 et VAN PUYVELDE 2009, fig. 4-8.
240 HOUSEGO 1971, p. 204 et MC WILLIAMS 1987d, cat. 42.
241 HANWAY 1754, p. 227-228.
242 GMELIN 1774, p. 158.
243 BAKER 1995, p. 117 ; SCARCE 1987a, p. 46.
244 Par ex. « Karim Khan Zand et ses proches », signature de Muhammad Sadiq, Shiraz, ap. 1779, coll. Ms Eskandar Aryeh et le « Portrait de Rustam Khan Zand », signature de Muhammad Sadiq, Shiraz, vers 1779, coll. Ms Eskandar Aryeh (tous deux dans : DIBA & EKHTIAR 1998, cat. 25 & 26).
245 Inv. 3.112, dans : MC WILLIAMS 1987[e], cat. 43
246 Inv. 1382, dans : PASSOS LEITE 2001, cat. 49.
247 FLOOR 2010, p. 187-204. Les données dont Floor disposait ne contiennent cependant pas d'information spécifique au sujet de soie brochée.
248 FLOOR 2010, p. 201 & 203.
249 BAKER 2010, p. 164 (faisant référence à Carol Bier & Rahul Jain).
250 Plusieurs exemples dans : VAN PUYVELDE 2009, fig. 4-9.
251 DE BRUIN, 1714, p. 166 &167 ; voir aussi HOUSEGO 1971, p. 205 ; SCARCE 1987a, p. 46 ; SCARCE 1987b, p. 162-163 ; FLOOR 1999a, p. 216, 233. Dans l'Ispahan du XVII[e] siècle, des courtisanes auraient été bien visibles (DIBA & EKHTIAR, 1998, p. 124).
252 De bons exemples sont illustrés dans : DE BRUIN 1714, p. 166, pl. 87 et sur quelques peintures à l'huile avec portraits, conservées dans le Saadabad Museum of Fine Arts de Téhéran, parmi lesquelles un portrait daté de ± 1650-1680 dans : SCARCE 1987a, p. 45, fig. 4 & SCARCE 1987b, p. 156, pl. 109.
253 Par exemple dans : FALK 1973, pl. 5 & 7.
254 DE FERRIÈRES-SAUVEBŒUF 1789, p. 57-58 ; OLIVIER 1807, p. 146.
255 FLOOR 1999a, p. 45-47.
256 DIBA 1987, p. 94.
257 « La nation en général semble avoir renoncé à tout luxe ; une simple toile de coton couvre le maître et le valet » (DE FERRIÈRES-SAUVEBŒUF 1790, p. 56).

IS.33

III.19 Tapis, broché avec fil métallique

Iran, vers 1650-1670
Soie, coton, fils d'argent et d'or (âme en soie)
201 x 137 cm
Achat auprès d'un particulier, ancienne collection Edmond de Rothschild[258]
Inv. IS.33

Vente Palais Galliéra 1968, cat. 98 ; DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 105 ; *Acquisitions* 1974, cat. 41; MEKHITARIAN 1976, p. 147, fig. 122 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 8, 42, fig. 33 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 58-59, fig. 48.

Le centre du tapis est occupé par un médaillon losangique lobé dans lequel quatre fleurs de lotus sont disposées de manière symétrique. Le médaillon se trouve au milieu d'un vaste champ rectangulaire lobé, rehaussé de petits rameaux, de feuilles cannelées en forme de lancettes, de feuilles fendues, de rosettes, de rosettes de grenade[259] et de lambeaux de nuages[260]. Jadis, ces motifs noués se détachaient sur le fond plane broché aux fils de soie, enroulés de lamelles d'argent et d'argent doré. Les fils métalliques sont en grande partie usés et oxydés. Entre le fond rectangulaire lobé et le bord, des motifs de palmette partiels, coupés par le bord, sont encore visibles. Le bord est rehaussé de motifs crénelés alternants. Les teintes des poils de soie sont le bleu clair, le vert tendre, le bleu-vert, le jaune d'or, le beige, le blanc, le rose saumon et le noir. À l'origine, les coloris devaient être beaucoup plus vifs et, avec les fils métalliques, ce devait être du plus bel effet. Faire impression était d'ailleurs la principale raison d'être de ce genre de tapis et qu'ils eurent cette fonction pendant plusieurs décennies ressort de témoignages tirés des récits de voyageurs européens venus en Perse au XVII^e siècle. Deux frères carmes espagnols séjournèrent à Kashan en 1607 et 1608 et décrivirent des tapis brochés d'or et d'argent comme étant produits dans cette ville[261]. Thomas Herbert, qui accompagnait l'ambassadeur anglais en Perse entre 1626 et 1629, vit des « tapis d'or et d'argent, de soie et de laine » dans les palais du shah Abbas I^er (r. 1587-1629) à Ispahan et Ashraf (près de l'actuelle Behshahr, non loin de la mer Caspienne)[262]. Adam Olearius, secrétaire de l'ambassadeur allemand, admira des « tapis dont le travail de fond était d'or et d'argent » dans les années 1630 à la cour du shah Safi (r. 1629-1642) à Ispahan[263]. Jean-Baptiste Tavernier, qui visita à plusieurs reprises la Perse entre 1632 et 1667, s'exprime au sujet des *kārkhāna* royaux à Ispahan où des « tapis d'or et d'argent » étaient produits[264] et, selon Jean Chardin, qui voyagea en Perse dans les années 1660 et 1670, les tisserands

de ces *kārkhāna* travaillaient tant pour répondre aux commandes de la cour que pour des particuliers[265].

Des tapis de ce groupe sont aussi conservés dans des sanctuaires shiites, tels le mausolée d'Imam Ali à Nadjaf et celui de Fatima al-Ma'suma à Qum[266]. Deux exemplaires du mausolée de Nadjaf portent des inscriptions *waqf* qui font allusion au shah Abbas Ier (r. 1587-1629) en tant que donateur[267].

Le succès de ce genre de tapis eut aussi un écho en Europe, comme en atteste le fait que le roi de Pologne Sigismond Vasa III (r. 1587-1632) envoya le marchand arméno-turc Sefer Muratowicz à Kashan pour y commander des tapis de soie brochés et y superviser le nouage et le tissage. Quelques-uns des tapis achetés étaient décorés des armoiries de Pologne[268] et un certain nombre d'entre eux ont été identifiés et sont toujours conservés[269]. De tels tapis ont également été importés aux Pays-Bas, ainsi qu'en témoigne une peinture de Gerard ter Borch, sur laquelle l'un d'eux est représenté comme tapis de table[270]. Outre le commerce, ce genre de tapis arriva aussi en Europe sous la forme de cadeaux diplomatiques. Ainsi, en 1603, une mission diplomatique perse du shah Abbas Ier (r. 1587-1629) offrit, entre autres, un tapis de soie broché au doge de Venise et, lors de deux missions perses ultérieures à Venise, en 1622 et 1636, ce sont encore des tapis qui furent offerts[271]. En 1637, le shah Safi (r. 1629-1642) envoya une ambassade auprès de Frederik III, duc du Schleswig-Holstein-Gottorp, amenant, plus que probablement, des tapis de soie à fils d'or qui furent offerts au duc[272].

Il ressort des sources qu'au cours du règne du shah Abbas (r. 1587-1629), la ville de Kashan était un centre de production de ce genre de tapis. Lorsque, dans les années 1590, ce shah fixa sa capitale à Ispahan, des ateliers y furent également installés[273] et la production augmenta[274]. De même, sous le règne de ses successeurs, la production fut poursuivie, probablement jusqu'à la fin du XVIIe siècle[275]. La période d'essor dura de quarante à cinquante ans, après quoi la production déclina durant le troisième et le quatrième quarts du XVIIe siècle[276].

D'après Spuhler, le tapis du Musée du Cinquantenaire aurait été noué et broché entre les années 1650 et 1670[277]. Bien qu'il ne fournisse aucun argument à ce sujet, les petits rameaux quelque peu anguleux pourraient déjà être le signe d'un léger déclin dans le traitement des motifs, ce qui était caractéristique de la production de la seconde moitié du XVIIe siècle.

L'importante production de ces tapis nécessita une rationalisation du travail. Ainsi, à côté de la soie, le coton fut utilisé comme matériau de base (dans ce cas-ci, du coton pour les fils de chaîne), les tapis furent généralement exécutés en petits formats et les mêmes patrons furent employés pour réaliser plusieurs tapis, là où de grands tapis servirent d'exemple[278]. De plus, il était plus rapide d'obtenir un superbe effet avec le broché aux fils métalliques qu'en nouant des milliers de petits nœuds[279].

Quelque deux cent cinquante pièces de ce groupe sont encore conservées de nos jours, dont plus de cinquante ont été produites par paires[280]. Jusqu'à présent, aucun pendant à l'exemplaire du Musée du Cinquantenaire n'a pu être identifié. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Bon, deux restaurations.

ANALYSE TECHNOLOGIQUE[281]

Chaîne : coton S4Z
Poil noué : soie
Nœuds : senneh 3 432/dm²
Trame brochée de fils métalliques (lamelles d'argent et d'argent doré enroulées autour d'un noyau de soie)

ANALYSE DES COULEURS[282]

Jaune : 35 % quercetine, 65 % kaempférol : baies perses
Vert : idem + indigotine
Rouge : 5 % acide ellagique, 88 % alizarine, 7 % purpurine : tanin hydrolise + garance
Bleu : indigotine
[A.V.P.]

258 Mentionné dans une lettre du 18 octobre 1972 de F. Spuhler à A. Mekhitarian, alors conservateur de la section « Islam » (lettre conservée dans la section « Islam et Art chrétien d'Orient »). Le tapis, catalogué sous le n° 166 dans SPUHLER 1968, correspond probablement à ce tapis.
259 Comparables à la rosette « f » dans SPUHLER 1968, p. 54.
260 Comparables aux fig. e & f dans SHULER 1968, p. 55.
261 À savoir Paul Simon de Jesus Maria et Petro S. Andrea (MANKOWSKI 1939, p. 2432-2433).
262 SPUHLER 1968, p. 139 ; DIMAND 1972, p. 257 ; THOMPSON 2009, p. 76.
263 THOMPSON 2009, p. 76.
264 SPUHLER 1968, p. 101, 152, 153 ; DIMAND 1972, p. 257 ; SPUHLER 1978, p. 109.
265 MANKOWSKI 1939, p. 2432 ; DIMAND 1972, p. 257.
266 SPUHLER 1968, p. 106 ; DIMAND 1972, p. 257-258 (référence à M. AGA-OGLU, 1941).
267 CANBY 2009, p. 245 (référence à AGA-OGLU, 1941).
268 MANKOWSKI 1939, p. 2433-2434 ; SPUHLER 1968, p.101, 160 ; DIMAND 1972, p. 256 ; SPUHLER 2011, P. 89. VOIR AUSSI MAWER 2012, p. 50-57, fig. 1, 2 ET 3.
269 Entre autres au Residenzmuseum de Munich (MANKOWSKI 1939, p. 2433-2434 ; DIMAND 1972, p. 256 ; MAWER 2012, fig. 1 & 3) et un fragment (inv. R33.28.4) dans le Textile Museum de Washington D.C. (in : MAWER 2012, fig. 2). Du fait de la présence des armoiries polonaises sur certains tapis de ce type, ils furent considérés, au XIXe siècle, comme étant de fabrication polonaise. Il devint très rapidement évident que l'origine était iranienne, après quoi ces tapis furent souvent désignés comme « tapis dits polonais ». Cette histoire est répétée dans nombre de publications, récemment dans SPUHLER 2011, p. 89-90.
270 *Une femme jouant du luth théorbe et un chevalier*, vers 1658, inv. 14.40.617, Metropolitan Museum of Art, New York (publiée dans DIMAND &MAILEY 1973, p. 60, fig. 83).
271 SPUHLER 1968, p. 106, 157-158 ; DIMAND 1972, p. 257 ; THOMPSON 2004, p. 62. La Salle aux Trésors de la basilique Saint-Marc conserve encore des tapis faisant partie de ces cadeaux (voir aussi CURATOLA 1993, p. 431-432).
272 Aujourd'hui conservés au château Rosenborg à Copenhague (SPUHLER 1968, p. 107, 141-142, 146 ; DIMAND & MAILEY 1973, p. 60).
273 SPUHLER 1968, p. 101-102, 104 ; SPUHLER 1980, p. 114.
274 THOMPSON 2009, p. 79.
275 SPUHLER 1968, p. 104 ; SPUHLER 1980, p. 114.
276 SPUHLER 1968, p. 104.
277 Lettre du 18 octobre 1972 de F. Spuhler à A. Mekhitarian, alors conservateur de la section « Islam » (lettre conservée dans la section « Islam et Art chrétien d'Orient »).
278 SPUHLER 1968, p. 69, 83-84 ; SPUHLER 1978, p. 108 ; SPUHLER 1980, p. 114.
279 BIER 1987, p. 158.
280 SPUHLER 2011, p. 90. Le fait qu'elles aient été vendues par paires ressort aussi d'un document de la VOC (*Vereenigde Oostindische Compagnie*) (FLOOR 1999a, p. 57 ; THOMPSON 2009, p. 79).
281 Analyse de Mme C. Montgomery-Wyaux, mentionnée sur la fiche d'inventaire (inv. IS.33), section « Islam et Art chrétien d'Orient ».
282 Sur base du rapport d'analyse chromatique de M. J. Wouters, Institut royal du Patrimoine artistique, 22 novembre 1988.

IS.25

III.20 Folio d'un manuscrit du « Livre des Rois » *(Shāhnāma)*

Folio d'un manuscrit du « Livre des Rois »
Iran, vers 1550-1620
Papier, peinture à l'eau opaque, encre, poudre d'or et d'argent
H. : 36 ; l. : 22,2 cm
Acquis sur le marché de l'art (1971)
Inv. IS.25

Acquisitions 1974, cat. 39 ; *Acquisitions 1970-1972*, p. 234 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 113 ; [KHAZAI] 1984, cat. 164.

Le texte et la miniature de ce folio rappellent un épisode des guerres entre l'Iran et Turan[288]. Il y est raconté comment le héros Rustam conduisit le roi iranien Kay Qubad chez son père Zal. Lors d'une rencontre avec des conseillers et des prêtres zoroastriens (*mobadhs*) qui dura sept jours, ils s'accordèrent sur le fait que jamais au monde il n'y aurait de roi comparable à Kay Qubad et ils lui préparèrent son trône. Kay Qubad y monta et posa la couronne sur sa tête. Il inspecta l'armée et, le lendemain, ils marchèrent contre les Turaniens conduits par le roi Afrasiyab. Au cours d'une confrontation entre Rustam et Afrasiyab, le premier réussit à attraper le roi par la ceinture et à le soulever de sa selle. Le cuir de la ceinture ne résista pas au poids du roi et il tomba au sol. Les braves chefs des Turaniens réussirent à entourer le roi Afrasiyab et à l'emmener.

Sur la miniature, on découvre l'armée iranienne qui progresse. Cette illustration de l'épisode n'est guère courante[289]. En effet, une scène plus populaire, montrant Rustam soulevant par la ceinture le roi Afrasiyab de sa selle, aurait pu être représentée[290].

Monté sur son cheval pommelé rose orange nommé Rakhsh[291], nous reconnaissons Rustam à son manteau à traits tigrés, son bonnet en léopard et sa massue à tête de taureau. Il précède le roi Kay Qubad, qui monte un éléphant blanc. Son vêtement est de couleur or et il porte une couronne, tandis qu'un parasol semble flotter au-dessus de sa tête. Le héros et le roi sont suivis et entourés par des soldats représentés devant comme derrière une colline brune ; deux d'entre eux soufflent dans une trompette. Le tableau se déroule dans un paysage rendu de manière très sommaire. La colline est figurée telle une masse brune, sans rendu de la végétation, des rochers ou des cailloux. Dans le bas, la verdure végétale n'est suggérée que par une tache sombre mais devait, originellement, présenter des nuances de vert foncé et de vert clair. Dans le ciel bleu clair sont peints de petits nuages couleur or de style chinois, ainsi que de petits nuages bleus avec des lignes « calligraphiques » bleu foncé.

Le paysage sommaire est caractéristique d'une production « provinciale » ou « commerciale » dont Shiraz était le centre principal et le plus célèbre pour ce genre de travail. Des manuscrits y furent sans doute réalisés dès le XIVe siècle au profit du marché (voir notice de catalogue II.38), mais la production y était encore intense dans la seconde moitié du XVIe siècle et dans les premières décennies du XVIIe siècle[292]. Ce furent alors surtout les grands classiques de la littérature persane, comme le *Shāhnāma* de Firdawsi ou le *Khamsa* de Nizami, qui y furent copiés et illustrés[293]. Bien que des manuscrits de haute qualité aient souvent été réalisés et qu'il n'y ait jamais deux manuscrits identiques, les compositions des miniatures, dans l'ensemble, et certainement vers la fin du XVIe siècle, sont simplifiées avec des rendus d'arrière-plans de paysages, ainsi que des personnages stéréotypés[294]. Les visages peu personnalisés des personnages de la miniature de Bruxelles peuvent être comparés à ceux d'une illustration d'un Rustam triomphal tirée d'un « Livre des Rois » conservé à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence, attribuée à Shiraz par Robinson et datée des environs de 1580[295]. Rustam et les soldats présents y

Le Livre des Rois (Shāhnāma) de Firdawsi

Cette gigantesque épopée a été écrite sous la forme *mathnawī* et compte quelque 50 000 distiques. Il s'agit d'un mélange de mythes, de légendes et d'histoire (romancée) de l'Iran ancien, depuis le premier homme – qui fut en même temps le premier roi du monde – jusqu'à la chute du dernier roi sassanide lors de l'invasion des Arabes et l'arrivée de l'islam en Perse[283]. L'auteur, Firdawsi de Tus[284] (930-1020 ou 1025), dont le récit de vie est entrelacé de légendes, rédigea là l'œuvre de sa vie. Il appartenait à une famille de propriétaires terriens, une classe sociale au sein de laquelle il était important de maintenir vivantes les traditions, la culture et les légendes nationales du passé iranien préislamique. Les sources dont Firdawsi disposait pour rédiger son « Livre des Rois » étaient des transmissions orales et écrites, dont la version incomplète de Daqiqi (décédé vers 980) et un *Shânâma* en prose que le gouverneur samanide de Tus, Abu Mansur Muhammad ibn Abd al-Razzaq, avait fait compiler vers le milieu du Xe siècle. Firdawsi bénéficia de l'aide du fils du gouverneur, Mansur. À son décès en 987, il poursuivit son travail et dédia, plus tard, le *Shāhnāma* au sultan ghaznawide Mahmud de Ghazna (r. 977-1030)[285]. Avec le *Shāhnāma*, Firdawsi apporta la culture, la mythologie, l'histoire et la littérature de l'Iran ancien à la Perse islamique et contribua ainsi dans une très large mesure à la diffusion et à la renaissance de la langue perse[286].

La partie la plus importante de l'épopée traite de la longue domination des rois de la lignée des Kayanides. Lorsque le roi Faridun divisa le royaume entre ses trois fils, le plus jeune (mais le plus vaillant et le plus sage), Iradj, reçut la part la plus importante de l'Iran, ainsi que le trône doré de Faridun. Les frères mécontents, Salm (qui avait reçu la partie occidentale du royaume) et Tur (qui acquit Turan, en Asie centrale), assassinèrent leur cadet. Cet événement marqua le début d'une longue lutte entre les royaumes d'Iran et de Turan[287]. [A.V.P.]

283 DE BRUIJN 2002, p. 113-116 ; SARKHOSH CURTIS 1993, p. 29.
284 Tus se situe près de Mashhad, dans le nord-est de l'Iran.
285 KHALEGHI-MOTLAGH 1999, s.p. ; Huart-Massé 1965, Firdousi, in : EI².
286 KHALEGHI-MOTLAGH 1999, s.p.
287 SARKHOSH CURTIS 1993, p. 36.

sont affublés du même type de visage large percé de petits yeux et, selon les cas, portant ou non un collier de barbe analogue et/ou des moustaches tombant un peu plus bas que la commissure des lèvres. Le format relativement grand du folio aurait été en usage à Shiraz à la fin du XVI^e siècle et durant les premières années du XVII^e siècle[296].

L'écriture sur le folio de Bruxelles est en *nasta'līq* soigné. Selon des témoignages de l'époque, les écrivains pratiquant le *nasta'līq* étaient nombreux et très appréciés à Shiraz[297]. La réputation des manuscrits de cette ville était notoire et atteignit la Turquie ottomane et l'Inde moghole[298]. Il est dès lors délicat de les identifier avec certitude ou de les différencier de la production d'autres villes, telles Bagdad, Yazd ou Ispahan[299].

Quel que soit l'endroit où il a été réalisé, le folio de Bruxelles reflète le goût de la population citadine qui était lettrée et suffisamment fortunée pour maintenir le travail de nombreux ateliers[300].

Traduction d'un fragment du côté verso[301]

« Au tintement des clochettes
qui retentissaient sur le dos des éléphants
et à la clameur des trompettes
que l'on entendait à plusieurs milles,

on annonça au roi
que Rustam avait détruit
le cœur de l'armée ennemie,

que lui-même s'était avancé
contre le roi des Turcs
dont l'étendard avait disparu… »

[A.V.P.]

DESCRIPTION CODICOLOGIQUE[302]

Papier : fait main, de couleur crème, fibres visibles, vergeures visibles (vergeures obliques), pas de lignes de chaînette visibles, poli. Dimensions du papier : H gauche : 35,5 cm ; H droite : 36 cm ; larg. : 22,2 cm. Numéro « 19 » en haut à gauche au recto, écrit à l'encre bleue (pagination moderne ?) ; en bas à gauche au verso : une réclame inscrite en diagonale.

Réglure et mise en page : pas de réglure visible, pas de piqûre visible. Cadre du texte identique au recto et au verso : H : 27,6 cm ; l. sup. : 15,8 cm ; l. bas : 15,5 cm. Intérieur du cadre du texte divisé en 4 colonnes chacune de 3,1 à 3,4 cm de large. 27 règles par colonne si le maximum du cadre de texte est utilisé (au verso). Miniature (au recto) correspondant à 10 ou 12 règles de colonne de texte et dépassant du côté gauche du cadre de texte ; dimensions du cadre de la miniature : H : gauche : 16,4 ; H droite : 14,7 ; l. 14,8 cm.

Écriture : *Nasta'līq*. Encre noire (probablement à base de carbone) et encre rouge.

Décor et illustration : cadre de texte et de miniature (de l'extérieur vers l'intérieur) : ligne bleue, fine ligne or, une épaisse ligne or, comprise entre deux fines lignes noires et une fine ligne noire. Dernière ligne côté recto : vers en bandes de nuages, épargnés sur fond or. Miniature : peinture à l'eau opaque avec pigments naturels (lapis-lazuli, indigo ?, malachite, orpiment, monoxyde de plomb, ocre, minium, vermillon, laque rouge, oxyde de plomb, blanc de plomb, noir de carbone, poudre d'or et d'argent[303]). La surface colorée de la miniature a été polie. Dessin préparatoire en noir ou gris (visible, par exemple, à hauteur de la tête de l'éléphant blanc et du cheval blanc à gauche) ; l'or et l'argent ont été apposés avant les autres couleurs ; les couleurs de fond ont été les premières tout en laissant la place pour les autres éléments de la composition ; les contours, motifs et détails ont été dessinés ou peints en noir ou en une couleur souvent transparente[304].

Chronologie du travail : le cadre de texte a d'abord été tracé, avant l'introduction de la miniature (certains éléments dépassent du cadre à gauche).

[A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Par le passé, le folio a subi plusieurs interventions. Le papier est affaibli, surtout dans le coin inférieur gauche (sans doute suite au feuilletage) ; au verso, des dégradations du papier sont visibles du fait de couleurs contenant du métal ; des lacunes dans la couche de peinture parce que certaines couleurs sont usées ou écaillées ; l'argent oxydé a atteint des couleurs avoisinantes ou y a migré.

En 2002, le folio a été traité à l'IRPA, Bruxelles[305].

288 Cet épisode se retrouve aussi dans FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. I, p. 462-469.
289 Dans la banque de données du *Cambridge Shahnama Project*, nous avons trouvé six exemples (http://Shahnama.caret.cam.ac.uk, consultée le 5 février 2012).
290 Dans la banque de données du *Cambridge Shahnama Project*, nous avons trouvé 107 exemples (http://Shânâma.caret.cam.ac.uk, consultée le 5 février 2012). Nous n'avons trouvé qu'un seul autre exemple dans lequel est représenté le roi Kay Qubad, monté sur un éléphant, à savoir dans un manuscrit indien *Shāhnāma* du début du XVII^e siècle de la British Library, plus précisément Oriental 11842, f. 67 v., The British Library, Londres (http://Shânâma.caret.cam.ac.uk, consultée le 5 février 2012).
291 Rakhsh est décrit comme ayant tout le corps « pommelé comme de taches roses sur un fond safran » (PORTER 2002, p. 205, faisant référence à une traduction de J. Mohl).
292 ROBINSON 1982, p. 58-60 ; ADAMOVA 1996, p. 75 ; RICHARD 1997, p. 189.
293 ROBINSON 1982, p. 60 ; RICHARD 1997, p. 189.
294 ROBINSON 1958, p. 89 ; ADAMOVA 1996, p. 75 ; RICHARD 1997, p. 191.
295 ROBINSON 1982, p. 62, fig. 32.
296 ROBINSON 1958, p. 89.
297 RICHARD 1997, p. 189-190.
298 ADAMOVA 1996, p. 75.
299 RICHARD 1997, p. 191.
300 ADAMOVA 1996, p. 76 ; RICHARD 1997, p. 189.
301 Traduction : M. Torabi, adaptée par le Prof. Dr Chr. van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.
302 Nous avons fait bon usage du rapport de restauration non publié de V. Sizaire (2002) et du rapport d'analyse des pigments de J. Sanyova (2002).
303 Rapport d'analyses non publié de J. Sanyova 2002.
304 Rapport d'analyses non publié de J. Sanyova 2002.
305 Rapport de restauration de V. Sizaire, 2002.

IS.40

III.21 Manuscrit du *Makhzan al-asrār* de Nizami

Iran, datation 1239 H./1829 ap. J.-C.
Fermé : H. : 25,5 ; l. : 16,5 cm ; ép. : 1,5 cm
Achat auprès d'un particulier (1972)
Inv. IS.40

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 145 ; MEKHITARIAN 1976, p. 138, fig. 116 en 117.

DESCRIPTION TECHNIQUE

Reliure en laque, Iran, XIX^e^ siècle : papier mâché. Sans doute plus ancienne que le manuscrit auquel elle est fixée (ce qui n'est pas inhabituel pour des reliures en laque des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles).

Manuscrit : copie complète du texte du *Makhzan al-asrār* de Nizami Gandjawi, 91 ff., 25,5 x 16,5 cm, colophon au f. 91v (daté 1239 H./1829 ap. J.-C.). Papier moucheté d'or ; cadre intérieur à l'encre bleue autour du bloc de texte ; cadre extérieur à l'encre rouge à environ 1 cm du bord extérieur des folios (ce cadre est un ajout tardif et pas toujours parallèle au bloc de texte) ; la marge inférieure (sous le bloc de texte) est plus étroite que la marge supérieure, ce qui nous permet de déduire que les folios du manuscrit ont été rognés pour s'adapter à la reliure. Écriture *Shikasta*, 13 lignes par page, sous-titres enluminés à l'encre rouge sur fond doré. Miniature sur double page aux folios 1v-2r, *incipit* enluminé sur double page aux folios 3v-4r, miniature sur ¾ de page au folio 41r.

ANALYSE CODICOLOGIQUE

– À PREMIÈRE VUE

Le texte commence par ce que nous considérerions comme la dernière page du volume. Aux folios 1v-2r, on découvre une miniature sur double page, suivie, aux folios 3v-4r, de l'introduction du texte qui, traditionnellement, est placée au centre d'une double page abondamment enluminée. Le texte débute dans le coin supérieur droit et continue au-delà de la césure médiane avec la deuxième partie du vers dans la deuxième colonne, avant de se poursuivre à la ligne suivante. Du simple fait que chacune des 13 lignes, au long des 182 pages du texte, soit divisée en deux colonnes, il découle qu'il s'agit d'un poème persan. Le fait que les deux hémistiches de chaque vers

riment et que la rime change à chaque nouvelle ligne indique qu'il s'agit d'un *mathnawī*.

– LA PREMIÈRE DOUBLE PAGE, L'ENLUMINURE ET LA CALLIGRAPHIE, LE RESTE DU MANUSCRIT

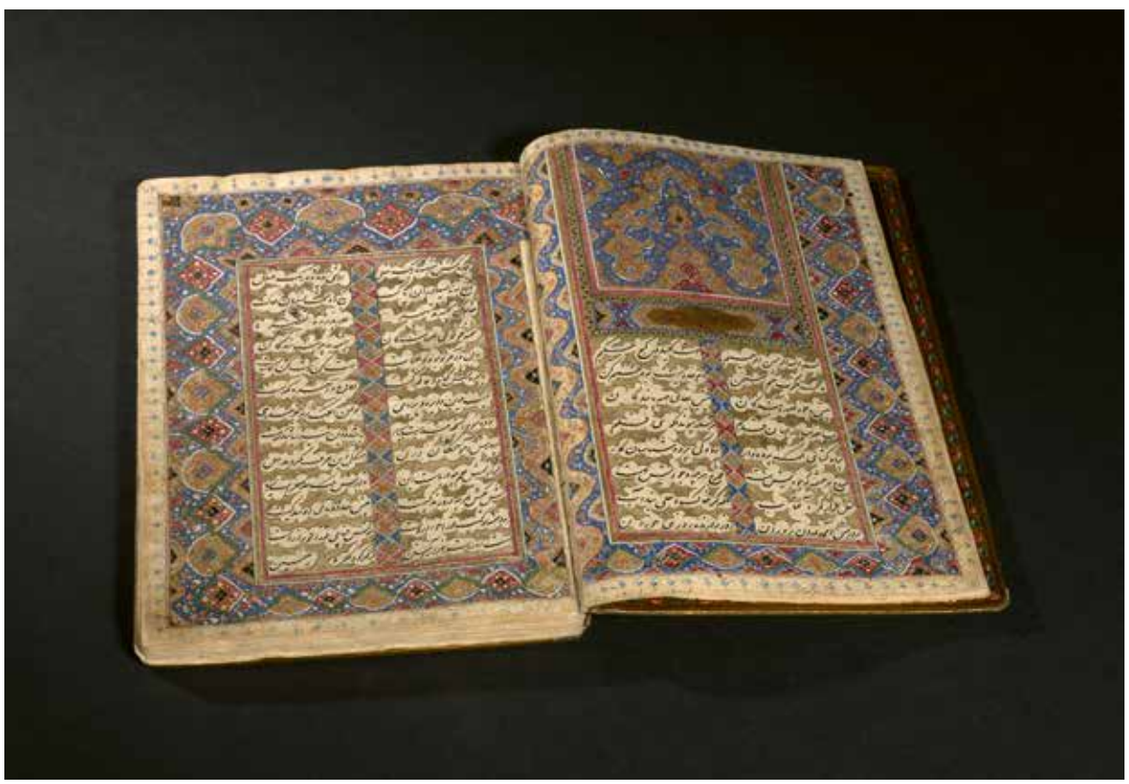
Au début du manuscrit, la double page enluminée ff. 3v-4r est non seulement très belle mais également typique des manuscrits Qadjar de la fin du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e] siècle. L'enluminure est d'un dessin compliqué, avec un décor central lobé et conique et des bords surchargés. L'enluminure qui remplit une demi-page est un autre élément typique de l'époque Qadjar, les anciens styles décoratifs étant caractérisés par des dimensions plus réduites et un dessin plus rigoureux. Par contre, les « lances » qui dépassent de l'enluminure jusque dans les marges sont des reliquats du style safawide, voire timuride.

Le texte est écrit à l'encre noire et, comme de coutume pour ces doubles pages d'ouverture, les lettres sont placées dans des « nuages blancs » réservés sur un fond doré. L'écriture spécifique utilisée pour ce manuscrit est une forme du *shikasta*, l'élégante calligraphie persane, onduleuse et parfois difficile à déchiffrer, qui fut particulièrement appréciée en Iran à partir du XVIII[e] siècle. Ce style calligraphique découle de l'ancienne et très usitée écriture persane *nasta'līq*.
Le reste du manuscrit est simple. Sur plusieurs folios – comme, par exemple, le f. 25r –, la réglure imprimée dans le papier est encore visible. Celle-ci aidait le calligraphe à espacer les lignes d'écriture et à écrire sur une ligne droite. À certains endroits, l'encre noire du texte dépasse le cadre bleu et or. La calligraphie est placée de manière inégale sur certaines lignes et dans l'espace réservé au texte, ce qui nous permet de mettre en doute la maîtrise du calligraphe. Régulièrement, on note de petits accidents dans l'espacement des mots, comme par exemple sur les folios 17r ou 35v-36r. Tout ceci ne peut être le fait d'un calligraphe professionnel. Au f. 11v, nous sommes surpris par l'avant-dernière ligne qui a été barrée par une main impatiente parce que le calligraphe avait répété par erreur un texte mentionné deux lignes plus haut ! Au f.73r, c'est la faute inverse qui s'est produite. Le calligraphe comprit qu'il avait omis une ligne et ajouta un demi-vers dans la marge, tout en griffonnant l'autre demi-vers entre les lignes du bloc de texte. De toute manière, le passage est problématique puisque les hémistiches ne riment pas ! L'artiste qui a procédé à l'enluminure du manuscrit a habilement fait usage de cet ajout dans la marge, à la manière d'un décor supplémentaire inscrit dans un nuage doré et encadré de bleu.

Dans son ensemble, le texte présente de petites variantes par rapport à l'édition de Dastgirdi (une des éditions standard du texte de Nizami), comme des mots qui manquent ou qui sont ajoutés, voire des variantes de mots. Ceci n'a rien d'étonnant ou d'étrange dans le cas de la production de manuscrits de poèmes persans et ne constitue pas pour autant une version exceptionnelle du texte.

Les titres des chapitres et rubriques sont écrits à l'encre rouge sur fond doré, les angles enluminés diffèrent à chaque fois. La hauteur de ce bloc enluminé équivaut à la place d'une ligne. Peut-être ces sous-titres étaient-ils ajoutés dans un deuxième temps. Le fait qu'ils ne correspondent pas à ceux de l'édition de Dastgirdi, tant en ce qui concerne leur formulation que leur emplacement (généralement une ligne plus haut que dans l'édition de Dastgirdi), ne doit pas nous surprendre. Ces sous-titres sont souvent des ajouts postérieurs, ils diffèrent de copie à copie

IS.40, ff.3v-4r



et n'ont pas été composés par le poète. Ici, nous pouvons déduire que la copie est d'une main non professionnelle. Des incidents, comme sur le f. 79r, où les lettres ne constituent qu'une portion de mot dénuée de signification, nous permettent même de déduire que le copiste n'était pas à l'aise en persan ! En divers autres endroits, vers la fin du manuscrit, les mots en écriture rouge sont incomplets ou contiennent des fautes d'orthographe. Cependant, comme c'est souvent le cas, il est possible que les titres enluminés aient été ajoutés plus tard, à la demande d'un propriétaire ultérieur du manuscrit. Au f. 58v, c'est la main plutôt tremblante d'un étudiant en écriture persane – très probablement une main européenne – qui s'est essayée, à l'encre noire et d'une manière très maladroite, à copier le titre écrit en rouge au haut de la page.

– LE COLOPHON AU NOM DU COMMANDITAIRE ET LA DATE DU MANUSCRIT

Selon le colophon, en fin de volume (f. 91v), le manuscrit ne fut pas réalisé spécialement pour un amateur occidental. Le colophon n'affecte pas la forme triangulaire usitée. En effet, le dernier vers du texte, dans lequel Nizami exprime sa gratitude d'avoir vécu suffisamment longtemps pour mener à bien son travail, est placé au centre et écrit sur deux lignes. L'espace excédentaire dans les deux angles est rempli par deux carrés contenant des fleurs stylisées et de fines arabesques peintes de couleur très légèrement dorée (avec un peu de vert, de rouge et de bleu), dans un style qui diffère des autres enluminures de l'ouvrage. Le calligraphe resté anonyme mentionne en dessous l'année au cours de laquelle le manuscrit a été achevé : 1239 H. (1829). Il donne également le nom du commanditaire : Nasrollah Qadjar (probablement un fils ou un des nombreux descendants mâles de Fath Ali Shah Qadjar, le deuxième souverain de la dynastie, dont le long règne dura de 1798 à 1834).

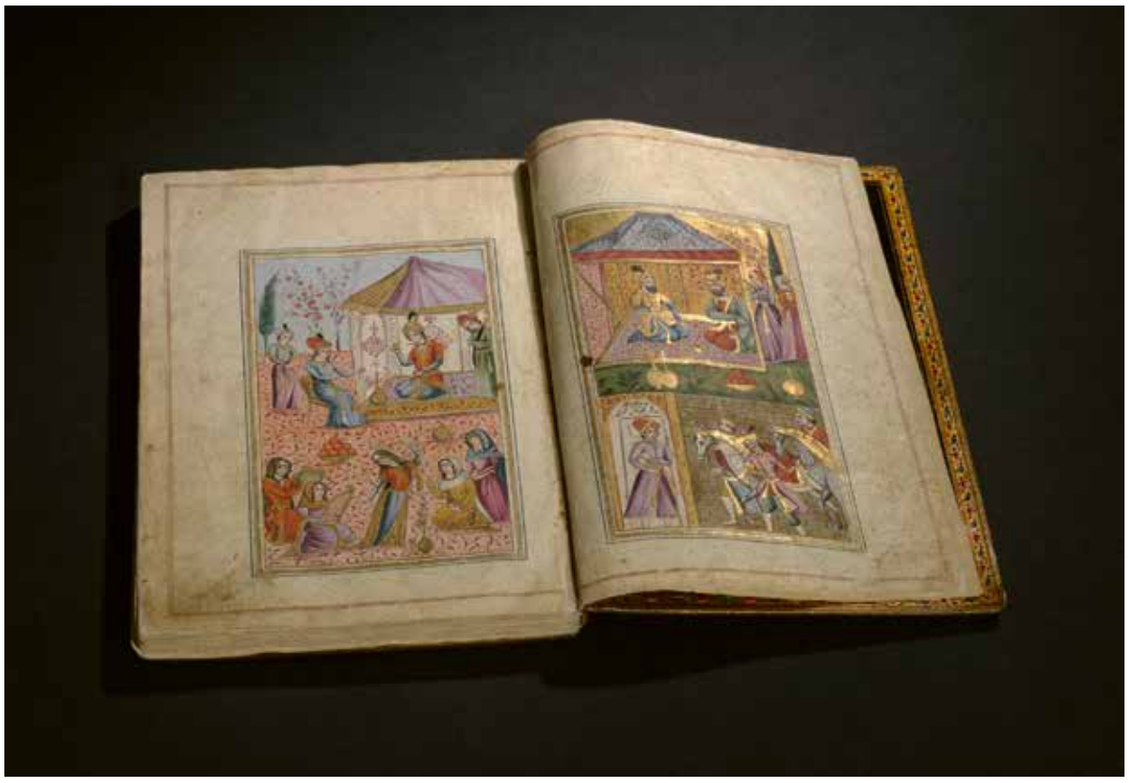
– LA RELIURE/BROCHAGE DU MANUSCRIT ET LA FIXATION DANS LA RELIURE EN LAQUE

Une réclame est griffonnée dans la marge inférieure gauche du verso de chaque folio. Il s'agit du premier mot de la ligne suivante servant de repère pour l'artisan qui doit relier le volume et qui voit ainsi tout de suite si les folios sont attachés dans le bon ordre. Ce principe n'a pas été respecté dans le cas des folios 54 à 57 et la réclame indique que ces derniers furent mal reliés dès avant la pagination en chiffres latins du manuscrit par les propriétaires occidentaux.

De plus, les pages ont été rognées afin de les adapter à la reliure en laque. Cela se remarque à la marge inférieure qui est beaucoup plus étroite que son homologue supérieure (ces deux marges sont normalement de même hauteur). Le cadre de texte fut ajouté au moment où le manuscrit a été préparé pour s'adapter à sa reliure actuelle. Le travail a été bâclé pour les folios 14v-15r, étant donné que les cadres extérieurs ne courent pas parallèlement au bloc de texte. Une autre preuve de manque de soin vient des nombreuses taches d'encre rouge dans le bloc de texte qui, de plus, ne sont jamais en face d'un titre enluminé à l'encre rouge. Nous pouvons donc en déduire que ces taches sont plus récentes, de l'époque où les cadres extérieurs rouges ont été tracés, et que le manuscrit fut rogné pour s'adapter à l'actuelle reliure. (Une analyse de l'encre rouge ou de la peinture verte utilisée pour les cadres extérieurs ainsi que pour les titres pourrait démontrer si ces derniers ont été ajoutés à une date plus récente, voire au moment de la calligraphie du texte.) [C.V.R.]

IS.40

IS.40 (folio avec colophon)



IS.40, ff.1v-2r

LES MINIATURES

La miniature de la double page f. 1v-2r présente deux « scènes de cour », traditionnelles dans les manuscrits persans enluminés : ces miniatures n'illustrent pas le contenu du poème, mais il est généralement admis que ces scènes représentent le commanditaire du manuscrit dans un tableau de cour ou de chasse.

Dans le cas présent, dans la moitié supérieure du f. 1v (la partie droite de la miniature), deux hommes barbus sont représentés sur un tapis posé à l'intérieur d'une tente ouverte. À leur droite se tiennent deux serviteurs vêtus de longues robes et coiffés de chapeaux. Le premier tient un sabre, tandis qu'à l'arrière-plan, nous apercevons un arbre en fleurs et un cyprès. Trois bouteilles et une assiette de fruits sont posées sur le sol devant la tente. Dans la moitié inférieure, un jeune page monte la garde devant un mur percé d'une porte du côté gauche, tandis que trois hommes et deux chevaux semblent demander accès au jardin. Le folio 2r est lui aussi divisé en deux. Au-dessus, un jeune prince (imberbe) se tient dans une tente, une bouteille posée devant lui. Un serviteur armé monte la garde derrière lui. Le prince est en conversation (ou peut-être boit) avec un autre jeune homme assis sur une chaise à l'extérieur de la tente et derrière lequel se tient un page. À leurs pieds sont posées une assiette de fruits et une autre de sucre (?). Un cyprès et deux autres arbres en fleurs décorent l'horizon. Dans la moitié inférieure de l'illustration, nous apercevons deux musiciennes, une danseuse avec une bouteille à ses pieds, ainsi que deux autres femmes.

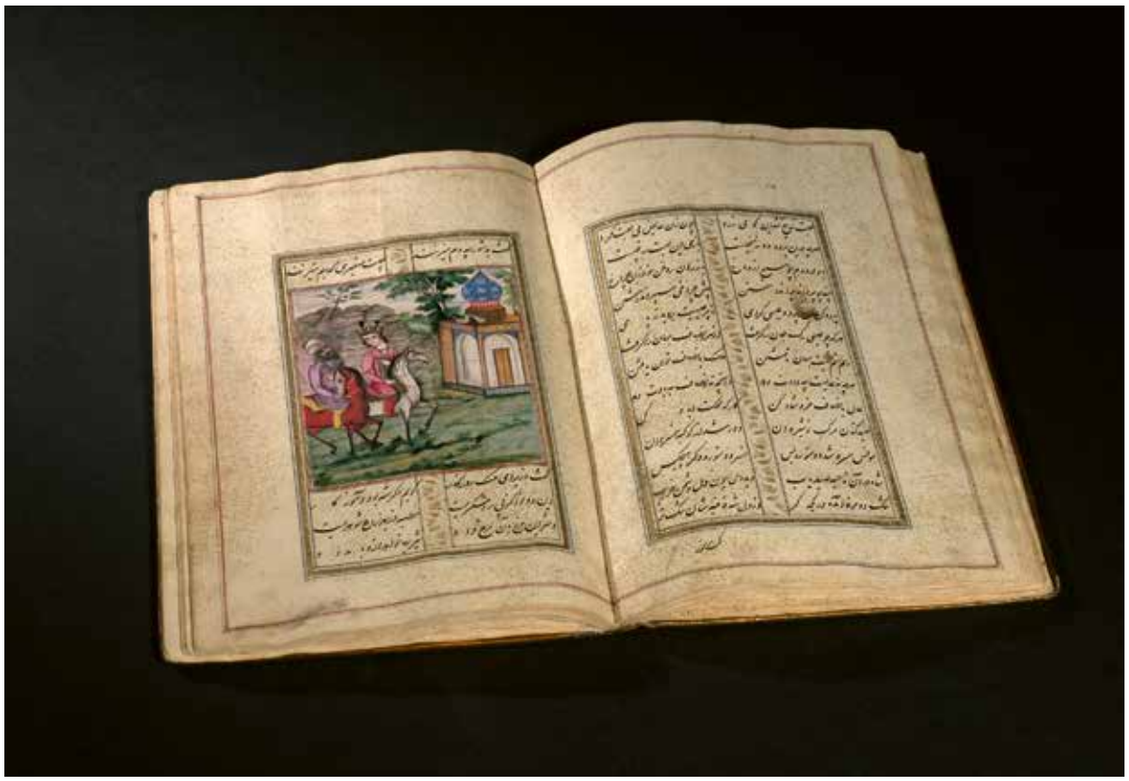
Le message que ce double tableau veut transmettre est qu'à la cour de ce prince, l'attention est portée à l'étude, comme on peut le déduire de la scène supérieure droite dans laquelle deux vieillards semblent engagés dans de sérieuses discussions scientifiques et politiques. Pourtant, le prince est également un jeune homme qui sait profiter de la vie en compagnie de jeunes de son âge et de courtisanes qui le divertissent avec de la danse et de la musique. Dans les deux scènes, les bouteilles dorées contiennent sans doute du vin. En outre, le prince dispose encore de temps pour des activités sportives, comme le suggèrent les trois cavaliers qui l'invitent probablement à une promenade à cheval ou à une partie de chasse.

Sur le f. 41r, la miniature illustre un des récits les plus appréciés du *Makhzan* : celui d'Anushirvan, de son vizir et de deux hiboux (représentés comme deux pigeons).

Une ligne d'écriture est placée au-dessus de la miniature et trois en dessous ; celle juste au-dessus de la miniature est MA21,49, suivie, sous la miniature, par les lignes MA21,50-52 de l'édition Dastgirdi.

گفت بدستور چه دم می زنند
چیست صفیری که بهم می زنند

گفت وزیر ای ملک روزگار
گویم اگر شه بود آموزگار



IS.40, ff.40v-41r

این دو نوا کز پی رامشگریست
خطبه از بهر زناشوهریست

دختر این مرغ بدان مرغ داد
شیربها خواهد از او بامداد

« [Le roi] demanda à son conseiller : Quels [mots] soufflent-ils ? Que se sifflent-ils ? Le vizir répondit : Ô Roi du temps ! Je vais répondre [seulement] si le Shah désire l'apprendre. Ces deux voix musicales, qui font de la musique, sont [en réalité] les discussions des fiançailles. Cet oiseau donne sa fille à cet autre. Il veut la dot à l'aube. »

Le roi est monté sur un cheval pommelé blanc, à demi tourné vers son vizir. Il est jeune et donc imberbe, et a des cheveux noirs bouclés ceints d'une couronne rehaussée de trois pierres précieuses et de deux plumes. Ce type de couronne se retrouve sur des peintures du milieu du XVIII[e] siècle, alors que la robe rouge à brandebourgs que le roi a revêtue au-dessus d'une chemise transparente à col noir ressemble au costume que porte Rustam Khan Zand dans son portrait daté des environs de 1779[305]. Le roi est suivi de près par le vizir, également à cheval. Son turban est de type Zand, c'est-à-dire un haut turban conique blanc à rubans colorés et fleuris, qui est encore représenté sur des peintures de la période de Fath Ali Shah Qadjar.

– ANALYSE DES DEUX MINIATURES ET COMMENTAIRES

Le dessin et les techniques picturales de ces miniatures ne sont pas d'une qualité remarquable et ne peuvent rivaliser avec les miniatures décorant des manuscrits de grand luxe. De même, le sujet est conventionnel et ne fournit aucun élément qui pourrait contribuer à leur intérêt. L'ensemble peut être décrit comme étant d'un niveau honnête, réalisé par un peintre de second rang à l'aide de pigments analogues. Les fins plis aplatis des turbans ainsi que la manière dont ils sont entourés d'une longue écharpe sont intéressants. Cette mode se rencontre déjà dans le style finissant des Safawides. Le peintre a donc recherché des exemples dans des miniatures plus anciennes ou a choisi volontairement un style archaïque.

La date livrée par le colophon date le manuscrit de l'année 1829, soit en pleine période Qadjar, plus exactement, de la fin du règne de Fath 'Ali Shah. Si nous estimons que cette date est correcte – et il n'y a pas de raison d'en douter –, alors les miniatures ne sont certainement pas plus anciennes. Nous devons en déduire qu'il s'agit de miniatures archaïsantes qui rappellent la période Zand (1750-1794). Il peut s'agir d'un choix délibéré du peintre afin de répondre aux souhaits de son commanditaire. Cependant, une explication plus plausible du caractère archaïsant des illustrations est que l'artiste se serait basé sur des miniatures plus anciennes, voire aurait copié un ancien manuscrit Zand contenant des figurations de personnages de ce type. [C.V.R.]

LA RELIURE EN LAQUE

– LA TECHNIQUE PICTURALE

Dans le monde perse, la réalisation d'objets en papier mâché (plumiers, boîtes à miroirs, à lunettes ou cartes à jouer, reliures, caissettes) se développe à partir de la fin du XV^e^ siècle à la cour du sultan Husayn Mirza à Hérat en même temps que des reliures en laque. La technique se retrouve essentiellement dans des objets de la période Qadjar (1779-1924) et fut découverte sur des prototypes monochromes chinois et transposée en style iranien polychrome. Les peintures ressemblent à des « miniatures » ou à des enluminures. On remarque l'introduction d'effets d'ombre par de fins traits de plume dans un agencement de couleurs plus sombres. La surface est couverte de plusieurs couches de vernis brillant (vernis à base de sandaraque, « laque à arc » ou appelé *rawghan-i kamān*). Ce vernis protège la peinture et est également intégré dans le décor parce que l'éclat est parfois renforcé par de l'or. Là où il s'écaille (comme dans l'angle supérieur gauche de l'un des plats), nous découvrons que l'on a d'abord couvert la surface entière de feuilles d'or, avant d'apposer un vernis rouge. Les motifs ont été peints sur cette surface vernie ; après quoi, le plat entier a encore reçu une couche de vernis transparent.

– DESCRIPTION DE LA RELIURE EN LAQUE[306]

Les deux plats en laque présentent le même décor en miroir : sur un fond rouge apparaît la représentation d'un rossignol[307] et de deux papillons parmi les fleurs épanouies et en bouton. Le cadre présente un fond noir rehaussé de petits rameaux dorés et stylisés ainsi que des cartouches lobés (panneaux) inscrivant trois fleurs sur fond doré sombre : un œillet (*Dianthus*) et probablement des centaurées (*Centaurea*). Sur toute la hauteur du tableau central s'épanouit un rosier (*Rosa damascena*). Le quadrant supérieur gauche est presque entièrement rempli par deux roses épanouies de couleur rose et par quelques boutons de la même sorte à divers stades de développement. Une branche à feuilles avec trois bourgeons de pommier (*Malus*) et sept boutons pousse à côté du rosier. Ensuite, nous découvrons un œillet rose épanoui et trois boutons d'œillet, puis un plant de narcisses dont trois fleurs blanches se sont ouvertes et trois autres sont encore en bouton, trois tagètes oranges dont l'une en bouton, et une tulipe blanche ou lys arum[308]. Nous distinguons encore une petite plante à petites fleurs bleues, que nous ne pouvons déterminer avec certitude, dans l'angle tout en bas, et, entre les tagètes et les fleurs blanches, une autre plante dont les fleurs bleues ressemblent fortement aux fleurs de la famille des centaurées (*Centaurea*), à laquelle appartient aussi le bleuet[309].

Il n'y a pas de signature. Pourtant, une brève étude comparative avec les laques de la collection Khalili nous permet de déduire que le style se rapproche le plus de celui de la boîte à miroir LAQ476, située à Shiraz vers 1800[310].

Les deux plats intérieurs (doublures) en laque sont également identiques mais illustrés en miroir. Un médaillon lobé et floral se détache au centre sur un fond noir : une branche de roses avec une fleur rose épanouie (sans doute une rose de Damas, *Rosa damascena*) et un bouton, deux roses jaune et rouge orangé (*Rosa foetida*) dont l'une est ouverte complètement et l'autre à moitié, une fleur de pommier blanc-rose et quatre boutons de fleurs (aux feuilles identiques à celles des rosiers), une tige d'oeillet avec une fleur épanouie, un bouton et des feuilles bien rendues, une petite plante (consistant en six fleurs bleues et deux feuilles y attachées) que l'on ne peut identifier avec certitude mais qui ressemble à un iris[311]. Ensuite, nous voyons trois fleurs multicolores (bleu-et-blanc, rouge et rose, blanc et aubergine, toutes arborant un cœur jaune), identifiées comme des « oreilles d'ours » de jardin (un hybride de primevère cultivé), également représentées avec des feuilles de rose. Tout cela est présenté sur un fond couleur or foncé. Les deux compléments lobés contiennent chacun deux coquelicots[312], avec feuilles de rose et deux groupes de trois petites boules noir-vert, illustrant sans doute des boutons de fleurs de pavot, également sur fond doré. Dans les deux médaillons, les fleurs sont orientées vers l'extérieur ; le cadre est étroit et constitué d'un fond or rempli de petites feuilles vertes, de branchettes et de structures en forme d'olive et alternativement bleues et rouges, qui peuvent passer pour des fleurs fortement stylisées. La composition se rapproche fort de QUR258 de la collection Khalili, qui est situé à la fin du XVIII^e^ siècle[313].

L'exécution du plat intérieur (le rendu des fleurs, particulièrement celui des roses, et des bords) ainsi que le choix des fleurs représentées sont davantage stylisés et, dès lors, différents du décor du plat extérieur, ce qui nous porte à dire qu'il dut y avoir plusieurs artistes ou même divers styles décoratifs[314]. [C.V.R.]

LE TEXTE

– LA FORME POÉTIQUE

Le *Makhzan al-Asrār* est une œuvre poétique écrite en persan au milieu du XII^e^ siècle (la période seldjukide) par le poète Nizami de Gandja (décédé vers 1208). Il s'agit du premier des cinq célèbres longs poèmes de Nizami écrits dans la forme *mathnawī* et réunis en la *Khamsa* ou « Quintette ». Cette forme poétique du *mathnawī* est souple et fut utilisée pour la rédaction de longs textes poétiques en persan, essentiellement des épopées, des textes didactiques ou des romances. Pour rédiger un texte selon cette forme *mathnawī*, le poète doit respecter le rythme choisi ; ce rythme est formé par une succession déterminée de syllabes longues et courtes. De plus, il doit aussi veiller à respecter une rime interne (entre les deux hémistiches qui forment le vers), qui doit changer à chaque ligne. Un vers persan est toujours divisé en deux hémistiches et la présence ou non d'une « rime interne » dépend de la forme poétique choisie.

D'autres formes poétiques, comme le célèbre *ghazal* persan, par exemple, n'ont pas de rime interne et exigent que la rime finale soit maintenue tout au long du poème. Ceci serait impossible à maintenir dans de longues œuvres qui comptent souvent des milliers de vers ! Le *mathnawī* qui nous occupe en compte quelque 2 200.

– LE MATHNAWĪ DE NIZAMI

Le *Makhzan al-asrār* ou *Le Trésor des Secrets* est considéré comme la première œuvre de Nizami et connut un écho incroyable dans le monde indo-turco-perse. Il s'agit d'un texte compliqué, truffé de doubles sens et rédigé dans une langue difficile, chargée de métaphores. Il est généralement décrit comme un poème didactique : une poésie visant à encourager le lecteur à améliorer sa vie aux niveaux religieux, philosophique et moral. Il n'a rien d'un poème sufi, bien qu'il ait quelque lien avec des thèmes mystiques. Le message principal est axé sur l'enseignement moral, basé sur une pensée islamique globale et sur des idées reçues, non sur le mysticisme qui tend à aider l'homme à se rapprocher de Dieu. Bien que Nizami ne fasse pas allusion à l'œuvre ancienne de Sana'i, le *Hadīqat al-Haqīqat*, il est généralement admis que son *Makhzan* en est une réponse. Il a conçu le *Makhzan* en deux grandes parties. La première consiste en de longs chapitres introductifs qui forment un tiers de l'ensemble. Ils contiennent des prières adressées au Créateur, une invocation adressée au prophète Mahomet, une description de son voyage céleste, l'éloge du commanditaire, des exposés au sujet de la parole et une introduction quant à la raison de l'œuvre. La seconde partie forme

le livre proprement dit, qui ne représente que les deux tiers restants du total des vers. Elle compte vingt parties qui commencent toutes par une parabole constituant l'introduction à un exposé sur des thèmes moraux, tels que la condamnation de souverains injustes et le besoin pour un monarque d'utiliser son pouvoir d'une manière positive. Viennent ensuite des thèmes mystiques comme la supériorité de l'âme sur le corps ou la confiance en Dieu. La majeure partie de l'ouvrage vise à conscientiser les hommes face au manque de religiosité de l'époque et à la nécessité de trouver le salut dans la religion en fuyant la temporalité des éléments de ce monde.

– LE RÉCIT D'ANUSHIRWAN ET SON VIZIR

Ce récit constitue le deuxième des vingt chapitres qui composent le livre actuel. Très appréciée par les illustrateurs de ce *mathnawī*, cette histoire sous forme de parabole illustre la nécessité de justice de la part des rois, particulièrement à l'égard de leurs villageois, en favorisant l'agriculture pour son rôle majeur dans la bonne santé des finances du royaume. Au cours d'une expédition de chasse en compagnie de son vizir, le roi sassanide Anushirwan arrive dans un village dévasté. Au milieu des ruines, il entend deux oiseaux (identifiés plus tard comme de sinistres hiboux) croasser l'un avec l'autre. Le roi est curieux, ce qui pousse son vizir à lui donner une petite leçon en feignant de traduire le dialogue entre les deux volatiles : la dot de la fille d'un des deux hiboux correspond à un nombre de villages détruits. Cela ne semble pas poser de problème au futur époux hibou. Si le roi (Anushirwan) poursuit sa mauvaise gouvernance, qui mène à la ruine et à la disparition du pays, alors il pourra offrir cent mille villages ruinés comme celui-ci… Le récit du vizir a un effet bénéfique sur le roi, qui décide de changer son mode de gouvernance et qui, à partir de ce moment-là, se comporte de manière exemplaire, ce qui lui vaudra le surnom d'Anushirwan le Juste. [C.V.R.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le manuscrit et la reliure ont été traités en 2002 par Lieve Watteeuw[315].

305 DIBA & EKHTIAR 1998, cat. 26, p. 154-155.
306 Nos remerciements vont au Dr L. Vanhecke, Jardin botanique de Meise, pour l'aide apportée à l'identification des plantes.
307 Nos remerciements vont au Prof. Dr A. De Moor et au Prof. Dr. P. Simoens, Faculté vétérinaire, Universiteit Gent, pour cette identification.
308 *Cf.* KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 68 : Iran 1204 H./1789-90 (c.-à-d. période de Karim Khan Zand ou début de la période de Fath 'Ali Shah), où nous voyons une plante identique, peinte en rouge, présentant les mêmes petits pétales souples.
309 À voir aussi dans KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 68 (voir note n° 312). La plante est bleue avec un cœur légèrement rouge orange. La fleur se retrouve aussi dans KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 181, cat. 133 & p. 183, cat. 134.
310 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 73.
311 Cependant, les proportions ne correspondent pas par rapport aux autres fleurs dessinées (elles sont beaucoup trop petites).
312 Des coquelicots se voient aussi dans KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 132, revers de la boîte à miroir.
313 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 112, cat. 74.
314 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 73.
315 Rapport de conservation non publié de L. Watteeuw, 2002.

Laque

III.22 Plumier

Iran, milieu du XIXe-début du XXe siècle
Papier mâché, gouache, laque perse
H. : 3,5 cm ; l. : 23 cm ; ép. : 3,5 cm
Acquis en 1942
Inv. IS. E.O.1947

Ce plumier est décoré de larges cartouches lobés, incluant de petits personnages qui représentent les divers stades d'une cérémonie nuptiale, allant des premières prises de connaissance des deux familles à l'accompagnement de la jeune mariée vers la maison de son époux. Les cartouches alternent avec des médaillons ovales rehaussés de femmes élégantes (des danseuses ?).

Nous pensons reconnaître les scènes suivantes[316] : la première visite des membres féminins de la famille du fiancé à la famille de la fiancée pour un entretien préliminaire (à gauche sur le côté du plumier) ; la visite du fiancé au père de la fiancée pour lui demander la main de sa fille (à droite sur l'autre côté) ; la cérémonie (*'aqd-i nikah*) au cours de laquelle, en présence d'un mollah, le contrat de mariage est signé et les deux futurs époux donnent leur accord. Lors de cette cérémonie, hommes et femmes séjournent dans des pièces séparées (les scènes de gauche et de droite sur la partie supérieure). Ensuite vient, souvent après un certain temps, la fête des noces proprement dites (*arūsi*, au centre de la partie supérieure) comprenant les préparatifs préliminaires. Ainsi, les futurs époux vont aux bains séparément mais accompagnés (scène du bain du fiancé à droite sur un des côtés) et la fiancée est apprêtée (à gauche sur l'autre côté). Le fiancé, sa famille et ses amis se rendent à la maison des parents de la fiancée où se dérouleront les festivités (au centre d'un des côtés). Après le mariage, la jeune mariée est emmenée en procession vers la maison des parents de son époux (au centre de l'autre côté).

Les plumiers avec scènes de noces sont devenus courants à partir de la seconde moitié du XIXe siècle[317] et se seraient popularisés comme cadeaux de mariage[318]. En général, les plumiers avaient également une signification sociale : ils attestaient de ce que leur propriétaire était membre de la classe des lettrés et porteur de la culture littéraire iranienne[319].

L'agencement des scènes à petits personnages dans des cartouches ou des formes ovales, avec de petits motifs qui les séparent, serait prédominant à partir de la seconde moitié du XIXe siècle[320]. Un plumier aux compositions très semblables, conservé dans la collection Khalili de Londres, est daté du dernier quart du XIXe siècle[321]. L'apparence et les vêtements des personnages représentés sur le plumier du Musée du Cinquantenaire sont caractéristiques du milieu ou de la seconde moitié du XIXe siècle. Les hommes sont rasés de près et portent un chapeau conique tronqué en laine de mouton, une longue robe passée sur une chemise blanche (dont l'encolure est bordée de noir) ainsi qu'une écharpe autour de la taille. Ils portent parfois un long manteau au-dessus de la robe. Quant aux femmes, elles sont vêtues de jupes longues et amples avec une veste qui descend sur les hanches au-dessus d'une chemise lâche. La veste est tantôt nouée au milieu par une écharpe, tantôt ouverte. Certaines femmes ont sur la tête un long châle qui semble être drapé sur une petite coiffe ou un petit chapeau. À l'extérieur, les dames portent un tchador foncé avec, par-devant, un long voile blanc rectangulaire pourvu d'un « grillage » à hauteur des yeux, comme cela est devenu courant à partir du milieu du XIXe siècle[322].

Les petits personnages sont rendus de manière relativement simplifiée et sont sans doute le résultat d'un « travail à la chaîne ». En effet, dans les ateliers de laque perse, où régnait une forte répartition du travail, les plumiers de ce type étaient généralement réalisés à la chaîne, ce qui impliquait que, par phase, plusieurs objets différents étaient traités en même temps[323]. C'est le papier mâché qui était le support le plus courant pour la laque perse. Il pouvait être obtenu au départ de couches de papier collées ou d'une « pulpe de papier » moyennant divers ajouts (par ex. des colles). Pour réaliser de petits plumiers comme celui-ci, les artisans recouraient essentiellement à la méthode des couches de papier collées[324], posées sur des formes en bois[325].

Une fois les petites boîtes mises en forme, on y apposait une couche de fond : une fine couche blanche obtenue avec de la craie, de la colle soluble dans l'eau, du plâtre et du sirop de raisin. La peinture se faisait avec des pigments couvrants et transparents mélangés à de la colle animale ou à de la gomme arabique. Les peintres avaient aussi recours à des poncifs, le dessin étant transféré par picot avec le bout aplati d'une aiguille dans la surface laquée.

La laque perse était obtenue avec un mélange d'huile seccative (huile de lin, de sésame ou de noix) et de sandaraque (une résine transparente de teinte jaune-blanc qui s'écoule de l'écorce du thuya de Barbarie (*Callitris quadrivalvis*) qui pousse en Afrique du Nord et sur les rives de la Méditerranée). Les couches de laque étaient toujours apposées en équerre les unes sur les autres, moyennant un temps de séchage d'une semaine au moins entre deux couches.. Enfin, les couches de laque étaient polies. Elles n'étaient pas seulement enduites sur la surface des objets mais également entre les couches de peinture, ce qui donnait un effet de profondeur et un intense brillant coloré caractéristique[326].

En raison du processus naturel de changement photochimique, la laque se modifie et jaunit, ce qui lui donne aujourd'hui un aspect jaunâtre ou brunâtre très sombre[327]. Même s'il est difficile d'apprécier l'intensité des couleurs d'origine, ce plumier n'a rien perdu de son charme. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Bon. La peinture et la laque sont écaillées par endroits et présentent des craquelures. Certains visages semblent avoir été repeints.

316 Nous avons comparé les épisodes représentés avec la description des cérémonies de mariage durant la période Qadjar dans NASHAT 2004, p. 45-48.
317 DIBA 1989a, p. 252 ; d'après Robinson, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle (ROBINSON 1989, p. 141). Quelques autres exemples sont conservés dans la collection Khalili à Londres : inv. LAQ429, LAQ105, LAQ106 (publiés dans KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1997, cat. 366-368). C'est essentiellement inv. LAQ429 (cat. 366) qui s'apparente au plumier du Musée du Cinquantenaire.
318 ROBINSON 1989, p. 141.
319 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1997, p. 10 & 18.
320 DIBA 1989a, p. 252.
321 Inv. LAQ429 (in : KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1997, cat. 366).
322 SCARCE 1987a, p. 55.
323 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 24.
324 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 24-25.
325 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 14.
326 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 24-29.
327 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 28.

IS.E.O.1947

Côté (de gauche à droite) : visite des membres féminins de la famille du fiancé à la famille de la fiancée ; le fiancé, sa famille et ses amis se dirigent vers la maison des parents de la fiancée où se dérouleront les festivités *(arūsi)* ; le fiancé se rend aux bains.

IS.E.O.1947

Partie supérieure ou dessus : la cérémonie (*'aqd-i nikah*) (à gauche et à droite) ; la fête du mariage *(arūsi)* (au milieu).

IS.E.O.1947

Autre côté (de gauche à droite) : la fiancée est apprêtée pour la fête du mariage *(arūsi)* ; la jeune mariée est emmenée en procession vers la maison des parents de son époux ; la visite du fiancé au père de la fiancée pour lui demander sa main.

III.23 Boîte à miroir

Iran, XIXe siècle (première moitié ?)
Bois, gesso, gouache, laque perse, miroir, petites charnières métalliques
H. : 2,2 cm ; l. : 18,3 cm ; ép. : 26,4 cm (position fermée)
Don Deladrier (1907)
Inv. IS.ET.10.512

MEKHITARIAN 1976, fig. 119 et 120.

Cette boîte à miroir se compose de deux volets comportant chacun trois côtés droits et un arrondi. Le volet supérieur que l'on peut mettre à la verticale contient un miroir, tandis que la face externe est rehaussée d'un motif de fleurs et d'oiseaux. Deux rossignols (au-dessus et à gauche) et un chardonneret (à droite) sont figurés entre de petites branches de fleurs : à gauche au-dessus, une rose de Damas (*Rosa damascena*), à droite au-dessus, des fleurs de pommier (*Malus*), au centre à gauche, probablement une petite branche de myrte (*Myrtus communis*), au centre à droite, une *Rosa foetida*, au centre, sans doute quatre petites fleurs de jacinthe (la teinte verte actuelle était-elle bleue à l'origine ?) et des narcisses (*Narcissus tazetta*), presque dans le bas à gauche, peut-être une nigelle de Damas (*Nigella*), dans le bas à gauche, vraisemblablement un œillet (*Dianthus*), dans le bas au centre, probablement à nouveau une *Rosa foetida* et, dans le bas à droite, sans doute un pavot et une centaurée (*Centaurea*)[328]. Le bord est décoré de médaillons, alternativement grands et petits, qui cernent les représentations de roses et peut-être de pavots. De part et d'autre du bord, court une frise décorative à petits motifs dorés (petites feuilles ?) se détachant sur un fond noir.

La majorité des espèces de fleurs figurées reviennent souvent dans les peintures laquées, parfois même à peu près au même endroit (comparez, par exemple, la reliure d'un manuscrit du *Makhzan al-asrâr* de Nizami de la collection du Musée du Cinquantenaire décrit (dans la notice III.21).

Dans la collection Khalili de Londres, deux reliures[329] présentent des peintures apparentées, également sur fond rouge foncé. Dans les deux exemples, on discerne, quasi aux mêmes endroits, une rose de Damas, une fleur de pommier (*Malus*), peut-être une branchette de myrte (*Myrtus communis*), une *Rosa foetida*, sans doute une nigelle et des œillets (*Dianthus*), disposés autour de narcisses, au centre dans le bas, avec encore d'autres plantes qui manquent sur la boîte à miroir du Musée du Cinquantenaire (par ex. des noisettes et des tulipes). La même collection abrite encore plusieurs représentations apparentées figurant sur des reliures, de petits panneaux ou des boîtes à miroir à fonds

IS.ET.10.512

noir[330], brun clair[331], brun foncé[332] ou doré[333]. Les exemples mentionnés sont datés de la période comprise entre le milieu du XVIIIe siècle et le milieu du XIXe siècle. De plus, un exemple provenant des collections Khalili (inv. LAQ29)[334], daté de 1262 H./1845-1846 ap. J.-C., présente un bord analogue à celui de la boîte à miroir du Musée du Cinquantenaire, c'est-à-dire une alternance de grands et de petits médaillons lobés qui cernent des fleurs. La représentation des plantes sur la boîte à miroir de Bruxelles est nettement simplifiée par rapport à celle de la reliure du Musée du Cinquantenaire (cat. III.21) et des exemples cités plus haut des collections Khalili. Sur la reliure (cat. III.21), les plantes pourraient, par exemple, avoir été peintes d'après nature, alors que celles de la boîte à miroir l'ont plutôt été en copiant des exemples existants, peut-être d'autres laques. On sait que des peintres laqueurs utilisaient souvent, et à plusieurs reprises, les mêmes modèles ou que des peintures sur laque elles-mêmes étaient recopiées[335]. La représentation qui décore notre boîte à miroir montre que, lors du copiage des motifs, des « usures » ou simplifications pouvaient avoir lieu.

Dans de telles illustrations de fleurs, il n'était pas tenu compte des saisons et leur combinaison ne correspond pas à la réalité d'un moment précis[336].

Le motif de la rose et du rossignol (*gul o bulbul*) et, par extension, celui des fleurs et des oiseaux, est très fréquent dans la poésie et l'art perses, dans les Arts décoratifs (surtout les textiles et la laque), sûrement à partir de la période safawide (1501-1722). La rose était le symbole de la bien-aimée et le rossignol, celui de l'amant. Dans la poésie mystique, le désir du rossignol à l'égard de la rose pouvait aussi être une métaphore du désir de l'âme d'être réunie à Dieu[337]. Enfin, les représentations de fleurs et d'oiseaux pouvaient encore faire référence à un jardin et, par extension, au paradis[338].

Le volet inférieur présente sur la face interne un personnage dans un paysage arboré, avec de l'eau, des montagnes et des oiseaux. Le personnage porte un certain nombre d'attributs de derviche : un bonnet conique, une sébile (*kashkul*) et un bâton à petite tête d'oiseau stylisée. Il a un visage efféminé, d'épais sourcils qui se rejoignent et une longue chevelure ondulée qui l'encadre. Au-dessus d'une chemise blanche ou sous-vêtement à bord noir, il porte une robe rouge cintrée à jupe largement évasée. Le bord inférieur, les manchettes et la partie supérieure des manches de la robe sont ornés de bords décoratifs qui semblent être garnis de perles et de pierres précieuses. Autour de la taille, il porte une ceinture qui paraît également rehaussée de perles et de pierres précieuses. Son vêtement rappelle ceux que l'on voit sur des peintures datées de la période du règne de Fath Ali Shah (r. 1797-1834)[339] et de Muhammad Shah (r. 1834-1848)[340]. La référence à cette période ne remet pas en question la datation des petites peintures de motifs de fleurs et d'oiseaux sur laque apparentées et citées plus haut.

Le personnage représenté est probablement Nur Ali Shah (décédé en 1797), un chef de la *Ni'mat-Allāhiyya*, cet ordre sufi fondé au XIVe siècle par Shah Ni'mat Allah Wali (vers 1330-1430/31). Nur Ali Shah attira un grand nombre de partisans à Kerman et Shiraz et mit par écrit son enseignement en une impressionnante quantité de proses et de poésies. En 1778, il fut expulsé de Shiraz par Karim Khan Zand (r. 1751-1779) et fut assassiné à Mossoul (Irak) en 1797 suite à des campagnes anti-sufi sous Fath Ali Shah (r. 1797-1834)[341]. Plus tard, les Nimatalahi auraient adopté une attitude plus prudente et moins subversive, ce qui leur permit de modérer l'hostilité des souverains Qadjar à leur égard. Muhammad Shah (r. 1834-1848) se serait même initié à l'ordre et, dans le courant du XIXe siècle, l'ordre fut à nouveau florissant[342]. Les représentations de derviches apparaîtraient alors plus fréquemment, surtout durant la seconde moitié du XIXe siècle[343]. Des portraits de Nur Ali Shah apparurent sur des peintures à l'huile, des plumiers, des tapis, des peintures à l'eau et des peintures sous verre[344]. Le visage efféminé, entouré de longs cheveux noirs, est typique de son portrait[345].

Cinq distiques ont été transcrits sur le bord cernant cette peinture:

سرو قدی میان انجمنی
به که هفتاد سرو در چمنی
ایکه هرگز ندیده بجما ل
جز در آینه مثل خویشتنی
تو در آینه خویشتن بینی
لاجرم ننگری بمثل منی
ای آینه ایمنی که نا گاه
در تو رسد آه درد مندی
ای آینه تا حشر درت بسته بماند
تا یار تو را دید ز ما قطع نظر کرد

Ce qui se traduit par [346]:

« Une silhouette de cyprès dans un groupe
Est meilleure que septante cyprès dans un pré

Ô toi, qui n'as jamais vu une autre beauté
Que toi-même dans le miroir
Tu ne regardes que toi dans le miroir
Et personne comme moi n'est digne de ton regard

Ô miroir, garde-toi du soupir
d'un malheureux qui
T'agresse soudain

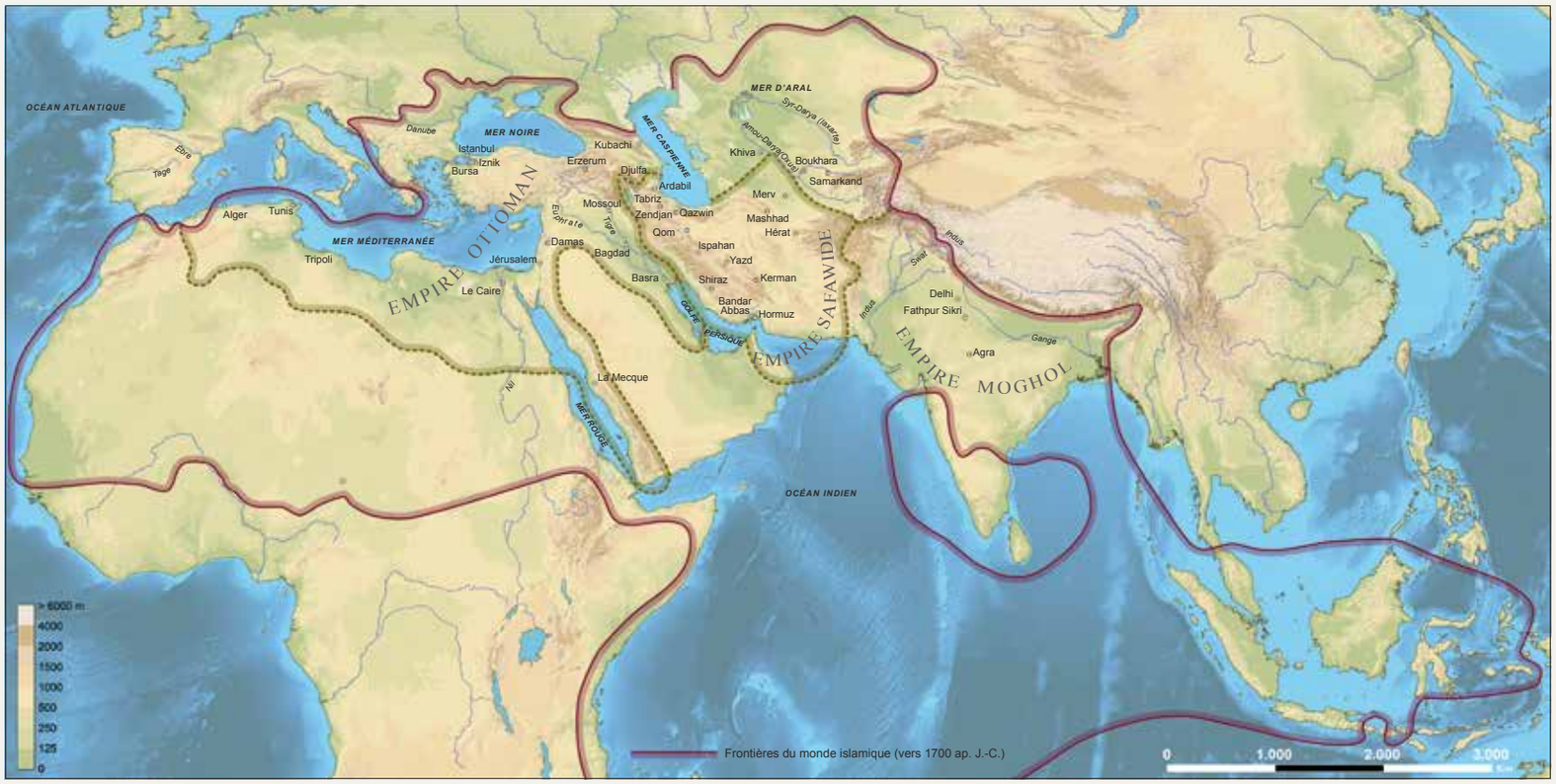
Ô miroir, que ta porte demeure close jusqu'au jour du Jugement dernier
(Car) dès que mon aimée pourra te voir,
elle ne me consentira plus aucun regard »

Les trois premiers distiques sont empruntés à un *ghazal* de Sa'di[347]. Le quatrième semble provenir d'un autre poème, un *tardjī'band* du même auteur[348]. [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Bon. Ici et là, la peinture est desquamée. [A.V.P.]

328 Tous nos remerciements au Dr Leo Vanhecke, Jardin botanique de Meise, pour l'identification des oiseaux et des plantes représentés.
329 Inv. LAQ351 & LAQ468, collection Khalili, Londres, in : KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 70 & 72.
330 Inv. LAQ481, LAQ350 (bien que disposé horizontalement), in : KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 128 & 133.
331 Inv. LAQ12, in : KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 68.
332 Inv. LAQ29 (bien que disposé horizontalement) & LAQ166, in : KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 128 & 133.
333 Inv. LAQ17, in : KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 128.
334 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 128.
335 NEUMANN 2009, p. 79-80.
336 Ceci nous fut confirmé par le Dr Leo Vanhecke, Jardin botanique de Meise, ce dont nous le remercions.
337 DIBA 2001, Gol o bolbol, in : *E.Ir*, XI/1, p. 52-57 ; version adaptée à : www.iranicaonline.org, consulté le 19.06.2014 (faisant référence à SCHIMMEL 1994) ; voir aussi SCHIMMEL 1984, p. 147.
338 NEUMANN 2009, p. 190.
339 Par exemple, FALK 1973, cat. 22.
340 Par exemple, FALK 1973, cat. 41, 42 & 49.
341 ALGAR 1995, p. 45-47 ; DIBA & EKHTIAR 1998, p. 259-260 ; AKBARNIA & LEONI 2010, p. 102.
342 ALGAR 1995, p. 47.
343 DIBA & EKHTIAR 1998, p. 260 ; AKBARNIA & LEONI 2010, p. 102.
344 DIBA & EKHTIAR 1998, p. 260 ; AKBARNIA & LEONI 2010, p. 102.
345 DIBA & EKHTIAR 1998, cat. 85 et fig. XXXII ; AKBARNIA & LEONI 2010, cat. 37b.
346 Traduction néerlandaise : M. Torabi, adaptée en néerlandais par le Dr Kristof D'hulster, groupe Langues et cultures du Proche-Orient et du Monde islamique, Universiteit Gent.
347 SA'DI/FOROOGHI 2005, p. 622, n° 605b. Avec nos remerciements à MM. M. Torabi & M. Parvari pour leur aide dans l'identification de ces vers.
348 Nous n'avons pas trouvé ce *tardjī'band* dans le recueil (*kullīyāt*) de Sa'di (SA'DI/FOROOGHI 2005). On peut cependant le retrouver comme faisant partie de ses poèmes rassemblés (*diwan-i esh'ar*) sur http://rira.ir/rira/php/?page=view&mod=classicpoems&obj=poem&id=10237&lim=20&pageno=7 (consulté le 18 novembre 2012). Avec nos remerciements au Dr Kristof D'hulster, UGent, pour cette identification et cette référence.


OCÉAN ATLANTIQUE
MER D'ARAL
Syr-Darya (Iaxarte)
Amou-Darya Oxus
MER NOIRE
Danube
MER CASPIENNE
Ebre
Tage
Istanbul
Iznik
Bursa
Kubachi
Erzerum
Djulfa
Ardabil
Khiva
Boukhara
Samarkand
Merv
Tabriz
Zendjan
Qazwin
Mossoul
Euphrate
Tigre
Mashhad
Hérat
Qom
Ispahan
Yazd
Damas
Bagdad
Basra
Shiraz
Kerman
Bandar Abbas
Hormuz
GOLFE PERSIQUE
Alger
Tunis
MER MÉDITERRANÉE
Tripoli
Jérusalem
Le Caire
EMPIRE OTTOMAN
EMPIRE SAFAWIDE
Swat
Indus
Delhi
Fathpur Sikri
Agra
Gange
EMPIRE MOGHOL
La Mecque
Nil
MER ROUGE
OCÉAN INDIEN
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du monde islamique (vers 1700 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

IV

Puissance mondiale et culture de cour

Les Moghols en Inde (1526-1858)[1]

De 1526 à 1858, la dynastie turco-mongole des Moghols régna à partir d'Agra, puis de Delhi, sur un des empires les plus étendus et les plus peuplés de son temps avec ses cent millions d'habitants. La dynastie, originaire d'Ouzbékistan, descendait des grandes figures conquérantes d'Asie centrale, Timur et Genghis Khan. Son fondateur, Babur, désirait reprendre le contrôle sur le territoire couvert jadis par le royaume de Timur, mais échoua à trois reprises dans sa tentative de soumettre Samarkand. En Inde, il sut combiner une cavalerie rapide à une artillerie de campagne et s'assura ainsi la victoire sur les troupes du sultan de Delhi, lors de la bataille de Panipat (1526). Après la mort de Babur, son fils Humayun eut bien du mal à consolider le royaume. Il fut même contraint de prendre la fuite et de chercher asile à Qazwin, à la cour du shah de Perse, Tahmasb. C'est son fils Akbar (1556-1605), monté sur le trône dès l'âge de treize ans, qui mena l'Empire moghol à son apogée. Il se révéla à la fois grand stratège et habile dirigeant. Il procéda à d'importantes réformes administratives et fiscales et restructura l'armée. Sa politique reposait sur une entente harmonieuse avec les princes hindous et la majorité hindoue de la population. Sur le plan religieux, il favorisa la réconciliation entre les nombreuses religions cohabitant dans son royaume et entretint les contacts avec leurs représentants, dans l'idée d'atteindre à une sorte de synthèse, la *Dīn-l Ilāhī* (la religion de Dieu). Des problèmes d'approvisionnement en eau firent avorter après quelques années son projet de fondation d'une nouvelle capitale à Fathpur Sikri. Avec les successeurs d'Akbar, Djahangir (1605-1628) et Shah Djahan (1628-1658), l'empire s'agrandit encore. L'édification de somptueux palais et mosquées et l'éclosion d'une brillante culture de cour, influencée à plus d'un titre par la Perse, lui valurent un immense rayonnement culturel. Le monument emblématique de cette époque est le Tadj Mahal, un mausolée édifié par Shah Djahan en l'honneur de son épouse Mumtaz Mahal.

Mais, sous ce vernis éclatant, l'empire montrait déjà des signes d'asphyxie et d'épuisement. Le règne d'Awrangzeb (1658-1707) peut être considéré comme un tournant à cet égard. Il sut reconquérir d'importants territoires sur les hauts plateaux du Deccan, au sud de l'Inde, mais au même moment, des forces centrifuges entrèrent en jeu, qui allaient mener dans le courant du XVIII^e siècle à la désintégration de l'empire. D'autre part, les tentatives d'Awrangzeb pour débarrasser l'islam indien de ses influences hindoues provoquèrent l'éloignement entre les communautés religieuses. Au XVIII^e siècle, l'empire eut à faire face à des révoltes et à la sécession de régions comme la confédération marathe, à l'ouest, ou les territoires des Sikhs dans le Pundjab. Les invasions se multiplièrent à partir du nord-ouest, menaçant le noyau de l'empire. Parallèlement, l'influence des compagnies commerciales européennes augmentait, développant un pouvoir militaire accru. En 1764, un conflit armé opposant le *nawab* (souverain) du Bengale à la Compagnie britannique des Indes orientales se solda par le transfert du pouvoir aux Britanniques en matière de perception d'impôts, au Bengale, au Bihar et dans l'Orissa. Les Britanniques conquirent ensuite de grands pans de l'Inde. Désormais, la Compagnie des Indes orientales gouvernait au nom des Moghols, réduits quant à eux à un pouvoir de pacotille. Le dernier Moghol, Bahadur Shah II, fut déposé en 1858 et c'est le Parlement britannique qui gouverna alors. [M.L.]

1 Littérature : V.M. Callewaert et I. Goddeeris, *Een geschiedenis van India. Ontmoetingen op wereldschaal, Leuven, 2010 ; J.F. Richards, The Mughal Empire,* The New Cambridge History of India, Cambridge, 1996 ; F. Robinson, *The Mughals Emperors and the Islamic Dynasties of India, Iran and Central Asia,* 2007.

Sculpture sur bois

IV.1 Éléments d'architecture en bois sculpté

Région du Swat (nord-ouest du Pakistan),
XVII^{e}- XX^{e} siècles
Acquis sur le marché de l'art (1992, 1993 & 1999)

Portique à arcades, conifère et cèdre[2], H. : 315 cm ; l. : 410 cm ; ép. : 10,5-18 cm, inv. IS.92.1.1 (33 éléments)

Porte intérieure, conifère, H. : 253 cm ; l. : 181,3 cm ; ép. : 3-20 cm, inv. IS.92.1.2 (8 éléments)

Fenêtre, bois, H. : 176 cm ; l. : 120 cm ; ép. : 13 cm, inv. IS.92.1.3 (non exposée)

Colonne, pin (Pinus sp.), H. : 273cm ; ø : 28 cm ; inv. IS.92.1.4 (deux fragments de papier portant des prières (?) ont été retrouvés dans deux fissures du bois, respectivement à 32 et 90 cm de haut. Ils étaient malheureusement trop abîmés pour pouvoir être déchiffrés)

Pilier, bois, H. : 272 cm ; ø : 27 cm, inv. IS. 92.1.5

Colonne et chapiteau, feuillus non indigènes (?), H. : 280 cm ; ø : 19 cm (colonne) et H. : 33,5 cm ; l. : 163 cm ; ø : 18,5 cm (chapiteau), inv. IS. 92.1.6 (A & B)

Lit de repos, bois et cuir, H. : resp. 105 cm, 60 cm & 47 cm ; L. : 171 cm ; l. : 90 cm, inv. IS.92.1.7 (non exposé)

Minbar, bois, H. : 108 cm ; L. : 101cm ; l. : 46 cm, inv. IS.93.1

Colonne et chapiteau, Pinus sp. (cf. *Pinus khasya)*, H. : 216,6 ; ø : base : 17,5 x 16,8 cm (colonne) et H. : 33 ; l. : 160 ; ø : 21 cm (chapiteau), inv. IS. 99.1.1/3 (A & B)

Colonne et chapiteau, Morus alba (*Moracea*), H. : 214,9 ; ø : base : 17,9 x 16,6 (colonne) et H. : 25,4 ; l. : 149 ; ø : 19,6 cm (chapiteau), inv. IS. 99.1.2/3 (A & B)

Colonne et chapiteau, Pinus Sp. (cf. *Pinus cembra, Pinus montana*), H. : 227,2 ; ø : base : 17,5 x 16 cm (colonne) et H. : 22,5 ; l. : 139 ; ø : 18,6 cm (chapiteau), inv. IS.99.1.3/3 (A & B)

Selon l'antiquaire, les éléments d'architecture achetés par les Musées en 1992 provenaient d'une petite mosquée de village munie d'un portique de la région du Swat-Kuhistan, au nord-ouest du Pakistan. Les trois colonnes à chapiteau acquises en 1999 proviennent selon lui de la même région. Le premier ensemble comprend une cinquantaine d'éléments en bois sculpté, de dimensions diverses, assemblés par différents systèmes de fixation : on notera la présence de tenons et de mortaises, de clous métalliques à tête en forme d'étoile et de clous relativement récents. Il semble donc que le bâtiment ait été adapté et transformé à plusieurs reprises. Le recours à différentes essences de bois suggère quant à lui, au même titre que les variations de styles, un historique complexe couvrant plusieurs siècles. On constate des traces de polychromie rouge et verte, ainsi que la présence d'une couche de résine (?) noire, les unes et l'autre pouvant avoir été en partie nettoyées ou effacées suite à de fortes pluies. Les éléments de l'édifice ont clairement été soumis aux effets de la chaleur et de la sécheresse, provoquant une fragilité du matériau et la fissuration du bois non évidé. Des traces d'altération biologique due à des insectes xylophages ont également été repérées, mais n'étaient déjà plus actives au moment de l'achat. L'IRPA intervint une première fois, en 2000[3]. La même institution procéda à l'assemblage des différents éléments, à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle salle d'exposition, le 21 février 2008, sous la direction de M. Serck-Dewaide, d'I. Geelen et de J.-A. Glatigny[4]. En 1993, le musée fit l'acquisition d'un *minbar* à trois marches, également en provenance de la vallée du Swat. La présentation dans la salle d'exposition ne prétend pas être une reconstitution fidèle de la mosquée. Les différentes parties qui la constituent ont été fixées sur une structure métallique à l'emplacement supposé où elles devaient se trouver à l'origine, pour autant qu'on ait pu le déduire de l'étude de mosquées mieux documentées, du même type et de la même région.

Les mosquées en bois de la vallée du Swat constituent un chapitre intéressant, bien que peu connu, de l'art islamique. Ce n'est qu'en 1959 que les membres d'une mission archéologique italienne de l'IsMEO mirent à profit leurs jours de repos pour photographier les mosquées de la région et leurs décorations en bois sculpté[5]. Peu à peu, naquit l'idée de les inventorier et de les étudier. Une première étude systématique eut lieu en 1968, suivie d'une deuxième en 1970, puis de deux autres en 1980 et 1981. Le temps pressait, vu le danger qui menaçait cet important patrimoine artistique et culturel suite à certains développements économiques et sociaux. Les anciennes mosquées furent remplacées à un rythme soutenu par d'autres, plus modernes et sans doute plus pratiques. Les éléments en bois furent détruits ou, dans le meilleur des cas, réutilisés dans l'architecture civile. La mosquée de Kalam, dont la sculpture sur bois se rapproche de celle exposée au Cinquantenaire, est un exemple bien conservé. Elle a été intégrée depuis dans un nouveau bâtiment et a perdu une partie de sa décoration en bois. Plusieurs mosquées, comme celle d'Utrod, ne sont plus connues que par des photos ou des dessins de la mission italienne. Ses efforts ont permis de sauver certains éléments en bois, aujourd'hui aux musées de Lahore et de Karachi[6].

Selon les rapports de la mission, qui s'appuient sur la tradition orale, les mosquées remonteraient rarement à plus de deux ou trois siècles et les rares inscriptions témoignent d'interventions datant de maximum cent ans, surtout des deuxième et troisième décennies du XX^{e} siècle, lorsque la région souffrait d'une forte instabilité politique qui aboutit à la formation de l'État de Swat (1926). La plupart du temps, les travaux de modernisation avaient lieu par nécessité, à la suite d'un incendie. Jusqu'au milieu des années 1960, la reconstruction se basait sur les techniques traditionnelles mais, peu à peu, le savoir-faire du sculpteur sur bois se perdit jusqu'à finir par disparaître. Les missions italiennes ont pu localiser et documenter 75 mosquées dans la vallée inférieure du Swat et dans le Swat-Kuhistan. Nombre d'entre elles ont aujourd'hui disparu.

Chacune de ces régions a développé son style propre. Dans le Swat-Kuhistan, on accédait à la salle de prière par une véranda, comme c'est le cas dans la présentation à Bruxelles[7]. Les minarets ne furent introduits dans le Swat que dans les années 1920-1930. Les murs furent d'abord en bois puis progressivement en assises de pierres maintenues par des poutres et une armature en bois, voire uniquement en pierre et en briques d'adobe. Les toits, plats, reposaient sur des étais de bois divisant l'espace en une, deux ou trois travées. Dans la salle de prière, un *mihrab* ou

niche de prière, à l'origine mobile et en bois, indiquait le mur de la *qibla*, orienté vers La Mecque. Il se transforma peu à peu en une niche ménagée dans la paroi et décorée de stucs peints polychromes. Le mobilier standard se composait d'un lutrin pour le Coran et d'une chaire, le *minbar*[8]. Le sol en terre était couvert de fine paille ou de foin. Du côté du mur de la *qibla*, des nattes de roseau ou des tapis de feutre étaient ensuite disposés. La véranda était couverte et équipée de lits de repos. Elle faisait office d'espace de détente et de conversation. L'architecture privée traditionnelle de cette région se distinguait peu de celle des mosquées. La décoration sculptée en bois était également très semblable.

Le style éclectique des éléments d'architecture en bois de la mosquée au Musée du Cinquantenaire atteste de l'histoire mouvementée de la région du Swat. Les palmettes ou demi-palmettes et les arbres de vie stylisés sont un héritage de l'art iranien. Au moins la partie la plus méridionale du Swat fut longtemps sous l'influence de la Perse qui, sous la dynastie des Achéménides (550-325 av. J.-C.), s'étendait jusqu'à l'Indus. Les cannelures dans les fûts des colonnes et les chapiteaux à volutes découlent de l'art du Gandhara qui s'épanouit du Ier au IVe siècle ap. J.-C. et assimila ces éléments, grecs à l'origine, et arrivés dans la région dans le sillage d'Alexandre le Grand, lors de son expédition en Inde (327-325 av. J.-C.). Les motifs floraux stylisés tels que le trèfle ou les arcs lobés renvoient quant à eux à l'architecture moghole[9]. Enfin, le broc à eau symbolise la pureté rituelle dans l'islam, tandis que le torque, le collier féminin de tradition indigène, est, dans le contexte de l'islam, associé au croissant de lune[10].

À l'origine, l'architecture islamique avait essentiellement recours au bois, dont l'élasticité assurait une résistance aux tremblements de terre. Mais son plus grand point faible était son inflammabilité, qui le rendait d'autant plus dangereux que les maisons et les mosquées disposaient d'un foyer pour se chauffer. Ce type d'architecture s'est maintenu durant des siècles mais n'est plus qu'exceptionnellement préservé

in situ. Quelques mosquées seldjukides du XIII^e^ siècle, en Asie mineure, telles que l'Ulu Cami à Afyon Karahisar, l'Arslan Hane-Cami à Ankara ou la splendide mosquée d'Eşref Oğlu à Beyşehir, ont conservé leurs colonnes de bois[11]. Selon Katharina Otto-Dorn, leurs précurseurs sont les mosquées à colonnes en bois des X^e^-XII^e^ siècles du Turkestan, plus particulièrement à Oburdan et Kurut, à l'est de Samarkand, ou à Khiva, à l'ouest de Boukhara[12]. En remontant plus loin encore, cette architecture se rattache aux anciennes traditions nomades, à savoir aux piliers de tente en bois qui jouaient un rôle essentiel dans les tentes d'audience ou de rassemblement, comme symbole du pouvoir universel. Ils revêtaient, en outre, un caractère cosmologique sacré par analogie avec les piliers du ciel. Otto-Dorn insiste en plus sur le lien avec les Türbe seldjukides, ces tours funéraires qui s'inspirent de la même manière de la culture de tentes des populations nomades d'Asie centrale. [M.V.R.]

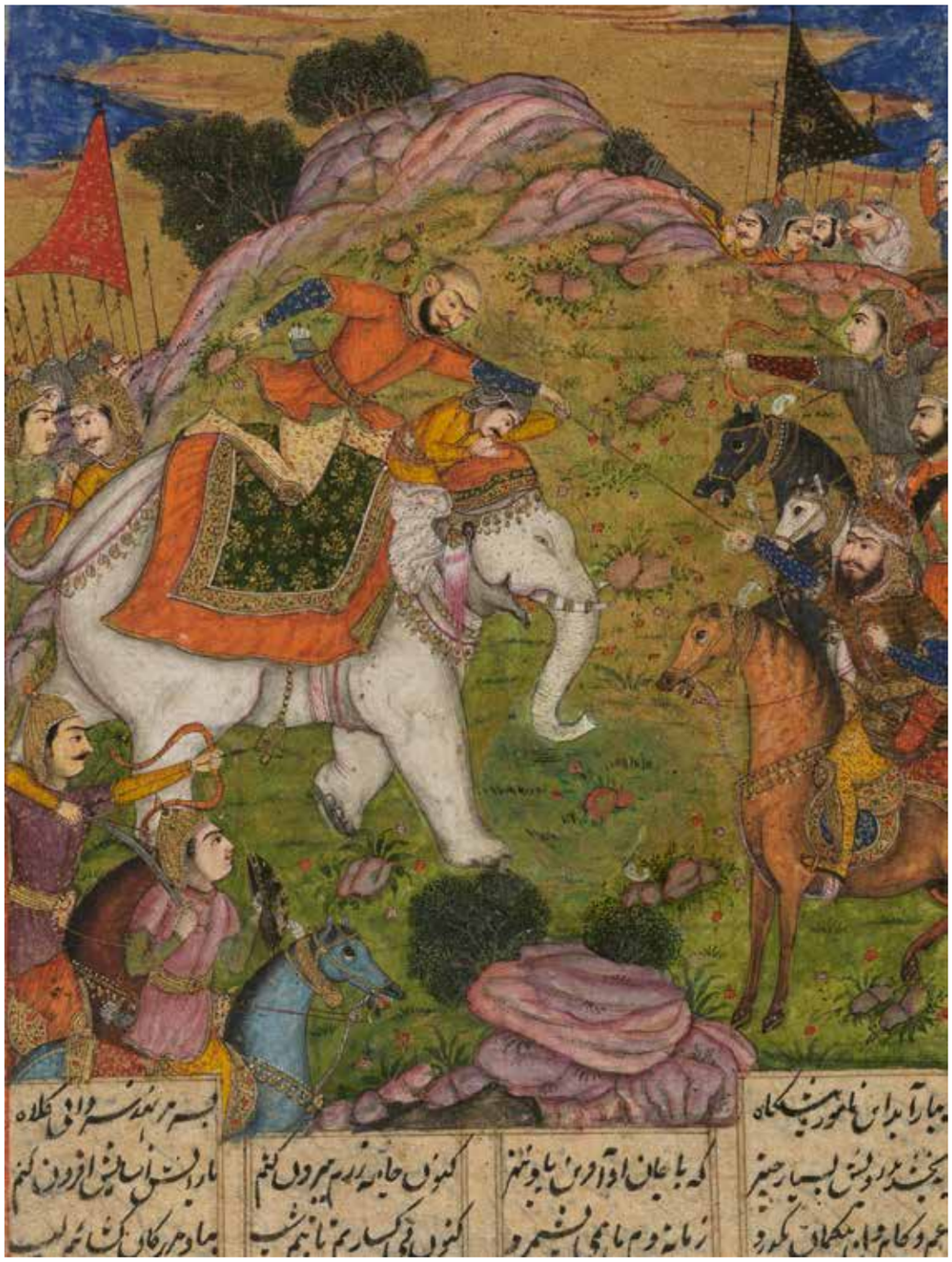
2 En 2000, les essences de bois ont été identifiées au Laboratoire d'analyse du bois du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervueren, sous la direction du Dr H. Beeckman, conservateur de la collection des bois (rapport non publié).
3 L'intervention fut menée par C. Bigand, I. Geelen, J.-A. Glatigny, B. Pardo et V. Tucom, les 20, 23 et 24 novembre 2000. Étude non publiée et rapport par Ingrid Geelen : Dossier 2L/47-2000.06993.
4 Le réassemblage et la fixation à la structure métallique ont eu lieu en décembre 2007-février 2008, en collaboration avec l'entrepreneur Potteau labo, les architectes A. Pire et J. Goots ainsi que l'équipe technique des musées, sous la direction de P. Marchant et avec la collaboration des restaurateurs B. Van Schoute, J. Van Rompay et D. Wendelen.
5 Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (ISMEO), in : SCERRATO 1981, p. 178-181.
6 Nous avons pu obtenir des informations uniques émanant du travail non publié de Margarete Rese *Holstüzenmoscheen im Swat mit besonderer Berücksichtigung der Ornamentik*, présenté à la Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität de Bonn, sous la direction du Dr J. Drechsel, s.d. Nous remercions vivement ici l'auteur d'avoir accepté de mettre ce texte à notre disposition.
7 Type Highland-2 de la typologie de l'ISMEO, in : SCERRATO 1981.
8 Photo d'un *minbar* à trois marches *in situ* dans la mosquée de Madyan, in : RESE, *op. cit.* fig. 93 et *minbar*.
9 Photo d'une porte analogue *in situ* dans la mosquée de Kalam, in : RESE, *op. cit.*, fig. 21.
10 KALTER 1989, p. 142-145.
11 OTTO-DORN 1959, p. 59-84.
12 OTTO-DORN 1959, p. 84-88.

L'art du livre

IV.2 Feuillet d'un manuscrit du *Shāhnāma*

Inde, (milieu ?) du XVII[e] siècle
Papier, encre, pigments, poudre d'étain, poudre d'or, feuille d'or
H. : 29 cm ; l. : 18,8 cm
Achat auprès d' un particulier (1972)
Inv. IS.41

MEKHITARIAN 1976, fig. 118 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 59, 62, fig. 49.



IS.41

Le feuillet présente une miniature illustrant une scène du *Shāhnāma* ou « Livre des Rois » du poète iranien Firdawsi[13] (voir encadré p.pagina 169). Il s'agit plus spécifiquement d'un épisode tiré des guerres interminables que se livrèrent l'Iran et le Turan. À droite, le héros iranien Rustam, assis sur son cheval Rakhsh, se reconnaît à son manteau tigré et à son bonnet en peau de léopard. Son adversaire est le *Khāqān* (Grand Khan) de Chine, un allié du roi du Turan, Afrasiyab. Il monte un éléphant blanc et occupe une place prédominante dans la miniature. Rustam lance un lasso autour du cou du Grand Khan qui s'incline sur sa monture. Il va tomber et sera fait prisonnier par les Iraniens[14]. Rustam est escorté de deux guerriers à cheval et de soldats et d'un chameau qui observent la scène de derrière les rochers. Le Grand Khan de Chine est également entouré de deux cavaliers et de soldats qui ont pris place derrière lui et derrière le rocher. L'épisode se déroule au pied d'une colline rocheuse couverte d'herbe et, çà et là, de fleurs.

Curieusement, le texte sur le feuillet ne raconte pas cet épisode mais un passage qui intervient plus tard dans le *Shāhnāma*[15]. Après la capture de l'empereur de Chine, la bataille se poursuivit et fut finalement remportée par les Iraniens. Fatigués mais heureux, les guerriers iraniens regagnèrent les montagnes où ils déposèrent les armes et où Rustam s'adressa ensuite à eux. Il leur raconta combien il avait craint pour sa vie après avoir vu la grande et forte armée turanienne sous la direction du *Khāqān* de Chine et ses combattants courageux tels que Kamus[16]. Le texte du feuillet nous apprend qu'il n'avait pas ressenti une telle peur même en combattant par le passé les *divs* (démons), au Mazandaran. Il incite ensuite les soldats à la reconnaissance envers Dieu qui leur a donné la force et propose d'apporter au plus vite la bonne nouvelle au shah d'Iran. Il termine en leur proposant de boire une coupe de vin[17]. Le texte est écrit en *nasta'līq*,

perfectionnée à la cour safawide, en Iran, qui devint également l'écriture majeure de la littérature perse en Inde [18].

La miniature fait usage d'une palette riche et nuancée composée de pigments naturels de qualité (voir plus bas pour la description codicologique), de feuilles d'or (par ex. dans le ciel), de poudre d'or (par ex. les motifs du drapeau rouge ou de la couverture verte de l'éléphant) et de la poudre d'étain (par ex. la cotte de maille de l'archer, à droite). Une grande attention est apportée aux motifs décoratifs des textiles et les visages, particulièrement fins, sont rendus avec réalisme. La Firestone Library de l'Université de Princeton possède une miniature analogue illustrant le même sujet et appartenant à un manuscrit du *Shāhnāma* daté et attribué à l'Inde[19]. Le manuscrit porte la date 1065 H./1655 ap. J.-C. La composition est semblable : à droite de la scène, Rustam est présenté montant son cheval Rakhsh devant une colline (moins haute, cependant) et enserrant le cou du *Khāqān* de Chine de son lasso ; le Grand Khan de Chine tombe de la même manière sur son éléphant et domine à nouveau la composition ; les deux protagonistes sont accompagnés de soldats qui ont pris place à leurs côtés ou derrière les rochers. Le rendu du paysage (la colline tapissée d'herbe et, çà et là, de fleurs), l'attention pour les motifs des textiles et les visages sont très semblables dans les deux miniatures.

Une seconde miniature comparable illustre un manuscrit du Riza Abbasi Museum de Téhéran[20]. La composition en est également très proche : sur une colline rocheuse, Rustam, à droite, monte son cheval et affronte le *Khāqān* de Chine, à gauche, sur son éléphant blanc. Toute l'attention est une fois de plus attirée sur le Grand Khan, prisonnier du lasso lancé par Rustam qui le tire vers l'avant. Le paysage ne reproduit pas l'herbe verte présente sur les exemplaires de Bruxelles et de Princeton, mais les visages sont très semblables, marqués par un goût pour le réalisme et un grand souci du détail (comme les motifs décoratifs, bien que légèrement moins fins que sur les deux autres miniatures). La description du manuscrit dans la base de données du « Shahmana Project » le date du XVII[e] siècle et cite comme possible commanditaire l'empereur Djahangir (vers 1605-1627). Nous sommes d'avis que le manuscrit de Bruxelles serait plutôt de la moitié du XVII[e] siècle, vu sa ressemblance avec celui de la Firestone Library de Princeton, daté de 1655.

Traduction des vers situés au sommet et sous la miniature[21]:

« Faites attention car ceux qui savent, soudain rapporteront [nos actes] au Seigneur du monde.

[illisible]
Il place sur sa tête la couronne royale. »

[A.V.P.]

DESCRIPTION CODICOLOGIQUE[22]

Papier : fabriqué à la main, couleur crème, fibres apparentes, pas de vergeures visibles, trame non visible, surface très lisse. Dimensions du papier : H. 29 cm ; l. 18,8 cm. En bas, à gauche au recto : une réclame.

Réglure et mise en page : ni réglure ni piqûre apparentes. Cadre de texte identique au recto et au verso : H. : 23,2 cm ; l. : 13,9 cm. Intérieur du cadre de texte divisé en quatre colonnes d'une largeur de 2,9 cm chacune. 25 lignes par colonne maximum lorsque tout le cadre est occupé (verso). La miniature (recto) occupe 19 lignes des colonnes de texte du milieu et 17 lignes des colonnes de texte latérales.

Écriture : *nasta'līq* d'une grande finesse. Encre noire (probablement à base de carbone[23]).

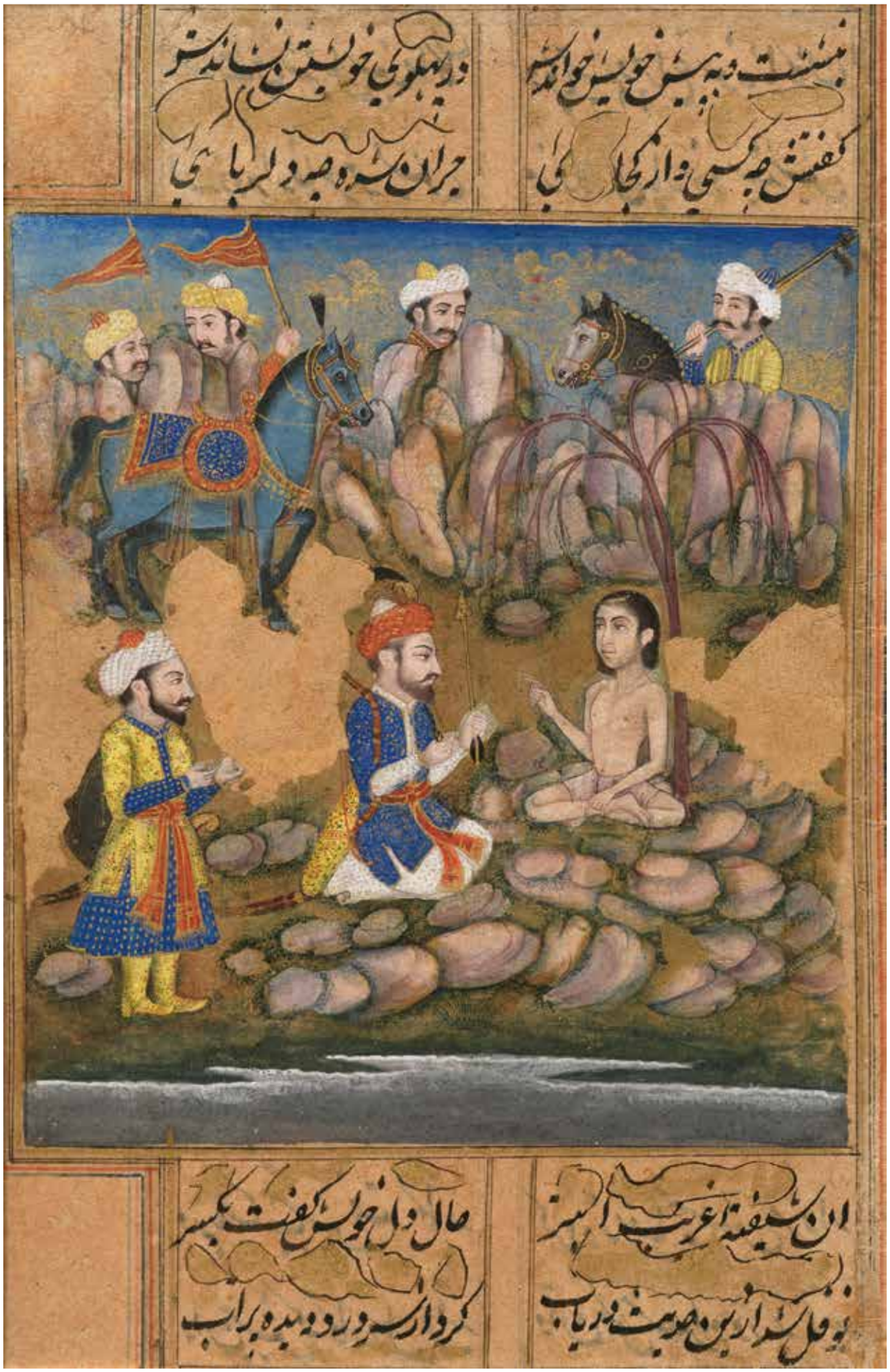
Décoration et illustration : cadre du texte et de la miniature (de l'extérieur vers l'intérieur) : ligne bleue, deux fines lignes noires, une ligne ocre (probablement dorée à l'origine), une fine ligne noire, une ligne rouge ; cadre de la miniature : une mince ligne dorée sur les bords inférieur et supérieur, bordée de deux fines lignes noires. Lignes délimitant les colonnes : probablement dorées à l'origine, bordées par deux fines lignes noires. Miniature : riche palette de couleurs et diversité de techniques : peinture à base de pigments naturels (vert au cuivre, lapis-lazuli, indigo (?), un pigment jaune opaque contenant du plomb, un jaune organique transparent, ocre, minium, vermillon, laque rouge, terre rouge, blanc de plomb, noir de carbone et métaux (feuille d'or, poudre d'or et poudre d'étain) ; traces par endroits d'un dessin préparatoire rouge transparent ; la poudre d'or a été appliquée localement avant les autres couleurs ; les couleurs de fond ont été appliquées en premier lieu, laissant la place libre pour les différents éléments de la composition (excepté pour ceux qui sont peints sur le fond doré et bleu du ciel : les personnages, leurs armes et les arbres de l'arrière-plan ont été peints sur le fond or ou bleu du ciel) ; les couleurs des vêtements ont été appliquées avant la poudre d'étain ; les carnations et la tête du chameau ont été peintes avant les détails et les motifs ; les détails, les petits motifs et les ombres ont été rendus en noir ou en couleurs (parfois transparentes ou semi-transparentes), en poudre d'or et en rehauts blancs[24].

Étapes du travail : les cadres du texte et de la miniature ont été tracés en premier lieu. Viennent ensuite la miniature (il arrive que les couleurs de la miniature débordent sur le cadre et quelques armes vont même jusqu'à traverser le cadre jusque dans la marge) et le texte (l'écriture se prolonge parfois sur le cadre). [A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le feuillet a subi plusieurs restaurations par le passé et était collé sur du carton. Il manque un assez grand fragment entre l'éléphant et le cheval brun ; il a été retouché à l'époque où il était appliqué sur du carton (la retouche a été maintenue lors de la restauration) ; quelques déchirures sont présentes. Le feuillet a été traité par l'IRPA en 2002[25]. [A.V.P.]

13 Pour plus d'informations sur Firdawsi et « Le Livre des Rois », voir notice III.20 du catalogue.
14 On peut retrouver cet épisode dans FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. III, p. 200-201.
15 Tous nos remerciements à M. Mazyar Ghavidel et au Dr Nasrin Askari, Department of Asian Studies, The University of British Columbia, Vancouver, pour leur aide dans l'identification de ce passage.
16 FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. III, p. 200-205.
17 Voir aussi FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. III, p. 204-207.
18 BLAIR 2006, p. 552.
19 Islamic Ms, n° 57G, f. 172.1 ; voir sur le site du Princeton Shahnameh Project (http://etcweb.princeton.edu/shahnama/mssntsc.htm, consulté le 5 février 2011) et la banque de données du Cambridge Shahnama Project (http://shahnama.caret.cam.ac.uk , consulté le 5 février 2011). Le manuscrit est également publié dans MOGHADAM & ARMAJANI 1939. Il ne nous a pas été possible de consulter cette publication.
20 Ms.73-1, f.405 (database Cambridge Shahnama Project : http://shahnama.caret.cam.ac.uk, consulté le 5 février 2011) ; publié dans : S.A. SHARIFZADEH 1991, p. 194-207. Il ne nous a pas été possible de consulter cette publication.
21 Traduction : M. Torabi, adaptée par le Prof. Dr C. van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.
22 Nous avons fait bon usage du rapport de restauration non publié de V. Sizaire (2002) et du rapport d'analyse des pigments de J. Sanyova (2002).
23 Rapport de traitement non publié de V. Sizaire, 2002.
24 Rapport d'analyse non publié de J. Sanyova.
25 Rapport de traitement non publié de V. Sizaire, 2002.



IS.Dp.B.1

IV.3 Feuillet d'un manuscrit illustrant un épisode de « Layli et Madjnun »

Delhi (Inde), vers 1800-1820
Papier, encre, pigments, poudre d'or
H. : 18,3 cm ; l. : 11,9 cm
Dépôt du Baroda Museum & Picture Gallery, Baroda (1952)
Inv. IS.Dp.B.1

VAN PUYVELDE 2012, s.p.

Le feuillet illustre un épisode du poème narratif « Layli et Madjnun ». Ce conte d'origine arabe fut consigné en persan, en 1188, par le poète iranien Nizami Gandjawi[25]. La miniature et le texte persan qui l'accompagne relatent la rencontre dans le désert de Madjnun et du prince Nawfal. L'extrait recopié ici ne reprend pas littéralement le texte de l'édition critique de l'œuvre de Nizami Gandjawi par Dastgirdi[26]. Le feuillet vient probablement d'un manuscrit reprenant une des versions remaniées plus tardives du poème amoureux.

La miniature fait usage d'une palette riche et rend les détails avec une grande finesse. Elle met en scène Madjnun, assis au milieu des rochers (il vivait dans une grotte) et, comme souvent, au pied d'un saule pleureur[27] qui reflète sa tristesse. Layli l'obsédait tellement, depuis qu'il lui avait été interdit de la voir et que son père lui avait refusé sa main, que Madjnun s'était retiré seul dans le désert pour vivre en derviche. Son apparence extérieure, cheveux longs, corps famélique et un pagne pour tout vêtement, contraste avec les allures princières de Nawfal, au contraire richement paré pour la chasse, comme du reste son serviteur et son cheval. Courtois, Nawfal écoute l'histoire de Madjnun. Les deux protagonistes paraissent très calmes et silencieux mais leurs regards attestent de l'échange entre eux.

Le paysage dans lequel les figures sont représentées comprend plusieurs plans : la pièce d'eau dans la partie inférieure, le sol rocailleux sur lequel les deux personnages sont assis, les rochers derrière lesquels se tiennent quatre des suivants de Nawfal, et le ciel. Les têtes paraissent quelque peu disproportionnées par rapport aux corps mais les visages sont très détaillés et rendus avec réalisme. On trouve le même type de physionomies sur des miniatures de Delhi entre 1800 et 1820[28]. On y retrouve parfois aussi le même rendu minimaliste des éléments du paysage (eau et ciel)[29].

À cette époque, Delhi connaissait toujours une production commerciale de miniatures à grande échelle qui illustraient, entre autres, les manuscrits des grands classiques littéraires persans[30]. Beaucoup de soin était alors apporté à certains détails, comme les motifs tissés de fils d'or des étoffes des vêtements et les pièces de harnachement dans cette miniature de Bruxelles. Selon Falk & Archer, la peinture de Delhi du début du XIX^e^ siècle accordait aussi un grand soin aux détails minutieux des tissus et vêtements. Ces caractéristiques donnaient au commanditaire ou au client l'impression d'acquérir une véritable peinture moghole, héritière de l'illustre tradition[31].

Traduction du fragment de texte sur le recto[32] :

« Il [Nawfal] s'assit et l'invita [Madjnun]
à s'asseoir auprès de lui

Il lui demanda « Qui es-tu ? D'où viens-tu ?
À cause de quelle enchanteresse as-tu perdu la tête ? »

L'amoureux éperdu et malheureux
lui raconta tout ce qu'il avait sur le cœur

En apprenant cette histoire
Nawfal eut à nouveau les yeux pleins de larmes. »

[A.V.P.]

DESCRIPTION CODICOLOGIQUE[33]

Papier : fabriqué à la main, couleur crème, fibres apparentes, trame non visible, surface très lisse. Dimensions du papier : H. : 18,3 cm ; l. supérieure : 11,9 cm ; l. inférieure : 11,6 cm. Au recto, la feuille a été découpée le long des lignes du cadre du texte et de la miniature.

Réglure et mise en page : ni réglure ni piqûre apparentes. Cadre de texte identique au recto et au verso : H. : 18 cm ; l. : 9,9 cm. Intérieur du cadre de texte divisé en deux colonnes, d'une largeur de 4 à 4,3 cm chacune. 13 lignes par colonne maximum lorsque tout le cadre est occupé (verso). La miniature (recto) occupe 9 lignes et dépasse du cadre du texte, à gauche ; dimensions du cadre de la miniature : H. : 12,7 cm ; l. : 11,8 cm.

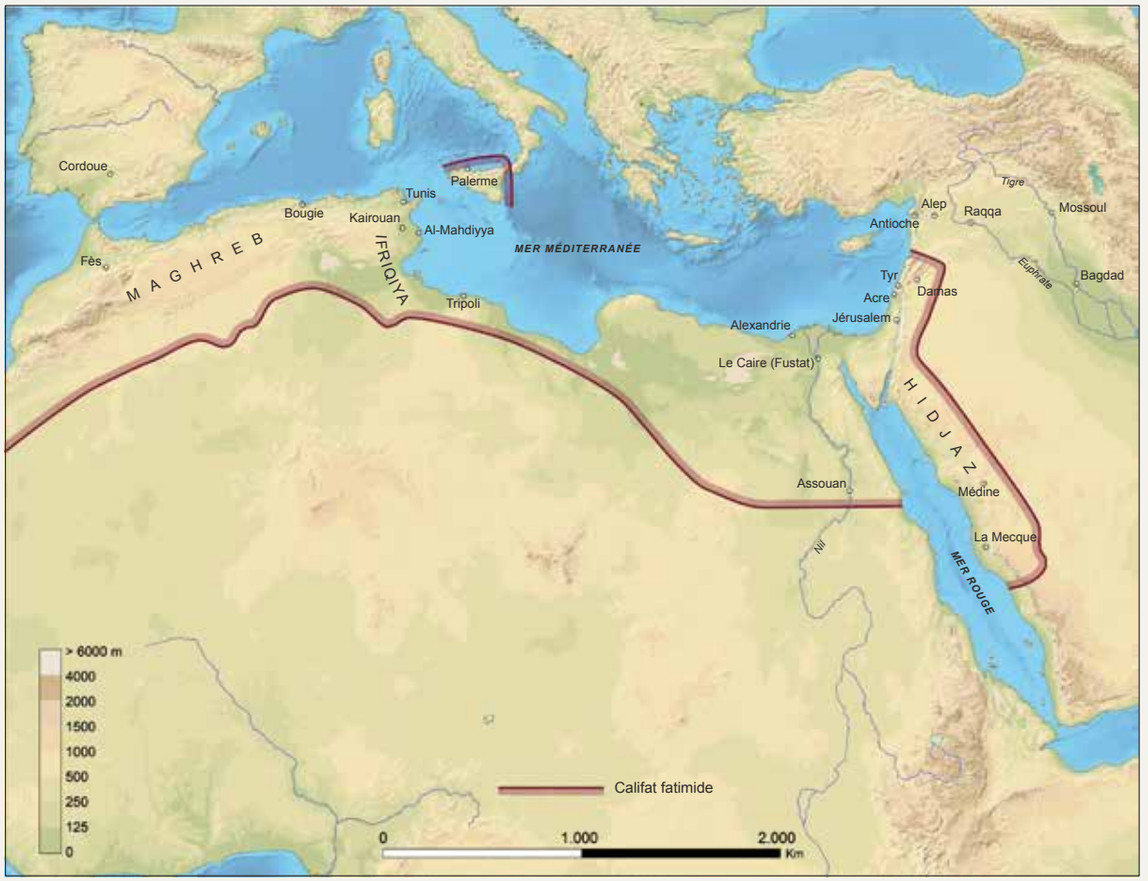
Écriture : grande *nasta'līq*. Encre noire (probablement à base de carbone)[34].

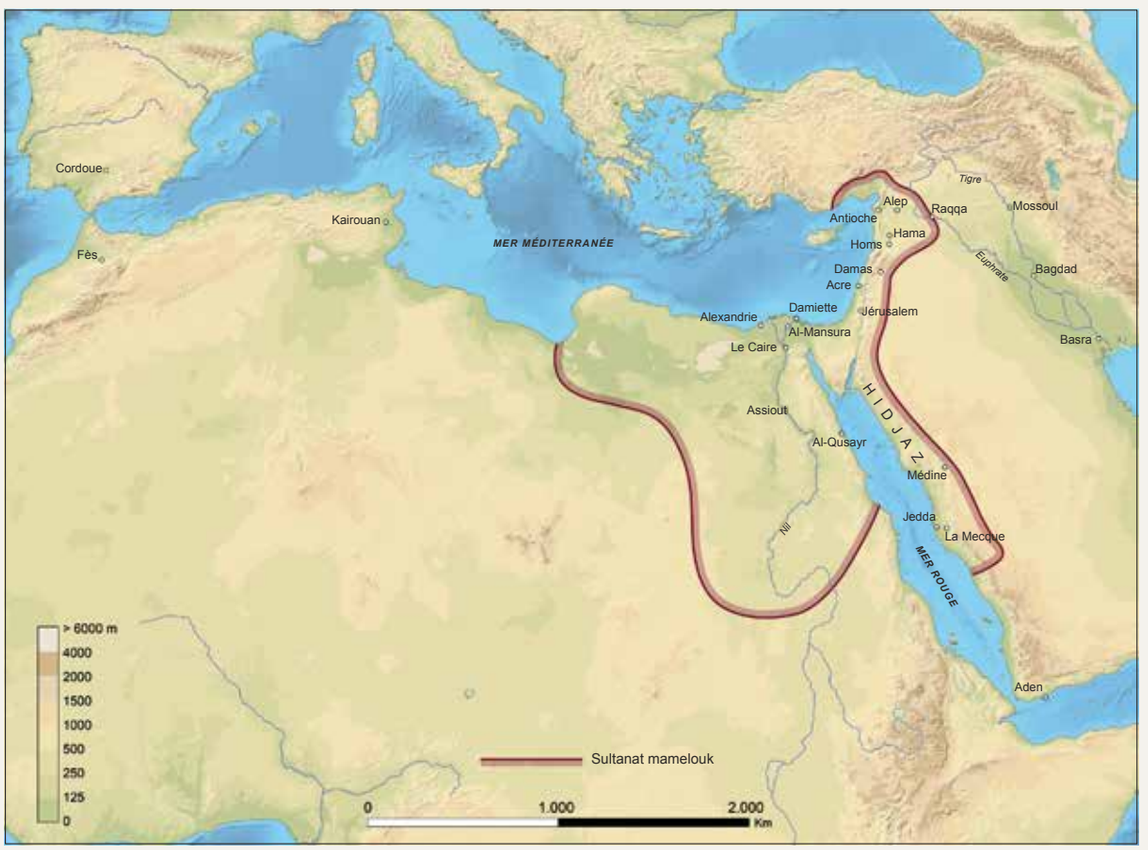
Décorations et illustration : cadre du texte et de la miniature (de l'extérieur vers l'intérieur) : ligne bleue, ligne rouge, une double ligne noire, une épaisse ligne dorée, une fine ligne noire. Entre les lignes de texte au recto : bandes de nuages dorés, cernées d'encre noire. Miniature : peinture à l'eau aux pigments naturels (lapis-lazuli, azurite (?), indigo (?), vert-de-gris, vert au cuivre, orpiment, ocre, jaune au plomb (?), minium, laque rouge, terre rouge, vermillon, blanc de plomb, noir d'os ; noir de carbone, noir de charbon (?), noir de fumée (?) et poudre d'or[35]). Les couleurs de fond ont été appliquées en premier lieu, laissant la place libre pour les différents éléments de la composition, tels que les personnages, les chevaux et les rochers[36].
[A.V.P.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le feuillet a subi plusieurs restaurations par le passé et était collé sur du carton. Il présente, à la hauteur des personnages importants, des lacunes derrière lesquelles a été collé du papier identique (provenant probablement des marges du feuillet qui ont été découpées). D'autres petites lacunes ont été provoquées par des insectes et on remarque des taches dues à la pénétration d'anciennes colles. Le feuillet a été traité à l'IRPA en 2002[37]. [A.V.P.]

25 Pour un résumé de ce récit et des informations au sujet de l'adaptation perse de Nizami Gandjawi de 1188, voir encadré notice II.37.
26 NIZAMI/DASTGIRDI 2002.
27 En persan, le saule pleureur porte le nom de Madjnun (*bid-i Madjnun*, arbre de Madjnun) (SEYED-GOHRAB 2003, p. 101).
28 Par exemple sur deux pages illustrant l'accession au trône de Shah Djahan en 1628, dans un *Padshahnama* de Lahori, Delhi, vers 1800 (inv. M.45.3.542a,b, Los Angeles County Museum of Art, in : DEL BONTA 2002, p. 154, fig. 5), dans un *'Alamgirnama* de Mirza Muhammad Kazim, Delhi, vers 1800 (inv. 1998.42.119, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archives, in : DEL BONTA 2002, p. 155, fig. 6 ; voir aussi SCHMITZ & DESAI 2006, pl. 36 & 152) et sur une illustration de *Ragamala*, Delhi, vers 1820 (inv. Add.Or.2788, India Office Library, Londres, in : FALK & ARCHER 1981, cat. 231. Nous remercions sincèrement le Prof. Dr John Seyller, Department of Art and Art History, University of Vermont, pour ces indications et pour les références bibliographiques.
29 DEL BONTA 2002, p. 154, fig. 5 ; SCHMITZ & DESAI 2006, pl. 152.
30 FALCK & ARCHER 1981, p. 130 ; SCHMITZ 1992, p. 154.
31 FALCK & ARCHER 1981, p. 130.
32 Traduction : M. Torabi, adaptée par le Prof. Dr van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.
33 Nous avons fait bon usage du rapport de restauration non publié de V. Sizaire (2002) et du rapport d'analyse des pigments de J. Sanyova (2002).
34 Rapport de traitement non publié de V. Sizaire, 2002.
35 Rapport de traitement non publié de J. Sanyova, 2002, p. 6.
36 Rapport de traitement non publié de J. Sanyova, 2002, p. 6.
37 Rapport de traitement non publié de V. Sizaire, 2002.


Cordoue
Palerme
Tunis
Bougie
Kairouan
Al-Mahdiyya
MER MÉDITERRANÉE
Fès
MAGHREB
IFRIQIYA
Tripoli
Tigre
Alep
Raqqa
Mossoul
Antioche
Euphrate
Bagdad
Tyr
Acre
Damas
Alexandrie
Jérusalem
Le Caire (Fustat)
HIDJAZ
Assouan
Médine
La Mecque
Nil
MER ROUGE
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Califat fatimide
0
1.000
2.000
Km


Cordoue
Kairouan
MER MÉDITERRANÉE
Fès
Tigre
Alep
Raqqa
Mossoul
Antioche
Hama
Homs
Euphrate
Damas
Bagdad
Acre
Damiette
Alexandrie
Jérusalem
Al-Mansura
Le Caire
Basra
Assiout
HIDJAZ
Al-Qusayr
Médine
Jedda
Nil
La Mecque
MER ROUGE
Aden
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Sultanat mamelouk
0
1.000
2.000
Km

V

Égypte et Syrie. Entre calife et sultan

Fatimides (969-1171), Ayyubides (1171-1250) et Mamelouks (1250-1517)

« J'arrivai enfin à la ville du Caire, métropole du pays et 'ancienne' résidence de pharaon [...] ; maîtresse de régions étendues et de pays riches, atteignant les dernières limites du possible par la multitude de sa population et s'enorgueillissant de sa beauté et de son éclat. C'est le rendez-vous des voyageurs, la station des faibles et des puissants. Tu y trouves tout ce que tu désires, savants et ignorants, hommes diligents ou adonnés aux bagatelles, doux ou emportés, de basse extraction ou d'illustre naissance, nobles ou plébéiens, ignorés ou célèbres. Le nombre de ses habitants est si considérable que leurs flots la font ressembler à une mer agitée, et peu s'en faut qu'elle ne soit trop étroite pour eux, malgré l'étendue de sa surface et de sa capacité. Quoique fondée depuis longtemps, elle jouit d'une adolescence toujours nouvelle ; l'astre de son horoscope ne cesse pas d'habiter une 'mansion' heureuse. Ses conquérants ont vaincu les nations, ses rois ont soumis les chefs des Arabes et des barbares. Elle possède le Nil, dont la gloire est grande, et qui dispense son territoire d'implorer la pluie ; et ce territoire qui s'étend l'espace d'un mois de marche pour un marcheur très actif est généreux et réconforte l'homme éloigné de son pays natal[1]. »

Au printemps 1326, le savant pèlerin Ibn Battuta, originaire du Maghreb, arriva au Caire, la capitale du puissant sultanat mamelouk et le centre névralgique de la vie économique et culturelle de l'Islam sunnite du XIVe siècle. D'après l'extrait ci-dessus, issu d'une version écrite de son compte rendu de voyage rédigé plusieurs années plus tard, cette métropole, une des plus grandes villes du bas Moyen Âge avec son quart de million d'habitants, laissa une trace indélébile sur Ibn Battuta. Une impression qui découlait d'une part du statut du Caire, lieu de « rendez-vous » où l'on trouve « tout ce que l'on désire », mais aussi de son riche passé en tant que siège de plusieurs dirigeants égyptiens. Une réputation méritée puisque l'histoire du Caire est, en effet, intimement liée à celle de plusieurs dynasties islamiques puissantes et de quelques civilisations brillantes. Elle remonte à celle de Fustat (*Fustāt)* qui l'a précédée, quelques kilomètres plus au sud. Son statut de capitale de la riche province d'Égypte au sein du royaume islamique naissant lui permit d'évoluer, entre le VIIe et le Xe siècle, d'un campement de tentes arabe à une métropole commerciale méditerranéenne. Mais Fustat connut surtout une énorme période d'essor et de prospérité lorsque l'Égypte, au milieu du Xe siècle, tomba aux mains de nouveaux souverains nord-africains. Le déplacement subit du centre du pouvoir vers l'Égypte et l'édification dans cette optique d'une nouvelle cité palatiale au nord de Fustat créèrent, dans le climat économique méditerranéen florissant, des opportunités sans précédent. Ces nouveaux maîtres étaient la dynastie des Fatimides (909-1171). Comme leur nom l'indique, ils s'affirment descendants directs de la fille du Prophète, Fatima, une revendication étroitement liée à leur conviction islamique shiite. Les adeptes de l'islam shiite fatimide attribuaient en effet au dirigeant de la dynastie une autorité d'inspiration divine, qui le désignait comme le seul successeur légitime du Prophète à la tête de la communauté islamique. Le souverain fatimide n'était donc pas seulement considéré par ses adeptes comme un guide religieux ou imam (*imām*) mais revendiquait en sus un pouvoir politique universel traditionnellement attribué au calife abbasside de Bagdad. Le calife fatimide usurpa dès lors également le titre de calife et un des objectifs stratégiques de la dynastie fut l'élargissement de son pouvoir au détriment des Abbassides de Bagdad. Elle s'appuya pour ce faire sur des opérations militaires visant à l'expansion territoriale mais aussi sur une action missionnaire, souvent secrète, de conversion à la cause shiite fatimide.

Au début du Xe siècle, après s'être rendus maîtres, grâce à l'aide de tribus berbères locales, de la Tunisie (909) et de la Sicile (917), les Fatimides envahirent l'Égypte en 969 et y fondèrent la nouvelle cité palatiale du Caire. Ils étendirent ensuite leur territoire à la Palestine, la Syrie et l'Arabie. En 1055, le sermon du vendredi à Bagdad était prononcé au nom du calife fatimide du Caire, symbole par excellence de la reconnaissance sur le territoire abbasside de la souveraineté fatimide. Cet exploit fut cependant de courte durée et, peu après ces événements, les Turcs seldjukides repoussèrent définitivement les Fatimides vers l'Égypte et le sud de la Syrie. Ce sont surtout les premières dynasties de califes-imams fatimides du Xe et du début du XIe siècle qui ont généré des souverains charismatiques et chanceux, capables d'étendre leur empire à son maximum. Le dernier d'entre eux, al-Hakim, jouit toutefois d'une réputation singulière, celle d'un esprit éclairé en même temps que d'un dirigeant fou. Son comportement et son commandement imprévisibles jetèrent les bases de quantité de légendes et de mythes (certains partisans d'al-Hakim prétendent même qu'il était l'objet d'une incarnation divine, une idée qui persiste aujourd'hui au sein de la communauté druze libanaise). Lorsque, fidèle à sa réputation, il disparut mystérieusement en 1021, le puissant pouvoir fatimide s'éteignit. Au cours du XIe siècle, le califat bascula dans une spirale négative, marquée par les intrigues de palais et les rivalités entre unités militaires turques et africaines qui, au début des années 1070, ne semblaient pas faire le poids contre les Turcs seldjukides dans leurs razzias à travers l'Égypte. Le trône fatimide, chancelant, ne fut épargné que grâce à l'adroite intervention du général d'origine arménienne Badr al-Djamali (env. 1074-1094). Le calife-imam se réduisait de plus en plus à une faible figure qui ne quittait que rarement ses immenses palais du Caire tandis que le pouvoir effectif était détenu d'une main de fer par des vizirs tels que Badr al-Djamali, qui gouvernèrent de fait jusqu'en 1171 au nom du calife-imam, ce dernier grand califat du monde islamique.

La cité palatiale du Caire connut un essor fabuleux durant les deux siècles du gouvernement régional fatimide. La dynastie y occupait de somptueux palais et s'entourait de luxe et d'un cérémonial de cour de plus en plus complexe, tout à l'honneur et à la gloire du statut quasi divin du calife-imam. En outre, le commerce allait bon train avec les mondes islamique et non islamique et les ateliers du calife produisaient des trésors de textile, de céramique lustrée et de cristal de roche, célèbres dans le monde entier pour leur qualité et leur raffinement. Sous l'égide des Fatimides, l'art et la culture atteignirent un très haut niveau.

Mais en 1171, la famille fatimide est faite prisonnière, le califat fatimide est formellement supprimé et l'Égypte se trouve à nouveau sous l'autorité spirituelle du calife sunnite abbasside de Bagdad. La responsabilité en incombe à un vizir nouvellement mis en place, un chef militaire qui allait faire souffler sur l'Égypte un vent de renouveau et qui, surtout, y introduisit les réalités complexes du Moyen Âge islamique. Ce nouveau dirigeant de l'Égypte, Yusuf ibn Ayyub, plus connu aujourd'hui sous le nom de Saladin (env. 1171-1193), et ses descendants forment la dynastie des Ayyubides, au pouvoir en Égypte, en Syrie et au Yémen jusqu'au milieu du XIIIe siècle. À l'origine, Saladin venait du nord de l'Irak actuel, où il naquit dans une famille locale kurde de militaires. Au service des gouverneurs seldjukides et d'autres dirigeants locaux turcs, elle sut gagner ses galons dans la région frontalière de la Syrie et de l'Irak, une région instable et désespérément déchirée entre Seldjukes, Fatimides et, depuis la fin du XIe siècle, croisés du monde chrétien. Le combat contre le royaume de Jérusalem et trois autres petits États latins d'Orient en Syrie permit notamment aux gouverneurs seldjukides et à leurs semblables, sous couvert de *djihād*[2], de faire accepter l'expansion brutale de leur pouvoir local.

Saladin arriva en Égypte en 1169 dans ce contexte d'expansion militaire, avec la mission d'annexer ce territoire prospère à l'ample royaume du plus extraordinaire des dirigeants syro-irakiens, jusqu'ici le plus couronné de succès, Nur al-Din Mahmud ibn Zangi (env. 1146-1174). Saladin s'acquitta de sa tâche avec brio. En 1171, il mit définitivement fin au califat fatimide, mais prit aussi peu à peu conscience de la chance unique que représentaient la prospérité et la situation stratégique de l'Égypte pour l'instauration de son propre pouvoir. Après la mort de son maître syrien en 1174, l'ambitieux Saladin entama la conquête de son royaume syro-irakien à partir de l'Égypte, pour engager finalement une ultime confrontation avec les croisés en 1187. Avec la conquête de Jérusalem au début de l'automne 1187, ce projet fut à son tour couronné de succès et la réputation de Saladin comme champion de tous les musulmans fut solidement établie. Seule une troisième croisade sous la direction des plus grandes têtes couronnées d'Europe, principalement le roi anglais Richard Cœur de Lion, empêcha une victoire totale et obligea Saladin à signer un traité de paix en 1192, qui confirmait l'existence de trois États chrétiens d'Orient aux environs d'Antioche, de Tripoli et d'Acre. À sa mort, un an plus tard, Saladin laissait donc à sa famille un royaume où l'Égypte et la Syrie, pour la première fois depuis longtemps, étaient liées sur les plans politique, économique et culturel, mais où la menace de nouvelles croisades resterait longtemps encore suspendue au-dessus de leurs têtes comme une épée de Damoclès.

Les nombreuses régions et villes du royaume que Saladin avait acquises au prix du sang, de la sueur et des larmes furent réparties après sa mort, en 1193, entre les différents membres et branches de la famille ayyubide. En dépit de ce partage qui ne se fit pas sans heurts ni difficultés, une certaine unité politique put être maintenue, grâce à la reconnaissance répétée par les membres de la famille de l'autorité morale de l'un d'entre eux. À partir de la deuxième décennie du XIIIe siècle, ce rôle de meneur au sein de la famille ayyubide fut attribué au maître de l'Égypte qui finit également par revendiquer l'ancien titre seldjukide de sultan. Le pragmatisme poussait, d'autre part, la plupart des Ayyubides à préférer les contacts amicaux avec leurs voisins croisés. En dépit de désaccords politiques réguliers et des inévitables tensions

militaires, l'Égypte et la Syrie jouissaient, sous les Ayyubides, d'une cohésion qui devait s'avérer fructueuse sur le plan économique et commercial.

Le mérite de Saladin et de ses descendants ayyubides ne se résumait pourtant pas à l'instauration d'une certaine cohésion politique et économique entre l'Égypte et la Syrie et à leur prospérité. Avec la disparition définitive des Seldjukides, ils se révélèrent aussi comme les nouveaux dirigeants de l'islam sunnite, ce qui permit aux régions de Syrie, et finalement aussi d'Égypte, de jouer un rôle de plus en plus central dans le monde islamique. Dans le sillage de Saladin et des siens, des élites militaires et culturelles se déplacèrent de l'est seldjukide vers l'ouest et favorisèrent l'instauration de nouvelles idées et institutions dans un Occident prêt à les faire fructifier. Sur le territoire ayyubide, comme dans l'Orient turco-mongol, l'expansion, les migrations et les dissensions politiques incessantes n'empêchèrent pas pour autant l'apparition d'une identité culturelle sunnite commune sans cesse plus précise dans laquelle les élites, anciennes et nouvelles, locales et étrangères, pouvaient se retrouver. Cette intégration culturelle croissante, si caractéristique du Moyen Âge islamique, prit forme en Syrie, puis en Égypte, en grande partie grâce aux *madrasa*, *khānqāh* et nombre de pratiques culturelles apparentées. Dans ce cas-ci, cependant, il s'agissait pour les élites politiques ayyubides d'y investir les ressources du pays afin de favoriser les activités culturelles et intellectuelles des artisans et des savants de Syrie et d'Égypte, que ce soit ou non au profit de l'un ou l'autre patron. De cette manière, les cours des dirigeants de Mossoul, Alep, Damas, Hama, Le Caire et de bien d'autres rivaux ayyubides devinrent des pôles d'attraction particulièrement actifs et fructueux pour la production et la consommation artistique et culturelle.

Lorsque les Ayyubides disparurent progressivement de la scène au milieu du XIII^e^ siècle, ces nombreuses pratiques et traditions culturelles semblaient à ce point enracinées qu'elles allaient rester la norme sociale durant de nombreux siècles. Plus encore, lorsque les Mongols mirent définitivement fin, en 1258, au califat abbasside et mirent à sac leur capitale plusieurs fois centenaire, l'Égypte était apte à reprendre avec succès le rôle de centre de l'Islam sunnite détenu précédemment par Bagdad. Le Caire devint du même coup la nouvelle capitale culturelle et le nouveau pôle d'attraction intellectuel, un lieu de « rendez-vous » où l'on trouve « tout ce que l'on désire », comme le vécut Ibn Battuta dans les années 1320. Dans le même temps, des villes syriennes telles que Damas ou Alep continuaient à afficher une grande prospérité. Ce phénomène se manifestait pour tous par une production intellectuelle inégalée, une vie religieuse intense et des évolutions permanentes d'importance dans le domaine de l'art et de l'architecture. En dépit de nombreux changements et péripéties, ces cités et leurs élites culturelles continuèrent à jouer ce rôle durant de nombreux siècles. Une ville comme Le Caire n'a, pour ainsi dire, jamais perdu depuis son statut de centre éminent de la culture islamique sunnite.

Jusqu'au début du XVI^e^ siècle, ce fut surtout une conséquence des conditions créées par le pouvoir régional et une relative richesse et prospérité grâce au sultanat mamelouk du Caire. Entre 1250 et 1260, en effet, les Ayyubides avaient perdu en partie leur pouvoir politique en Égypte et en Syrie au profit de leurs chefs militaires, les émirs, principalement de ceux qui appartenaient au corps d'élite du dernier sultan ayyubide d'Égypte. Cette unité était principalement constituée de mamelouks, des esclaves militaires affranchis, principalement des Turcs d'Asie centrale. Un concours de circonstances – à savoir des victoires sur la croisade du roi français Louis IX (Saint Louis) en 1249 et sur les Mongols de Hülagü en 1260 – donna à ces guerriers belliqueux l'occasion unique de prendre le pouvoir, à la suite de quoi le sultanat fut désormais souvent exercé par l'un d'eux. C'est la raison pour laquelle ce royaume est aujourd'hui connu sous le nom de sultanat mamelouk alors qu'à l'époque on parlait surtout de « dynastie turque » (*dawla al-atrak*). Ce n'est qu'après deux cent cinquante ans, en 1517, que ce sultanat fut vaincu par une autre dynastie turque, celle des Ottomans, qui, à partir de l'Anatolie, annexèrent ensuite à leur empire naissant l'Égypte, la Syrie et tout le Moyen-Orient.

Le royaume mamelouk détenait une unité et une stabilité politiques inaccoutumées pour le Moyen Âge islamique. L'éclatement territorial habituel fut remplacé par une organisation d'État très centralisée, gérée à partir du Caire. D'autre part, des territoires syriens furent reconvertis en provinces d'État sous la direction de gouverneurs désignés temporairement. Les chefs militaires, qui constituaient aussi les élites politiques et économiques du royaume, étaient en outre organisés en une structure hiérarchique complexe sous la direction du sultan. La valeur sociale liée à cet ordre politico-militaire donna naissance à une héraldique propre, inspirée des contacts avec les croisés européens. Cette organisation très efficace mena le royaume aux plus grands succès militaires qui valurent à plus d'un sultan mamelouk de se montrer l'égal de prédécesseurs tels que Saladin. En 1291, la prise de la dernière cité croisée, Acre, scella la fin de la reconquête de la côte syrienne. Au début du XIV^e^ siècle, les Ilkhans, les ennemis mongols d'Iran, furent également contraints de signer un traité de paix. De cette façon, une paix régionale fut imposée à l'est comme à l'ouest par le maître du Caire, très vite réputé invincible. Elle permit, sous le règne du sultan al-Malik al-Nasir Muhammed ibn Qalawun (vers 1293-1341, avec deux interruptions), d'accéder à une prospérité et une richesse sans précédent. Les représentants du sultan Muhammad entretenaient des contacts commerciaux avec les cités situées autour de la mer Méditerranée et lui-même reçut des délégations de l'Orient et de l'Occident. Au Caire, des complexes architecturaux gigantesques furent édifiés et les arts du livre, du métal et du textile furent grandement stimulés.

Au milieu du XIV^e^ siècle, le sultanat fut toutefois confronté à une crise d'importance, due principalement aux conséquences démographiques et économiques de la « Mort noire », l'épidémie mondiale de peste qui eut lieu dans les

années 1340. Malgré cela, la politique de succès militaires, de domination politico-économique et de vaste mécénat culturel se poursuivit au XV^e^ siècle, résultant de l'action de puissants sultans – comme Barsbay (1422-1438), Qayitbay (1467-1496) et Qansuh (1501-1516) – mais aussi des élites politico-militaires et urbaines locales de l'État. Ainsi, à partir de 1420, le sultan Barsbay et ses représentants prirent part de plus en plus fructueusement au florissant commerce interrégional des épices avec Venise et d'autres villes commerciales méditerranéennes ; dans les années 1480, Qayitbay réussit à interrompre l'expansion ottomane vers le sud ; dans les cités du royaume, de nouveaux monuments religieux superbes virent le jour sous son règne et sous celui de Qansuh. Ces derniers marquent toujours aujourd'hui le tissu urbain dans la région, comme de nombreuses autres constructions mameloukes. Des écoles juridiques sunnites, des confréries mystiques, des traditions intellectuelles, des pratiques culturelles et des coutumes populaires d'Orient et d'Occident se formèrent ainsi peu à peu et acquirent leur identité définitive au sein du puissant sultanat mamelouk, et ce dans un contexte d'éminente créativité et de raffinement croissant. Cette réalité historique ne fut pas seulement constatée par Ibn Battuta mais également par Ibn Khaldun, à la fin du XIV^e^ siècle. Le style particulièrement lyrique adopté par cet influent érudit pour décrire à ses lecteurs sa rencontre avec l'impressionnante ville du Caire du bas Moyen Âge illustre de manière frappante à quel point elle était le cœur battant de la vie politique, économique et culturelle du monde islamique et le resterait encore longtemps.

> « Je contemple la mère du monde, le verger de l'univers, la ruche des peuples, la fourmilière des gens, le portail de l'islam, le trône des dirigeants, éblouissante à l'intérieur de ses palais et de ses portiques, scintillante à l'extérieur par ses monuments religieux, éclairée par les lunes et les étoiles de ses savants. Ainsi m'apparut cette ville, au bord du Nil, rivière du paradis, fleuve des eaux célestes, dont le flot étanche leur soif, dont la marée leur fournit un tribut de fruits et de biens[3]. »

[J.V.S]

1 IBN BATTŪTA/DEFREMERY 1982, p. 120-121.
2 *Djihād* signifie étymologiquement « effort tendu vers un but déterminé », le terme s'applique juridiquement, suivant la doctrine classique, à l'action armée en vue de l'expansion de l'islam, et, éventuellement, de sa défense, in : TYAN 1965, *djihād*, *E.I.*[2] (note de la rédaction).
3 Cité dans : TERMONIA & VAN STEENBERGEN 2010, p. 7, extrait de : J. Berque, Les capitales de l'Islam méditerranéen vues par Ibn Khaldun et les deux Maqarris, in : *Annales Islamologiques 8*, 1969, p. 81-82.

Céramique

V.1 Céramique de Fustat

Première installation fondée par les musulmans en Égypte, la ville de Fustat se situe sur la rive orientale du Nil, à proximité de l'ancienne agglomération de Babylone, dominée par la forteresse de Qasr al-Sham et du contrefort montagneux d'al-Muqattam, à l'est. Cet endroit, militairement stratégique, est choisi par le général du calife Umar, Amr b. al-As, pour fonder le premier campement musulman dans la région, qui se transformera ensuite en une installation urbaine complexe. Après la fondation, en 641-642, de la première mosquée congréganiste d'Égypte (mosquée al-Amr), la ville de Fustat définit progressivement son caractère urbain, en s'enrichissant de nouveaux quartiers, constitués d'édifices religieux et civils, de marchés et d'ateliers artisanaux. Fustat reste la capitale de l'Égypte jusqu'à la fondation, par les gouverneurs abbassides, d'un nouveau quartier, al-Askar (750-868), situé plus au nord, qui sert de résidence aux nouveaux membres de l'élite gouvernante. Suivant le même principe, au IXe siècle, les Tulunides (868-905), une dynastie semi-autonome du califat abbasside, créent la capitale de al-Qata'i, qui se développe au nord, sur la colline de Djabal Yashkur. Si le centre du pouvoir change et déménage, Fustat continue, au contraire, d'être le lieu de résidence des classes moyennes et le centre principal de la production artisanale et du commerce.

En 969, un changement majeur modifie encore une fois l'aménagement urbain de cette zone. La dynastie fatimide, de confession shiite et opposée au califat abbasside de Bagdad, fonde une nouvelle ville fortifiée, al-Qahira, localisée au nord de Fustat et des centres de al-Askar et al-Qata'i : une cité princière, occupée par les nouveaux conquérants, complètement séparée des installations des habitants autochtones. À cette époque, Fustat est une ville prospère, lieu de résidence de différentes communautés religieuses (entre autres sunnites, coptes, juives), nécropole des califes shiites et centre d'industries et de commerces. Son rôle dans le contexte économique égyptien est donc fondamental. Nombre d'ateliers sont situés dans la ville : verrerie, céramique, tapis, mais aussi des moulins, fours et raffineries de sucre. Toutes sortes de produits, nationaux et internationaux, transitent par son port : épices et parfums, tissus de luxe, verreries et céramiques précieuses[4].

Cependant, la ville de Fustat connaît aussi des périodes de crise, déterminées en particulier par une série d'épidémies et de famines, au cours desquelles elle est partiellement abandonnée et ravagée. Notamment entre 1054 et 1072, sous le règne du calife fatimide al-Mustansir (vers 1036-1094), quand, comme le mentionnent les sources écrites, une « grande calamité » touche la ville et en réduit drastiquement la population[5] ; mais aussi un siècle plus tard, en 1168, quand, soumise à la menace croisée, elle est évacuée et incendiée par le vizir Shawar, afin d'éviter l'invasion. Les auteurs médiévaux, fortement impressionnés par cet événement, nous en ont laissé des descriptions catastrophiques et parfois excessives : l'incendie aurait duré plus de cinquante jours et toute la ville aurait été détruite[6]. Au cours des périodes ayyubide et mamelouke, le sort de Fustat n'est que peu abordé par l'historiographie arabe ; si la ville d'al-Qahira continue à se développer et à se modifier, avec notamment la construction d'un nouveau centre de pouvoir, la citadelle (1176-1193) voulue par Salah al-Din (r. 1171-1193), Fustat connaît pareillement une période de prospérité : elle redevient une zone industrielle majeure, où beaucoup d'activités artisanales sont installées[7].

Les sources écrites, qui parfois donnent une image partielle de l'histoire du site, sont confortées par la documentation archéologique qui a pu aider les historiens dans la reconstruction d'un passé partiellement méconnu. De nombreuses investigations et fouilles archéologiques nationales et internationales ont été conduites à Fustat dès le début du XXe siècle, dont les plus connues sont celles du Comité de conservation des monuments de l'art arabe d'Égypte ainsi que du Musée arabe du Caire (aujourd'hui Musée d'Art islamique), au cours des années 1910 et 1920, avec un projet de récupération de l'espace archéologique de Fustat[8] ; de l'American Research Center in Egypt (1964-1972), qui a entrepris plusieurs campagnes visant l'étude du tissu urbain et de la culture matérielle de la ville islamique[9] ; de la Mission japonaise d'archéologie islamique (1978-1985), au centre de la ville[10], et de l'Institut français d'archéologie orientale (dès 1985) sur le plateau d'*Istabl 'Antar*, au sud de Fustat[11]. Ces investigations ont permis de mettre au jour plusieurs témoignages de l'organisation urbaine et sociale de l'ancienne Fustat qui nous révèlent des informations intéressantes sur les espaces domestiques et publics de la ville et sur la richesse de sa culture matérielle. En particulier, beaucoup de tessons céramiques ont été recueillis sur le site ; ces objets constituent de précieux indicateurs du développement de l'industrie céramique de Fustat et de la qualité et de la variété des productions qui y ont été retrouvées. Le site de Fustat reste aujourd'hui encore un centre de production de céramique. Vers la fin des années 1990, un projet de récupération et de modernisation des ateliers de céramique a été mis en place par le gouvernement égyptien et par des organisations non gouvernementales locales. Projet auquel a aussi collaboré le Nederlands-Vlaams Instituut in Caïro, qui a entrepris un programme d'investigations ethnoarchéologiques (lancé en 2008) visant l'étude des techniques de production et de l'usage de l'espace par les potiers de Fustat[12].

La section islamique des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles possède une collection de plus de quatre mille fragments céramiques trouvés à Fustat, parvenus aux Musées par différentes voies : un groupe d'objets a été recueilli par Monsieur Armand Abel (qui fut professeur d'islamologie aux Universités de Bruxelles et de Gand et professeur d'arabe à l'Institut des Hautes Études de Belgique)[13] ; un ensemble a été offert par le Musée arabe du Caire en 1923[14] et une série d'exemplaires a été achetée sur le marché parisien des antiquités en 1913 et 1920[15]. En outre, plusieurs centaines de fragments de céramique de Fustat ont été offerts par des collectionneurs privés au cours des années 1920 et 1930 ; nous mentionnons en particulier un groupe de rebuts de cuisson donné par les frères Kalebjan, de Paris[16]. Le site de Fustat, qui constitue un des plus grands « dépôts » de céramiques existants, a donc approvisionné – surtout entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle – les collections des musées du monde entier[17], ainsi que celles des amateurs privés, en une quantité remarquable de céramiques fines glaçurées, mais aussi de filtres et moules décorés, datés de la période islamique.

La collection des MRAH de Bruxelles, qui constitue un ensemble très riche et représentatif de ce matériel, est composée principalement d'exemplaires de céramique fine soigneusement décorée et glaçurée. Un groupe limité de filtres de cruche et de lampes à huile non glaçurés fait aussi partie de cet ensemble. Par contre, l'assemblage manque de données relatives aux

productions de céramique commune et d'usage quotidien (céramique de cuisine, de stockage, de transport) qui, évidemment, n'intéressaient pas les collectionneurs du début du XX^e siècle, attirés plutôt par la beauté des couleurs et la finesse des dessins. Les objets de la collection constituent un indicateur précieux pour la reconstitution de l'histoire des productions céramiques documentées au Proche-Orient au cours de la période islamique et permettent de mettre en évidence les étapes et les évolutions décoratives et technologiques, ainsi que les influences extérieures. La société égyptienne médiévale ne s'enferme jamais sur elle-même mais, au contraire, s'adresse, à plusieurs moments et pour différentes raisons (économiques et culturelles), à l'extérieur : l'Europe, l'Asie centrale, la Chine. L'histoire de ces relations internationales est aussi racontée par la source céramologique, qui témoigne du fort impact sur l'industrie céramique locale exercé par les productions importées. Le matériel céramique offre aussi un aperçu du contexte économique et social du monde égyptien médiéval, en se focalisant, en particulier, sur le rôle des classes dominantes. À travers l'étude de la céramique, on réalise l'importance, pour les élites au pouvoir, de l'autoreprésentation et de l'autocélébration à travers la culture matérielle : un langage communicatif qui change au cours des siècles, des scènes de cour des lustres fatimides aux symboles militaires des céramiques incisées mameloukes. [V.V.]

4 *Nāsir Khusraw Qubādiyānī* (1004-1088), voyageur et savant d'origine persane, visite la ville de Fustat au milieu du XI^e siècle et la décrit comme un centre commercial riche et populeux, où plusieurs ateliers sont installés et où des palais de plusieurs étages accueillent les habitants. Beaucoup d'informations sur la ville apparaissent aussi dans les textes de la *Geniza* du Caire, retrouvés dans le dépôt de la synagogue Ben Ezra à Fustat. Dans ces documents, on remarque clairement le rôle de la ville dans le système économique international : elle n'était pas seulement connectée au bassin méditerranéen, mais aussi à l'Afrique, l'Inde et la Chine (GOITEIN 1999).

5 Jomier 1965, al-Fustat, in : *E.I²*, p. 981 ; RAYMOND 2000, p. 138-139.

6 DENOIX 1992, p. 8-9 ; RAYMOND 2000, p. 138.

7 Pour l'histoire de la ville de Fustat à la période ayyubide et mamelouke, voir : RAYMOND 2000, p. 155-168.

8 BAHGAT & GABRIEL 1921.

9 Nombreux sont les rapports rédigés par G.T. Scanlon, directeur de la mission, et W. Kubiak, au cours des années de fouilles à Fustat et parus dans la série du *Journal of American Research Center in Egypt*, dont le dernier rapport : SCANLON 1989.

10 SAKURAI & KAWATOKO 1992 (japonais) ; KAWATOKO & SHINDO 2010.

11 La publication finale relative aux fouilles dirigées par le Dr Roland-Pierre Gayraud (LAMM, Université de Provence et IFAO) est actuellement en cours. Parmi les travaux publiés : GAYRAUD 1998, p. 435-460 ; GAYRAUD, TREGLIA & VALLAURI, 2009, p. 171-192 ; GAYRAUD, TREGLIA avec la collaboration de GUIONOVA, 2012, p. 297-302.

12 http://www.instituten.leidenuniv.nl/nvic/onderzoek/onderzoekarcheo-nvic.html#de-pottenbakkers-van-fustat.

13 Armand Abel s'est consacré à l'étude de l'archéologie et de l'histoire de l'art islamiques, surtout au début de sa carrière scientifique. Pendant les années 1920, alors qu'il donnait cours de latin et de grec à l'Université du Caire, il a collaboré avec le Musée arabe du Caire (directeur Monsieur G. Wiet), pour lequel il a catalogué une partie de la collection des céramiques de Fustat. Parmi ses œuvres les plus représentatives à ce sujet, nous mentionnons ici : A. Abel, *Gaibi et les grands faïenciers égyptiens d'époque mamelouke, Musée Arabe*, Le Caire, 1930 et A. Abel, Les céramiques arabes d'Égypte aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin des MRAH*, mai et juillet 1930, p. 65-72 et p. 101-107.

14 Il s'agit d'un lot d'une cinquantaine d'exemplaires.

15 Les archives des MRAH mentionnent l'achat de deux lots d'objets provenant de Fustat, datés entre le X^e et le XIII^e siècle, auprès de l'antiquaire Demotte, Paris (1913 et 1920). Le groupe acheté en 1920 appartenait à Monsieur Eknayan (Paris).

16 L'arrivée de ce lot d'objets aux MRAH est mentionnée dans une communication parue dans le *Bulletin des MRAH* 1936, n° 3, p. 71. Nous reportons aussi les dons faits par Monsieur Mallon (Paris, janvier 1914) et Monsieur Gaudin (Paris, juillet 1920).

17 Dans le but de récupérer et valoriser ce patrimoine dispersé, des publications de ces collections ont vu le jour et ont permis de donner, en association avec la documentation archéologique, un aperçu des productions de céramique fine retrouvées dans un des centres les plus importants du monde méditerranéen médiéval. Nous mentionnons ici, par exemple, MCPHILLIPS 2012, p. 101-104 et 2008, p. 107-122 ; RUGIADI 2007-2008, p. 125-156 ; WATSON 2004.

La survivance de l'Antiquité tardive

Les traces les plus anciennes de l'occupation islamique du site de Fustat ne sont pas bien représentées dans cette collection, probablement du fait que la culture matérielle de cette époque était constituée principalement d'un répertoire non glaçuré, qui ne suscitait pas l'intérêt des collectionneurs. La source archéologique apporte donc une documentation bien plus riche[18]. Au cours des premiers siècles de l'Islam, l'assemblage céramique typique de Fustat s'inscrit dans la tradition de l'Antiquité tardive : sigillées d'Assouan, amphores et pots de cuisine en pâte locale, mais aussi vaisselle et autres récipients d'importation méditerranéenne.

Les MRAH possèdent un lot d'objets qui témoignent de la continuation d'une tradition antérieure (technique et décorative) préislamique, mais qui montrent déjà l'application de cet héritage à un contexte culturel nouveau. Il s'agit d'un groupe de lampes à huile moulées avec inscriptions en arabe. [V.V.]

V.1.1 Lampes à huile décorées

Fustat (Égypte), VIII[e]-début du X[e] siècles
Pâte argileuse sans glaçure et avec décor moulé
IS.F. 2001.2 – IS.F. 2001.4
IS.F. 5696.2 – IS.F.2001.7
(plus grande : IS.F.5696.2) H. : 4,5 ; L. : 10 ; l. : 7,7 cm.

AZARNOUSH-MAILLARD, non publié, 1977, p. 4 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 6.

Les lampes des MRAH ont été modelées au moule en deux parties (supérieure et inférieure) et sont caractérisées par un décor en relief à caractère épigraphique, floral (très stylisé) ou géométrique, situé sur la partie supérieure de l'objet.
Comme indiqué par Roberta Giunta, IS.F.2001.2[19] présente une inscription divisée en deux sections dépourvues d'encadrement, qui se développe sur une ligne. Elle a été exécutée en coufique avec sommets triangulaires et enrichie d'éléments végétaux ; les compléments graphiques dans le champ sont sporadiques. Le *ductus* permet de proposer comme datation la période comprise entre la deuxième moitié du IX[e] siècle et le début du X[e] siècle.

IS.F.5696.2 (côté)

La première partie du texte a été exécutée « en miroir » :

اسرج (يا) سراج و لا
« Illumine (ô) lampe »

Deuxième section :

انطفى و نير بظوك
« ne t'éteins pas et illumine de ta lumière'[20] »

La pièce IS.F.5696.2 est décorée d'une inscription en relief en caractères coufiques qui reproduit le terme *baraka* بركة (*bénédiction*) sous forme spéculaire. Le reste de la surface est décoré de motifs géométriques qui remplissent toute la partie supérieure de l'objet.

Les deux pièces décrites ici portent des inscriptions appliquées erronément ; nous pouvons supposer que les potiers ne maîtrisaient pas bien la langue arabe et se sont donc trompés dans l'exécution du décor épigraphique. [V.V.]

18 Les fouilles effectuées à Fustat par les différentes équipes archéologiques ont mis en évidence plusieurs aspects de l'organisation urbaine de la ville et de sa culture matérielle. Les travaux conduits sur le plateau d'Istabl Antar, au sud de Fustat, par l'Institut français d'archéologie orientale, ont fourni un aperçu des assemblages céramiques employés à cette époque : vaisselle de table, céramique de cuisine et de stockage, amphores (GAYRAUD 2009).

19 La traduction, ainsi que l'évaluation épigraphique et chronologique des lampes IS.F.2001.2 et 2001.1, ont été effectuées par le Dr Roberta Giunta, Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

20 Nous retrouvons souvent sur ces objets des inscriptions qui en mentionnent la fonction ; c'est le cas, par exemple, d'une pièce de la collection al-Sabah, Kuwait, où la première partie du texte est identique à celle de l'exemplaire des MRAH (WATSON 2004, p. 104, LNS 332 C) ou d'une pièce du Musée Benaki d'Athènes, qui partage le même lexique (PHILON 1980, p. 28, fig. 53). La même inscription est documentée sur une pièce publiée par J. DAVID-WEILL (1951, p. 265-268, fig. 1 a & b). Une autre pièce des MRAH (IS. 2001.1), non représentée ici, porte la même inscription.

Innovations technologiques

À partir de la fin du VIII[e] siècle-début du IX[e] siècle, le monde islamique assiste à une véritable explosion sur le marché céramique des productions avec glaçure blanche opaque, décorées en bleu cobalt, lustre métallique ou coulures *(splashes)* colorées. L'expérimentation par les potiers irakiens d'un nouveau répertoire de produits glaçurés répond vraisemblablement au désir d'imiter les céramiques chinoises abondamment importées dans la région du golfe Persique et de la mer Rouge[21]. Les potiers se spécialisent dans le décor en brun manganèse et vert, souvent en forme de *splashes* et en bleu cobalt (parfois accompagné de *splashes* en vert), sobrement peint sur l'objet et généralement avec caractère épigraphique, souvent en position asymétrique. Mais c'est probablement la technique du lustre qui témoigne le mieux du degré de maîtrise technique et d'originalité artistique atteint par les potiers irakiens, qui parviennent à créer un décor à reflets métalliques applicable sur la glaçure blanche opaque[22]. Cette production, complexe et coûteuse[23], est caractérisée par des dessins qui occupent toute la surface de l'objet ; l'effet lumineux et luisant du lustre métallique est donc renforcé et confère à l'objet un aspect luxueux. Les premières productions (deuxième moitié du IX[e] siècle) se caractérisaient par un décor en lustre polychrome et bichrome, avec une riche palette de lustres dorés, bruns et rubis, et étaient fastueusement ornées de compositions abstraites ou d'inspiration florale et géométrique. Ensuite, à partir de la fin du IX[e] siècle, les potiers se concentrent plutôt sur la réalisation de lustres monochromes (brun ou jaune doré), souvent caractérisés par la présence d'une figure centrale (humaine ou animale) qui conquiert la scène.

Le centre qui détient le monopole de cette production d'objets glaçurés, riche et diversifiée, a été identifié, sur base des analyses archéométriques des corps céramiques, dans la région de Basra, en Irak[24]. Toutefois, à l'exception du lustre, qui reste une spécificité des potiers irakiens, au moins jusqu'à l'apparition des produits égyptiens d'époque fatimide (voir plus loin), pour ce qui concerne les autres types de céramique glaçurée, il y avait, à côté de Basra, d'autres centres producteurs (en Iran, Syrie, Turquie, Égypte[25]), qui entreprenaient la production de vaisselle glaçurée. [V.V.]

V.I.2 Lustre abbasside

Fustat (Égypte), IX[e]-X[e] siècles
Pâte argileuse à décor peint au lustre (polychrome ou monochrome) sur glaçure blanche opaque

LUSTRES POLYCHROMES, IX[e] SIÈCLE
(les quatre à gauche, de gauche à droite)

IS.F.5586.4, Bord de coupe (ø 22 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 1.

IS.F.1835, Bord de coupe (ø 36 cm ?)

IS.F.5586.5, Bord de coupe (ø 14 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 1.

IS.F.1898, Base de coupe (ø 9 cm)

LUSTRES MONOCHROMES, X[e] SIÈCLE
(les quatre à droite, de gauche à droite)

IS.F.1842, Base de coupe (ø 12 cm)

IS.F.1425, Bord de coupe (ø 11 cm)

IS.F.1900, Bord de coupe (ø 8 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD, non publié, 1977, p. 6.

IS.F.1828, Base de coupe (ø 4 cm)

Les Musées royaux possèdent une sélection de lustres métalliques datés de la période abbasside et provenant vraisemblablement de la région de Basra, en Irak[26]. Ces objets se distinguent facilement de la riche production de lustres fatimides (abondamment représentée dans la collection) par les caractéristiques du corps céramique, très fin et compact et toujours de couleur jaune, ainsi que par les particularités du décor et la qualité du lustre. Quatre exemplaires avec lustre polychrome sont présentés ici (IS.F.5586.4, IS.F.1835, IS.F.5586.5 & IS.F.1898) : le décor, à thème géométrique (petits cercles et lignes obliques organisées en bandes horizontales) ou floral (branches, feuilles, fleurs), est peint sur une couche de glaçure blanche opaque. Le décor de la surface extérieure ne peut être que partiellement reconstitué, mais il se limite généralement à des cercles décorés de traits verticaux.

Bien que fragmentaires, les exemplaires en lustre monochrome doré (IS.F.1842, IS.F.1425, IS.F.1900 & IS.F.1828) peuvent être insérés assez facilement dans le cadre des productions du X^e siècle, souvent caractérisées par un décor figuratif, stylisé, qui occupe tout l'espace de l'objet, à l'exclusion du bord. Le motif de cercles alternés aux lignes verticales que nous retrouvons à l'extérieur est une constante dans ce genre d'objets en lustre monochrome. [V.V.]

21 Les premières attestations de céramique chinoise en Égypte datent du IX^e siècle ; il s'agit d'objets avec glaçure polychrome (verte, brune et jaune) ou glaçure monochrome vert-bleu de la dynastie Tang, produits dans la région de Zhejiang, en Chine sud-orientale (MIKAMI 1988, p. 10 ; SASAKI 1994 ; NORTHEDGE 2001, p. 207-214 ; WATSON 2004, p. 36-38 & 167-181).

22 L'origine de cette technique a fait l'objet de plusieurs discussions parmi les chercheurs. Les fouilles de Samarra, en Irak, ont apporté un support archéologique à l'identification chronologique de cette production (NORTHEDGE 1994, p. 29-33). Différentes spéculations ont été faites sur la présence d'autres centres de production de lustre monochrome (notamment à Fustat, Bagdad, Rayy et Suse), mais elles n'ont rencontré aucun support archéologique (PHILON 1980, p. 76).

23 La technique du décor en lustre exigeait une maîtrise très complexe de la cuisson des objets : la pièce glaçurée était cuite une première fois et, après l'application du décor, elle subissait une deuxième cuisson en atmosphère réductrice.

24 MASON & KEALL 1991 & 1999.

25 WATSON 1999.

26 Cette interprétation se base sur une analyse macroscopique du corps céramique des objets et sur des comparaisons techniques et stylistiques avec des pièces de la région irakienne.

V.I.3 Céramique à décor peint sur glaçure blanche opaque

Fustat (Égypte), deuxième moitié du IXe-Xe siècles
Pâte argileuse peinte en vert et manganèse sur glaçure blanche opaque

IS.F. 1161, Bord de coupe (ø 26 cm) et base (ø 12 cm) de coupe

IS.F.1489, Base de coupe (ø 7,5 cm)

IS.F.5463, Base de coupe (ø 11 cm)
ABEL 1930b, fig. 16, 4b.

IS.F.1299, Bord de coupe (ø 34 cm)

Les nouveautés technologiques et décoratives de la période abbasside atteignent aussi l'Égypte, où la « réapparition » de la glaçure est datée du début du IXe siècle[27]. La fascination pour les produits chinois importés et les impulsions qui viennent de l'extérieur (et, en particulier, de l'Irak) ont un fort impact sur la production locale. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles possèdent un groupe d'objets qui s'insèrent dans cet horizon céramologique et qui sont datés, sur base de la documentation archéologique, entre la deuxième moitié du IXe siècle et le XIe siècle[28]. Ces exemplaires sont tournés en pâte argileuse rose-beige avec décor peint en vert turquoise et/ou manganèse (brun ou aubergine) sur glaçure blanche opaque. Bien que parfois très similaires aux objets irakiens, ils ont vraisemblablement été produits en Égypte[29], notamment à Fustat qui a été identifié comme un des centres de production[30]. Ces objets étaient abondamment diffusés sur tout le territoire égyptien et ils ont aussi été retrouvés, sous forme de *bacini* architecturaux, en Italie[31]. Les exemplaires des MRAH sont caractérisés par un décor bichrome, en brun et manganèse, associé à une ornementation plutôt simple (lignes et petits points) ou à un répertoire épigraphique, avec décor monochrome, comme dans le cas de IS.F. 5463, qui porte la formule de bénédiction, *baraka*, بركة et IS.F.1299, avec une inscription en coufique fleuri partiellement conservée. [V.V.]

27 KUBIAK et SCANLON 1973 et GAYRAUD 2006, p. 105-106. Nous citons Gayraud qui mentionne les différents types de glaçure : « La glaçure ne réapparaît en Égypte qu'au début du IXe siècle comme l'ont montré les fouilles d'Istabl 'Antar. [...] Cette couverte vitreuse montre dès le début une palette complète dans sa variété technique : glaçure au plomb, à l'antimoine, mélange alcalino-plombifère, et surtout émail à l'étain sur glaçure plombifère et sans doute à l'antimoine sur glaçure alcaline. Par contre il est inutile de préciser que le lustre ne peut être appliqué que sur une surface glaçurée, et qu'il aura donc fallu d'abord réintroduire les techniques de la glaçure avant de songer à reproduire celles du lustre, même si celui-ci ornait déjà les œuvres de certains verriers ». (GAYRAUD 2011, p. 295-296).

28 Fustat (SAKURAI & KAWATOKO 1992, p. 361, 405 ; BERNUS-TAYLOR 1995, p. 66-67, n° 9) ; Alexandrie (ENGEMAN 1990-1991, p. 67, fig. 4-6) ; Tebtynis (ROUSSET & MARCHAND 2000, p. 427, fig. 43 n-o, fig. 50) ; Sinai (KAWATOKO & SHINDO 2009, Color pl. 13, région de Raya et al-Tur) ; Noubie (SOUSTIEL 1985, p. 111).

29 Ce groupe d'objets a souvent été qualifié de « *Fayyumi Ware* », mais aucune découverte de centres de production n'a été documentée dans le Fayoum (SCANLON 1993).

30 Plusieurs rebuts de cuisson ont été recueillis sur le site (SCANLON 1993, p. 295-330).

31 Notamment dans l'église de San Piero a Grado à Pise, datant du Xe siècle- début du XIe siècle, dans BERTI 1997, p. 308 fig. 12, et dans la Torre Civica de Pavie, construite au XIe siècle, dans BLAKE & AGUZZI 1989. Le mot *bacini* désigne des bols en céramique, souvent glaçurée, employés comme décor architectural dans les façades des églises ou d'autres bâtiments.

La période fatimide

Pendant la période fatimide, Le Caire-Fustat se transforme en un des centres les plus importants de la Méditerranée, ville multiculturelle et cœur des commerces et de la production artisanale et artistique de l'Égypte. Probablement grâce à un transfert direct des techniques, déterminé par le mouvement des potiers irakiens[32], l'industrie céramique égyptienne développe un nouveau répertoire technologique et iconographique représentatif de la nouvelle dynastie au pouvoir : la production à lustre métallique devient donc un indicateur remarquable et distinctif de l'Égypte fatimide. La variété du décor et des styles et l'hétérogénéité des pâtes céramiques témoignent d'une production très diversifiée, vraisemblablement contrôlée par plusieurs ateliers spécialisés. En outre, l'industrie égyptienne du lustre, ainsi que celle des céramiques glaçurées incisées, occupe un rôle important dans l'expérimentation d'un nouveau corps céramique qui marque, vers la deuxième moitié du XI^e^ siècle, une véritable révolution technologique dans la production de céramique fine[33] : un corps blanc, très compact et riche en quartz (céramique à pâte siliceuse ou *fritware*)[34] , qui permettait d'exécuter le décor directement sur la surface de la pièce. Comme déjà vu pour d'autres productions égyptiennes, les céramiques lustrées voyagent en dehors du territoire fatimide pour rejoindre différentes localités de la Méditerranée et elles se retrouvent employées, encore une fois, comme *bacini* ornementaux sur les façades d'églises ou de palais[35]. [V.V.]

32 MASON 1997, p. 211-213. Pour des références dans les sources écrites, voir KENNEDY 1986, p. 207, 223 & 227.

33 Dans son travail sur les productions lustrées de l'Égypte islamique, Robert Mason suggère que la période qui voit l'affirmation du corps céramique siliceux doit être datée entre 1025 et 1075 (*Fustat Opaque-glazed Lustre-painted Group Two* - FLP2). Mason identifie dans le groupe chronologique précédent (*Fustat Opaque-glazed Lustre-painted Group One* - FLP1) une sélection de matériel qu'il considère comme « *proto-stonepaste* » et qui témoigne vraisemblablement de la présence d'une phase d'expérimentation sur le corps céramique (MASON 1997, p. 216-218 & 222).

34 Au XIV^e^ siècle, l'historien iranien Abu al-Qasim définit dans son œuvre *Les joyaux des jeunes mariées et les merveilles des pierres précieuses* la recette pour préparer ce nouveau corps céramique, en se basant sur la production de la région de Kashan, en Iran (ALLAN 1973 & WATSON 2004, p. 25-28).

35 Pour le répertoire de céramiques fatimides en Italie : BERTI & TONGIORGI 1981, p. 255-267 ; BERTI 1997 ; TONGHINI 1999, p. 285-297.

V.I.4 Lustres fatimides sur pâte argileuse avec décor figuratif

Fustat (Égypte), XI^e^ siècle
Pâte argileuse peinte au lustre doré sur glaçure blanche opaque

IS.F.4892.2, Fragment
SHANY-BELKINE 1980-1981, pl. II, 13.

IS.F.5519, Fragment
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 4a.

IS.F.4410, Base de coupe (ø base 6 cm)
SHANY-BELKINE 1980-1981, pl. V, 58.

IS.F.4892, Base de coupe (ø base 9 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 4b.

Les matériaux présents dans la collection des Musées royaux montrent une ample palette de corps céramiques et types décoratifs et témoignent de la riche productivité des potiers égyptiens[36]. Un groupe d'objets se caractérise par un corps argileux de couleur jaune, couvert par une glaçure blanche opaque à l'étain. Le décor en lustre doré, représentant souvent des motifs figuratifs ou épigraphiques, est appliqué sur la pièce, avec un fin pinceau, après cuisson ; une fois le décor appliqué, l'objet nécessite un nouveau passage au four. Une partie du décor est aussi exécutée en incisant le lustre peint (IS.F.4892). Cette production est fréquemment caractérisée par la présence d'une figure centrale (humaine ou animale) généralement située sur un arrière-plan de volutes végétales : un joueur de flûte (IS.F.5519), un homme tenant des fleurs (IS.F.4892)[37] ou un animal (IS.F.4410). La représentation des scènes du monde de la cour, dans ses aspects les plus conviviaux (la musique, la chasse, les banquets), est très commune dans la production des lustres fatimides et est révélatrice de la nouvelle élite au pouvoir : riche, puissante et désireuse de se représenter. [V.V.]

36 La différenciation entre corps céramique en pâte argileuse et corps céramique en pâte siliceuse est parfois possible simplement d'après l'analyse macroscopique de la section de la pièce (consistance, inclusions, porosité) ; toutefois elle est très difficile à déterminer quand il s'agit de pâtes vraisemblablement associées à une phase d'expérimentation. Les données présentées ici se basent sur une étude préliminaire et macroscopique du matériel céramique de Fustat, mais de nouvelles analyses sont prévues.

37 MAILLARD 1977, fig. 4a & b.

V.I.5 Lustres fatimides sur pâte argileuse avec décor épigraphique ou géométrique

Fustat (Égypte), XIe siècle
Céramique argileuse peinte au lustre doré ou brun sur glaçure blanche opaque

IS.F.2013, Couvercle (ø 14 cm)

IS.F.1570, Bord de coupe (ø 18 cm)

IS.F. 5504.1, Fragment
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 7b.

IS.F.4879.4, Base de coupe (ø 8 cm)

Le décor épigraphique ou pseudo-épigraphique, en caractères coufiques, joue le rôle principal dans le répertoire des lustres fatimides. Il se situe souvent autour du marli (IS.F.1570), enrichissant l'apparat décoratif, mais il peut aussi occuper le centre de l'objet et acquérir donc la place principale du schéma ornemental : IS.F.4879.4, on retrouve le mot الملك (le roi, la souveraineté).
Le nom de l'artiste apparaît fréquemment sur les objets d'époque fatimide et a souvent permis aux chercheurs de définir la présence de styles différents et de comprendre leurs évolutions. Étant donné la variété et la qualité des styles décoratifs associés à ces signatures, il semble très probable qu'elles n'indiquaient pas le travail d'un seul artiste, mais plutôt d'un groupe de personnalités associées au même atelier. Une des personnalités les plus connues de la production de lustre égyptien est, sans doute, celle de *Muslim*[38] qui exerçait entre la fin du Xe siècle et le début du XIe siècle[39]. À cet artiste appartient une pièce de la collection des Musées royaux (IS.F.5504.1) : la signature se situe sur la paroi intérieure et elle porte les mots عمل مسلم (le travail de Muslim). Malheureusement très fragmentaire, cet objet ne nous offre qu'une vision partielle du décor. Le décor de type géométrique est aussi très commun à cette époque ; il est représenté ici par un fragment de couvercle de jarre exécuté en lustre brun foncé (IS.F.2013). Ces objets ont été modelés avec une pâte argileuse de couleur beige-rose. [V.V.]

38 JENKINS 1968, p. 359-369.

39 La signature *Muslim*, qui correspondait à la signature d'un artiste ou plutôt d'un atelier, apparaît aussi sur une coupe conservée au Musée Benaki d'Athènes, qui porte une inscription de dédicace pour un des courtisans du calife al-Hakim qui règne de 996 à 1021 (PHILON 1980, fig. 468, pl. XXV et BALLIAN 2006, p. 68). De la même époque date aussi une autre pièce conservée au Musée d'Art islamique du Caire, avec une inscription qui mentionne un des officiers d'al-Hakim en se référant aux titres qu'il possédait entre 1011 et 1013 (YUSUF 1958, p. 173-279 ; JENKINS 1968).

V.I.6 Lustres fatimides sur pâte siliceuse

Fustat (Égypte), fin XIe-XIIe siècles
Pâte siliceuse à décor peint au lustre doré sur glaçure opaque blanche (IS.F.4879.1 & 5528.5) ou turquoise (IS.F.1919 & IS.F.5435.3) et sur glaçure transparente incolore (IS.F.4405.2)

IS.F.4879.1, Base de coupe (ø base 7 cm)

IS.F.5435.3, Base de coupe (ø base 7 cm)

IS.F.1919, Base de coupe (ø base 4,4 cm)

IS.F.5528.5, Base de coupe (ø base 7 cm)

IS.F.4405.2, Coupe (ø bord 12 cm ; ø base 5 cm)

Les Musées possèdent un groupe assez hétérogène d'exemplaires associés à une pâte siliceuse[40]. L'apparat décoratif est très varié et souvent à caractère géométrique, parfois très élaboré, avec croix centrale (IS.F.5528.5) ou étoile à six pointes (IS.F.5435.3). Les représentations figuratives ou épigraphiques sont aussi attestées : IS.F.4879.1 présente vraisemblablement le mot الملك (le roi, la souveraineté), exécuté en réserve sur fond de lustre foncé qui a aussi été incisé pour créer des motifs floraux ; tandis que IS.F.1919 et IS.F.4405.2 se caractérisent par une figure centrale : dans le premier cas, un oiseau sur fond turquoise et, dans l'autre, probablement un poisson, cette fois peint sur glaçure transparente incolore. [V.V.]

40 Le groupe à pâte siliceuse présente une ample variété de corps céramiques ; la couleur, la porosité et la présence d'inclusions sont très variables.

V.I.7 Céramique glaçurée à décor incisé sur pâte siliceuse

Fustat (Égypte), XIIe siècle
Pâte siliceuse ou riche en quartz, à décor incisé ou excisé sous glaçure transparente colorée ou incolore

IS.F.1356, Base de coupe (ø 5,5 cm). Glaçure jaune
AZARNOUSH- MAILLARD, étude non publiée, 1977, p. 17.

IS.F.1349, Base de coupe (ø 10 cm). Corps céramique intermédiaire ? avec glaçure jaune

IS.F.1549, Base de coupe (ø 4,8 cm). Glaçure bleue

IS.F.1350, Base de coupe (ø base 8 cm). Glaçure bleue

IS.F.1543, Base de coupe (ø 8,5 cm). Glaçure verte

IS.F.1348, Base de coupe (ø 9 cm). Glaçure incolore
AZARNOUSH- MAILLARD, étude non publiée, 1977, p. 17.

Témoin, contemporain aux lustres, de l'introduction d'un nouveau corps céramique de type siliceux est le groupe avec décor incisé sous glaçure transparente colorée (jaune, verte, bleue, turquoise, aubergine), souvent connu dans la littérature comme *Fustat Fatimid Sgraffiato*[41]. Ce groupe semble s'inspirer des productions de céramique chinoise, céladons de la dynastie Song du Nord (960-1127) et céramiques incisées dites de Qingbai (Chine sud-orientale), arrivées en Égypte au cours du XIe siècle par la route maritime qui passe par le golfe Persique et la mer Rouge. Ces productions, dont le musée possède quelques exemplaires, sont caractérisées par une pâte très fine et compacte, blanche, finement décorée d'incisions sous glaçure transparente[42]. Les pièces fatimides à décor incisé ou gravé présentent une riche variété de corps céramiques ; déjà à partir du XIe siècle, en effet, un corps riche en quartz fait son apparition et, dès la fin du siècle, le corps de type siliceux se démarque[43]. Grâce à la documentation matérielle recueillie sur le site de Fustat, il est possible d'associer ces productions aux ateliers de la ville[44].

Les objets à décor fin incisé sous glaçure sont très communs dans la collection des MRAH. Ils sont caractérisés par des dessins délicats, qui créent des compositions géométriques ou florales, et sont couverts par une glaçure transparente verte, jaune, bleue, aubergine ou incolore. Le répertoire décoratif est assez complexe et soigneusement exécuté : des figures géométriques se répètent et s'entrelacent et des éléments végétaux remplissent la composition. IS.F.1348 présente un dessin géométrique (étoile centrale

IS.F.2013
IS.F.1570
IS.F. 5504.1
IS.F.4879.4

IS.F.4879.1
IS.F.5435.3
IS.F.1919
IS.F.5528.5
IS.F.4405.2

IS.F.1356
IS.F.1349
IS.F.1549
IS.F.1543
IS.F.1350
IS.F.1348

à six pointes) exécuté par excision, qui rappelle la finesse des productions chinoises. La pâte céramique associée à ce répertoire peut présenter des variétés en ce qui concerne la porosité, la couleur ou la cohésion. Comme pour les lustres fatimides, une possible phase d'expérimentation sur la composition de la pâte par les potiers égyptiens pourrait caractériser cette production et porter, vraisemblablement, à l'introduction de la pâte siliceuse (*fritware*). [V.V.]

41 SCANLON 1967, p. 76, note 19.

42 Le grès de Qingbai est cuit en atmosphère réductrice et se caractérise par une teinte bleutée froide. Cette production était principalement produite à Jingdezhen. Je remercie la conservatrice de la section « Chine » des MRAH, Nathalie Vandeperre, pour son aide à l'identification des pièces chinoises retrouvées parmi le matériel de Fustat. Voir aussi VEZZOLI *sous presse*.

43 MASON 2004, p. 286. Il est important de rappeler que l'ajout de sable de quartz à la mixture argileuse était une pratique fréquemment employée par les potiers de Fustat, surtout pour la production de l'engobe (MASON & KEALL 1990, p. 177-178).

44 Scanlon mentionne la présence de rebuts de cuisson (SCANLON 1967, p. 75-77). Sur base de la documentation archéologique, ce groupe a été daté à partir de la fin du X^e^ jusqu'à la fin du XII^e^ siècle (SCANLON 1999, p. 265).

V.I.8 Céramique peinte sous glaçure

Fustat (Égypte), XII^e^ siècle
Pâte argileuse peinte au manganèse sur couche d'engobe beige et sous glaçure transparente incolore ou turquoise. IS.F.5518 est peint au lustre sur glaçure.

IS.F.5518.3, Base de coupe (ø 8 cm) peinte au lustre sur glaçure transparente incolore

IS.F.4943, Base de coupe (ø 11,5 cm) peinte en brun sous glaçure turquoise

IS.F.4897, Base de coupe (ø 7,5 cm) peinte en aubergine sous glaçure incolore

À signaler la présence d'un groupe d'objets (quantitativement assez limité) caractérisés par une pâte argileuse de couleur beige-rose avec décor peint au manganèse (brun ou aubergine) sur engobe beige[45] et sous glaçure transparente incolore ou turquoise, vraisemblablement alcaline-plombifère. Le répertoire décoratif est très limité : des fleurs trilobées sur tige fine (IS.F.4897) ou des triangles avec parois incurvées (IS.F.4943). Ce groupe, daté du XII^e^ siècle, est connu dans toute la région syro-égyptienne[46], où plusieurs centres de production existaient. Il a été suggéré que Fustat produisait ce genre de réalisations à la période fatimide[47] et, à Beyrouth, la présence d'objets inachevés (peints mais sans la glaçure) indique l'existence d'un atelier[48]. Des céramiques à décor très similaire, mais en pâte siliceuse, sont souvent documentées dans la région syro-palestinienne[49]. Dans la collection des MRAH, un exemple avec décor au lustre (IS.F.5518.3) atteste le passage du répertoire décoratif d'une production à l'autre. La production lustrée en pâte argileuse continue aussi au XII^e^ siècle, quand le décor, souvent géométrique, se fait plus simple et plus rare[50]. [V.V.]

45 La présence de l'engobe n'est pas toujours documentée : RUGIADI 2007-2008, p. 131, D7433.

46 Fustat (GAYRAUD 1997, p. 269) ; Al-Mina (LANE 1937, fig. 9) ; Beyrouth (FRANÇOIS *et al.* 2003, p. 334-335) ; Baalbek (communication de l'auteur) ; Yoqne'am (AVISSAR 1996, p. 104-105, fig. XIII : 46) ; Acre (STERN 1997, p. 63, fig. 17 : 120-123).

47 GAYRAUD 1997, p. 269, fig. 17.

48 FRANÇOIS *et al.* 2003, p. 334-335.

49 PRINGLE 1985, p. 196, fig. 15.

50 Ce groupe est daté par Robert Mason entre la fin du XI^e^ et la fin du XII^e^ siècle (MASON 1997, p. 218-225).

V.I.9 Filtres de cruche

Fustat (Égypte), XII^e^-XIII^e^ siècles
Pâte argileuse avec décor incisé ou excisé

IS.F.2007.2.2/6, Col de cruche avec filtre à décor géométrique
VAN RAEMDONCK 2013, cat. 91, p. 110.

IS.F.5696, Filtres de cruche à décor incisé. Figure animale
AZARNOUSH-MAILLARD, non publié, 1971-1972, p. 185, fig. 42a[51].

IS.F.2007.2.1/6, Filtres de cruche avec décor excisé pseudo-épigraphique
Don P. Rouffart (2007)
VAN RAEMDONCK 2013, cat. 91, p. 110.

La période fatimide est également représentée dans cette collection par une série limitée d'objets non glaçurés. Il s'agit, en particulier, de filtres de cruche, finement décorés, utilisés vraisemblablement pour éviter la contamination de l'eau par les insectes. Les filtres étaient entaillés séparément de la cruche et, une fois le décor complété, ils étaient positionnés dans le récipient et fixés à celui-ci. La qualité de certains exemplaires atteint de très hauts niveaux de finesse et de précision ; les décors animaliers sont très populaires (oiseaux, lapins, éléphants), mais les ornements épigraphiques ou géométriques sont aussi très communs. Bien que souvent attribuées sans hésitation à cette époque, les cruches avec filtre décoré peuvent aussi s'associer à des productions plus tardives (XIII^e^ siècle). [V.V.]

51 M. Maillard (1971-1972), *Essai de classification des fragments de céramiques en provenance de Fostat déposés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie sous la direction de M. Armand Abel, Université libre de Bruxelles.

IS.F.5518.3
IS.F.4943
IS.F.4897

IS.F.2007.2.2/6
IS.F.5696
IS.F.2007.2.1/6

IS.F.0982

IS.F.1368

IS.F.5635

IS.F. 5704

IS.F.0481

IS.F.5675

IS.F.1422

La période ayyubide

À partir du XII^e siècle, l'utilisation de la pâte siliceuse pour la production de céramique fine est désormais ajustée et le lien entre productions égyptienne et syrienne se fait de plus en plus étroit. Les premières productions associées à cette nouvelle technologie se caractérisent par une pâte blanche, très compacte, couverte d'une glaçure monochrome, colorée ou incolore, parfois enrichie de motifs incisés, moulés ou peints au lustre[52]. Avec l'introduction de la peinture sous glaçure (où le décor est peint directement sur la pièce et couvert d'une glaçure transparente alcaline), au cours du XII^e siècle[53], le schéma décoratif des céramiques fines se fait plus élaboré et diversifié.

La Syrie et l'Égypte s'affirment comme les principaux centres producteurs de céramique à pâte siliceuse (*fritware*) dont, parfois, il est difficile de déterminer l'origine[54]. Un style international prend donc pied. La ville de Raqqa, en Syrie, est, à la période ayyubide, un des centres industrieux les plus connus pour la production de céramiques décorées à lustre et bleu cobalt ou peintes sous glaçure. Toutefois, comme l'atteste la documentation archéologique, d'autres ateliers existent dans la région de l'Euphrate et en Anatolie[55]. Fustat produisait aussi ce genre de créations, mais les données archéologiques relatives aux fours de cuisson demeurent malheureusement encore limitées ; les nombreux rebuts de cuisson recueillis sur le site attestent toutefois l'existence d'ateliers. [V.V.]

V.I.10 Céramique siliceuse peinte sous glaçure

Fustat (Égypte), deuxième moitié du XII^e-XIII^e siècles
Pâte siliceuse à décor peint sous glaçure transparente colorée ou incolore

IS.F.0982, Base de coupe (ø 5,7 cm) avec décor peint en noir sous glaçure transparente turquoise

IS.F.1368, Base de coupe (ø 8,7 cm) avec décor peint en noir sous glaçure transparente bleu cobalt

IS.F. 5704, Base de coupe (ø 10,3 cm) avec décor peint en noir, bleu et rouge sous glaçure transparente incolore
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 17c.

IS.F.5635, Base de coupe (ø 4 cm) avec décor peint en noir, bleu et rouge sous glaçure transparente incolore

IS.F.0481, Base de coupe (ø 4,5 cm) avec décor peint en noir, bleu et rouge sous glaçure transparente incolore

IS.F.5675, Base de coupe (ø 6,5 cm) avec décor peint en noir sous glaçure transparente incolore

IS.F.1422, Base de coupe (ø 4,3 cm) avec décor peint en lustre sur glaçure transparente incolore avec splashes en bleu. Décor en réserve
ABEL 1930b, fig. 16 : 6.

Les Musées royaux possèdent une riche collection d'objets appartenant à cet horizon céramique. Les coupes à décor floral peint en noir sous glaçure colorée ou incolore sont très communes (IS.F.0982, IS.F.1368 et IS.F.5675) ; les traits sont très fins et bien exécutés ; le schéma décoratif se fait plus complexe dans le cas des pièces à décor polychrome : souvent une figure centrale apparaît (IS.F.5704, un quadrupède[56], et IS.F.5635, des poissons) et s'accompagne d'un arrière-plan floral peint en noir, voire d'une composition centrale de type géométrique (IS.F.0481). Très rares dans cette collection sont les lustres avec *splashes* en bleu cobalt, dont on montre ici un exemplaire avec composition florale exécutée en réserve (IS.F.1422). Il semble probable que la production des lustres ne continue pas dans l'Égypte ayyubide et que cet objet soit donc importé de Syrie. [V.V.]

52 Il a été suggéré (PORTER & WATSON 1987, p. 175-248 et MASON 1997b, p. 180-181) que les potiers égyptiens de Fustat abandonnèrent la région pour s'installer en Syrie, après la destruction du quartier industriel en 1168. C'est à partir de ce moment-là que commence la production syrienne, connue comme *Tell Minis Ware*. Des ressemblances entre la production en lustre de l'Égypte fatimide et celle de la Syrie ont en effet été remarquées, mais pour le moment aucune évidence archéologique ne semble confirmer l'hypothèse de ce déplacement.

53 L'introduction de cette nouvelle technique décorative a souvent été attribuée à la région iranienne ; de là, elle serait ensuite passée en Syrie (WATSON 1998, p. 17). Toutefois, d'autres hypothèses ont aussi été émises : Mason suggère que cette typologie est née, d'une façon indépendante, en Syrie puis qu'elle est passée en Iran et ensuite en Chine (MASON *et al.* 2001, p. 207-208).

54 Le répertoire décoratif et les caractéristiques de la pâte céramique sont communs aux deux régions. Il est donc complexe, à ce stade de la recherche, d'attribuer ce matériel hors contexte archéologique à un centre précis.

55 Dans la région de l'Euphrate, à Qal'at Dja'bar, des rebuts de cuisson de la variété avec décor sous glaçure ont été identifiés (TONGHINI 1998, p. 50) ; bien que non encore publié, le site de Balis/Meskeneh devrait aussi constituer un centre de production. En Anatolie, le site de Samsat a apporté une riche documentation archéologique relative à l'existence des ateliers dans la région (REDFORD 1995, p. 65-66).

56 Une pièce de l'American University of Beirut Museum au décor peint en bleu sous glaçure transparente incolore porte la même figure. Carswell suggère qu'il s'agit probablement d'un lévrier ou d'un chien de chasse (CARSWELL 1979, p. 17-18, pl. XIV ; Smith 1995, Salūqi, in : *E.I.*[2]). Une représentation similaire, mais incomplète, se trouve aussi sur une pièce provenant de Hama et interprétée par Poulsen comme une panthère (POULSEN 1957, p. 158, fig. 496).

Le groupe de céramiques mameloukes constitue certainement un des assemblages les plus originaux et riches de toute la collection de Fustat des MRAH[57]. Il se compose essentiellement d'objets en pâte argileuse à décor incisé et peint à l'engobe et d'exemplaires de céramique à pâte siliceuse (*fritware*), souvent à décor peint sous glaçure. De périodes différentes, ces objets nous parlent de la société qui habitait la ville de Fustat/Le Caire et, en particulier, de l'élite qui la gouvernait. Si, d'un côté, la production de céramique fine de cette époque s'inscrit dans la continuation des traditions décoratives et technologiques précédentes, de l'autre, elle se fait le porte-parole d'un nouveau vocabulaire ornemental qui reflète la nouvelle élite et son encadrement dans un contexte de contacts internationaux. En ce qui concerne la production de céramique siliceuse, elle devient désormais très populaire et se fait plus grossière : la pâte est moins fine et moins épurée et le décor est parfois assez sommaire. Un style international, qui reproduit le caractère du sultanat mamelouk, s'affirme. Les potiers exploitent leurs compétences techniques pour expérimenter un nouveau répertoire décoratif inspiré des productions chinoises (céladons et porcelaines blanc-et-bleu)[58] et de l'Asie centrale (céramiques dites « de Sultanabad »). Une fois encore, Fustat reste un des centres producteurs les plus importants du monde islamique méditerranéen[59] : les traces archéologiques attestent, en effet, l'existence d'une industrie très développée sur le site[60]. [V.V.]

57 Ce matériel a fait l'objet d'un article paru dans le *Bulletin des MRAH* publié en 2013, t. 82-2011 (VEZZOLI 2013).

58 Les Musées royaux possèdent aussi quelques objets de porcelaine chinoise bleue et blanche et de céladons, non représentés ici, mais en partie publiés (AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 22a & 24 ; VEZZOLI *sous presse*).

59 La Syrie est aussi connue à cette époque pour la production de ces objets. Damas, en particulier, devait accueillir des ateliers de céramique, comme souvent mentionné par les sources écrites. Malheureusement, la documentation archéologique qui en démontre l'existence demeure encore limitée (MIGEON 1923 ; CONTENAU 1924 ; SAUVAGET 1932 ; CARSWELL 1979 ; JENKINS 1984).

60 Des structures qui correspondent à des fours de cuisson et plusieurs rebuts de cuisson ont été attestés au cours des investigations effectuées sur le site de Fustat (BAHGAT & MASSOUL 1930, p. 24-28 ; SCANLON 1984 ; GAYRAUD 2012, p. 297-302).

V.I.11 Céramiques mameloukes incisées et peintes à l'engobe

Fustat (Égypte), XIV^e^ siècle
Pâte argileuse (de type alluvial) au décor incisé et peint à l'engobe (beige, brun ou rouge), parfois rehaussé, sous glaçure transparente colorée (jaune ou verte)

IS.F.5924J.1, Base de coupe (ø 8,1 cm)
Blason : boîte à stylo, secrétaire, *dawādār*
VEZZOLI 2013, pl. 1 : 9.

IS.F.5327C.1, Coupe (ø base 7,2 ; ø bord 15 cm)
Blason : coupe, porteur de la coupe, *sāqī*
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 13 : 7.

IS.F.0240, Base de coupe (ø 5,8 cm)
Blason : croissant de lune

IS.F.0006, Bord de coupe. Inscription arabe

IS.F.0002, Bord de coupe (ø 23 cm)
Inscription arabe

IS.F.0277, Base de coupe (ø 7,5 cm)
Blason : épée, porteur d'armes, *silahdār*

IS.F.0266, Base de coupe (ø 6 cm)
Blason : épée et croissant de lune

IS.F.0267, Base de coupe (ø 7,5 cm)
Blason : serviette, maître des robes, *djamdār*

IS.F.0313, Bord de coupe (ø 31 cm). Inscription arabe accompagnée par le blason du *sāqī*

IS.F.0074, Bord de coupe (ø 23 cm)
Inscription arabe

IS.F.0334, Base de coupe (ø 10,5 cm)
Blason : trompette (?), membre de la fanfare impériale militaire, *tabl khāna*
VEZZOLI 2013, pl. 5: 6.

IS.F.0312, Base de coupe (ø 8 cm)
Blason : rosette.

IS.F. 5924 N, Base de coupe. Blason : aigle
AZARNOUSH-MAILLARD, étude non publiée 1977, p. 10.

IS.F.0142, Bord de coupe (ø 25 cm)
Inscription arabe

IS.F.1467, Coupe (ø bord 14 ; ø base 5,3 cm) peinte à engobe sous glaçure transparente jaune
VEZZOLI 2013, pl. 7 : 3.

La production des vaisselles en pâte alluviale rouge à décor épigraphique et héraldique est particulièrement représentative de la dynastie mamelouke, surtout en territoire égyptien. Ces objets ont été tournés avec une pâte locale qui a ensuite été décorée d'incisions et de traits peints à l'engobe (beige, brun ou rouge), souvent rehaussés. Cette production offre une nouvelle expression des techniques traditionnelles de l'industrie céramique locale (incision, gravure et décor peint à l'engobe) en créant un vocabulaire décoratif tout à fait nouveau et original. De cette façon, elle se fait le porte-parole de la nouvelle classe au pouvoir : une élite militaire, diversifiée et complexe, qui aspire à se représenter. Le répertoire décoratif se compose d'une riche variété d'inscriptions émirales et de blasons représentant les différentes charges de la société militaire mamelouke[61] : le secrétaire, *dawādār* (IS.F.5924J), le maître des armes, *silahdār* (IS.F.0277), le porteur de la coupe, *sāqī* (IS.F.5327C.1), le maître des robes, *djamdār* (IS.F.0267). Les inscriptions laudatives répètent plusieurs fois les mêmes titres sans jamais mentionner le nom précis de l'émir à qui les éloges sont dédiés : المخدوم, *al-makhdūm*, le bien servi (IS.F.0006 et IS.F.0002) ; المولوى, *al-mawlawī*, (IS.F.0313) ; ou encore, لعالى, *li-'alī*, pour le sublime ; المحرسه, *al-mahrusa*, le protégé ; *al-amīr al-kabīr*, le grand émir ; *al-ādjall*, le magnifique ; *al- mukhtaram*, le respecté…

Ces objets, produits en quantité massive et vraisemblablement à l'imitation du mobilier en métal damasquiné, plus onéreux, étaient employés pour les cuisines en service pour le vaste appareil militaire aux ordres de l'élite mamelouke[62]. On retrouve très rarement ce type de céramique dans les autres régions du Proche-Orient et seulement associé aux contextes militaires des citadelles ou châteaux[63]. [V.V.]

61 MAYER 1933.

62 Certains objets portent l'inscription « fait pour la cuisine de … » et fournissent donc des informations sur leurs fonction et collocation (WATSON 2004, p. 411, cat. R. 18 ; MILWRIGHT 1999, p. 509 qui mentionne FOUQUET 1900).

63 WALKER 2004, p. 16-18 ; AVISSAR & STERN 2005, p. 38, fig. 14 : 7, pl. XII : 7.

IS.F.5924J.1
IS.F.5327C.1
IS.F.0240
IS.F.0006
IS.F.0002
IS.F.0277
IS.F.0266
IS.F.0267
IS.F.0313
IS.F.0074
IS.F.0334
IS.F.0312
IS.F. 5924 N
IS.F.0142
IS.F.1467

IS.F.0385

IS.F.5695

IS.F.2007.1.5

IS.F.4984

IS.F.0517

IS.F.0774

IS.F.1327

IS.F.4828.1

IS.F.4828.2

IS.F.4357

IS.F.1448

IS.F.5792

IS.F.5792

IS.F.5792

V.I.12 Céramiques mameloukes à pâte siliceuse

Fustat (Égypte), XIVe-XVe siècles
Pâte siliceuse à décor peint ou moulé sous glaçure transparente

IS.F.0385, Base de coupe (ø 7 cm) à décor rehaussé à l'engobe et peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore, XIVe siècle
VEZZOLI 2013, pl. 2 : 4.

IS.F.5695, Fragment à décor rehaussé à l'engobe et peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore, XIVe siècle

IS.F.2007.1.5, Base de coupe (ø 12 cm) à décor peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore, XIVe siècle

IS.F.4984, Base de coupe (ø 8 cm) à décor peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore, XIVe siècle

IS.F.0517, Base de coupe (ø 7,5 cm) à décor peint en noir, bleu et rouge sous glaçure transparente incolore, XIVe siècle

IS.F.0774, Base de coupe (ø 7 cm) à décor peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore, fin XIVe-XVe siècle

IS.F.1327, Base de coupe (ø 7,5 cm) à décor peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore, XIVe siècle

IS.F.4828.1, Coupe (ø bord 13 cm ; ø base 5,7 cm) à décor moulé sous glaçure transparente verte. Imitation céladon, XIVe-XVe siècle
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 23b ; VEZZOLI 2013, pl. 17 : 6.

IS.F.4828.2, Base de coupe (ø 10,4 cm) à décor moulé sous glaçure transparente verte. Imitation céladon, XIVe-XVe siècles. Inscription en arabe
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 23a ; VEZZOLI 2013, pl. 17 : 8.

IS.F.4357, Base de coupe (ø 8,4 cm) avec décor peint en bleu sous glaçure transparente incolore, XVe siècle
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 31b ; VEZZOLI 2013, pl. 12 : 14.

IS.F.1448, Base de coupe (o 10,7 cm) avec décor peint en bleu sous glaçure transparente incolore, XVe siècle
VEZZOLI 2013, pl. 13 : 6.

Les Musées royaux possèdent une intéressante collection d'objets peints en noir et bleu sous glaçure incolore, qui s'inspirent du répertoire décoratif de la production d'Asie centrale dite « de Sultanabad », diffusée en Syrie et en Égypte au cours du XIVe siècle[64]. Cette production se caractérise par un décor peint en noir et bleu et rehaussé à l'engobe, composé d'une figure centrale située sur un arrière-plan de feuilles ou de pousses[65]. Les potiers mamelouks s'inspirent donc de ce répertoire, en adoptant en partie les techniques d'exécution[66], pour mettre au point une production locale, dont il est souvent difficile de distinguer les produits syriens des produits égyptiens. Deux exemplaires de cette collection s'intègrent parfaitement dans cette tradition décorative. IS.F.0385 et IS.F.5695 présentent une figure animale (oiseau) au milieu d'un plan de feuilles trilobées et de fleurs. Le deuxième fragment devait appartenir à une forme fermée, vraisemblablement une jarre. L'utilisation du décor peint sous glaçure, abondamment présent dans la production ayyubide, se transforme en s'adaptant au nouveau goût de l'époque : dans le cas de la pièce IS.F.2007.1.5, nous percevons l'influence des productions « de Sultanabad » : une figure animale centrale sur fond végétal bien plus chargé et riche que sur les pièces mentionnées précédemment.

Les coupes avec une composition décorative qui s'organise par espaces géométriques (triangles, bandes, figures entrelacées et qui se compose d'éléments végétaux ou épigraphiques, souvent alternés (IS.F.1327 et IS.F.4984), sont très communes aussi. De cette même production, les Musées possèdent aussi un rebut de cuisson (IS.F.5792), constitué de plusieurs niveaux de coupes cassées et collées ensemble, qui porte une signature : سار الفاخورى المصرى, interprétée comme *Sār (?), al-fākhūrī al-misrī*, le potier d'al-Misr, qui indique vraisemblablement un potier provenant de ou travaillant à Fustat[67].

Le groupe des imitations des céladons d'origine chinoise, bien que peu représenté dans la collection des Musées, est par contre très abondant parmi les trouvailles archéologiques[68] présentes en Égypte dès le Xe siècle[69] et dont l'importation s'intensifie de manière exponentielle à partir du XIVe siècle. Les artisans égyptiens essaient non seulement de reproduire, sans le même succès, l'effet visuel de ces céramiques (couleur, forme, finesse), mais ils restent aussi fidèles au répertoire morphologique et iconographique original, avec quelques variantes. Les deux exemplaires des Musées représentent bien cette variété : IS.F.4828.1 est une coupe qui imite parfaitement les exemplaires chinois avec décor à poissons appliqués et fin décor incisé, tandis que IS.F.4828.2, bien que fidèle au répertoire morphologique chinois des XIIIe et XIVe siècles (grandes coupes aux parois épaisses), présente plutôt une décoration adressée à un public arabe, avec une inscription interprétée comme : كل وشرب محمد « mange et bois Muhammad[70] ». [V.V.]

V.I.13 Rebut de cuisson en pâte siliceuse

Fustat (Égypte), XIVe-XVe siècle
Pâte siliceuse à décor peint en noir et bleu sous glaçure transparente incolore

IS.F.5792, ø base : 6,9 cm
ABEL 1930b, fig. 5c et d.
VEZZOLI 2013, pl. 10 : 4.

[V.V.]

64 Pour une définition détaillée des productions ilkhans et de la Horde d'Or et des imitations mameloukes, voir HADDON 2011.
65 WATSON 2004, p. 378-387.
66 L'engobe rehaussé est souvent absent des pièces égyptiennes.
67 Misr est le nom employé pour indiquer ce centre pendant l'époque mamelouke.
68 SCANLON 1971.
69 MIKAMI 1988 ; SASAKI 1994.
70 Je voudrais remercier le Prof. Jean-Charles Ducène (Université libre de Bruxelles – École pratique des Hautes Études, Paris) et Naïm Vanthiegem (Dr à l'Université libre de Bruxelles) pour leur aide concernant les inscriptions sur céramique.

V.I.14 Céramiques « bleu-et-blanc »

Fustat (Égypte), XV^e siècle.
Pâte siliceuse à décor peint en bleu
sous glaçure transparente incolore

IS.F.1437, Base de coupe (ø 8,2 cm)
À l'extérieur : signature, عمل الهرمزي,
'Amal al-Hurmuzī
VEZZOLI 2013, pl. 12 : 10.

IS.F.1454, Base de coupe (ø 8 cm)
À l'extérieur : lettre ح peinte en bleu
AZARNOUSH-MAILLARD, étude non publiée, 1977, p. 22 ; VEZZOLI 2013, pl. 14 : 7.

IS.F.1431, Base de coupe (ø 10 cm)
VEZZOLI 2013, pl. 14 : 9.

IS.F.5716, Base de coupe (ø 5 cm)
À l'extérieur : signature, عمل الهرمزي,
'Amal al-Hurmuzī
ABEL 1930b, fig. 16a ; AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 29b.

IS.F.5769, Base de coupe (ø 4,8 cm)
À l'extérieur : signature, غيبي, *Ghaībī*

IS.F.1435, Base de coupe (ø 5,4 cm)
À l'extérieur : signature, غيبي, *Ghaībī*
ABEL 1930b, fig. 6b ; VEZZOLI 2013, pl. 12 : 1.

IS.F.1088, Base de coupe (ø 4,8 cm)
À l'extérieur : signature, غيبي, *Ghaībī*
VEZZOLI 2013, pl. 12 : 3.

IS.F.5632.2, Base de coupe (ø 3,8 cm)
À l'extérieur : signature, غزال, *Ghazāl*
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 28a ; VEZZOLI 2013, pl. 12 : 8.

IS.F.1076, Base de coupe (ø 4,5 cm)
À l'extérieur : lettre ع avec points diacritiques, indiquant vraisemblablement le travail de *Ghaībī*

IS.F.1104, Base de coupe (ø 8 cm)
À l'extérieur : signature, عجمي, *'Adjamī*
VEZZOLI 2013, pl. 12 : 13.

IS.F.1141, Base de coupe (ø 6,5 cm)
À l'extérieur : lettre ع peinte en bleu
VEZZOLI 2013, pl. 12 : 6.

IS.F.1092, Base de coupe (ø 8 cm)
À l'extérieur : signature, غزال, *Ghazāl*
VEZZOLI 2013, pl. 12 : 9.

La collection la plus riche de la période mamelouke est celle des céramiques à décor peint en bleu sous glaçure transparente incolore. Cette production s'inspire des porcelaines chinoises peintes en bleu sur fond blanc qui arrivent en Égypte à partir du XIV^e siècle[71] et qui s'affirment sur le marché comme des produits extrêmement précieux et de grande qualité. Les potiers égyptiens, largement attirés par ces objets, essaient d'adapter ce répertoire sur base de leurs compétences techniques et d'adresser cette nouvelle production à un public plus large. Les céramiques bleu-et-blanc de l'époque mamelouke se démarquent sur le marché céramique du XV^e siècle, et pas seulement au niveau local.[72] L'aspect décoratif est très varié et s'inspire surtout du répertoire des porcelaines chinoises : une fleur, souvent le lotus (IS.F.1141), qui occupe le médaillon central (IS.F.5769, IS.F.1088, IS.F.5632.2) ; un bouquet avec tiges réunies par un ruban (IS.F.1454) ; des pommes grenades (IS.F.1437 & IS.F.1092).

Les sujets animaliers, souvent de tradition islamique, sont aussi attestés : poissons (IS.F.1076), oiseaux (IS.F.5716), gazelles, etc. Le fait que plusieurs objets portent une signature, employée pour identifier le travail d'un artiste ou plutôt d'un atelier, atteste le degré de spécialisation et d'organisation de l'industrie céramique égyptienne de l'époque. Le nom le plus récurrent dans cet assemblage est sans doute celui de غيبي, Ghaibi *(Ghaībī)*, figure bien étudiée par le Prof. Abel[73], fondateur, en partie, de la collection des Musées royaux. Les travaux de Ghaibi sont indiqués aussi par une seule lettre غ, initiale de son nom (IS.F.1076). Ses œuvres se caractérisent par une qualité d'exécution très variée, probablement en raison du fait que plusieurs artistes étaient associés à la même signature. D'autres noms sont documentés dans cette collection et attestent l'existence d'une industrie très riche et compétitive : غزال, *Ghazāl* (IS.F.5632.2 & IS.F.1092), عمل الهرمزي, *'Amal al-Hurmuzī*, « travail d'al-Hurmuzi »[74] (IS.F.1437 & IS.F.5716) et عجمي, *'Adjamī* « l'étranger » (IS.F.1104), par exemple. Les toponymes qui accompagnent ces noms témoignent du mouvement d'une main-d'œuvre spécialisée d'origine étrangère vers le centre de Fustat, qui constituait à l'époque une installation majeure de l'industrie et du commerce méditerranéens. Des lettres peuvent être simplement peintes sur la base des objets (ح, ع, س) et, plus rarement, des symboles, comme par exemple le blason des joueurs de polo (non représenté). [V.V.]

71 Les céramiques Yuan (1260-1368) et Ming (1368-1644) arrivent en Égypte par voie maritime à partir du XIV^e siècle.
72 LAZZARINI & TONGHINI 2012, p. 402-407.
73 Ghaibi a été considéré comme un artiste itinérant, probablement d'origine iranienne (Tabriz), qui travaille aussi en Syrie, comme attesté par les carreaux du complexe *Ghars al-Dīn Khalīl al-Tawrizī al-Dasārī* (1423-4) à Damas, qui portent son nom (JENKINS 1984, p. 104). Voir également sous : VII.1.
74 Probablement œuvre d'un potier d'origine persane (d'Hormuz, en Iran).

IS.F.1437
IS.F.5716
IS.F.5769
IS.F.1435
IS.F.1088
IS.F.1454
IS.F.5632.2
IS.F.1076
IS.F.1104
IS.F.1431
IS.F.1141
IS.F.1092

IS. 5770

IS. 4980

V.2 Carreaux architecturaux

La tradition visant à employer des carreaux en céramique pour le décor architectural des bâtiments est très répandue dans tout le monde islamique, de l'Orient à l'Occident. Dans la Syrie et l'Égypte du XV^e^ siècle, plusieurs édifices, civils et religieux, portent un riche revêtement composé de carreaux colorés, dont la production est étroitement liée à celle des vaisselles glaçurées. Pendant cette période, nous assistons à l'épanouissement des céramiques siliceuses à décor peint en noir et bleu (ou simplement bleu) sous glaçure transparente incolore ; des objets qui sont aussi exportés dans le reste de la Méditerranée, où ils remportent un certain succès[75].

Les artistes appliquent leur art souvent dans les deux domaines : la vaisselle de table et les carreaux architecturaux. C'est le cas de Ghaibi, dont nous avons parlé dans le cadre des activités artisanales de la Fustat mamelouke, qui travaille au cours de la première moitié du XV^e^ siècle à l'exécution des carreaux pour le complexe du gouverneur Ghars al-Din Khalil al-Tawrizi al-Dasari (1423-4)[76] à Damas, sous le nom de Ghaibi al-Tawrizi. Cette figure, comme suggéré par la *nisba* qui accompagne son nom, est probablement d'origine iranienne et se fait aussi remarquer pour la production de vaisselle de table finement décorée dans la ville du Caire/Fustat[77] : les MRAH possèdent plusieurs objets signés de ce nom.

Le déplacement de certains artistes suggère que l'industrie céramique était en partie composée de potiers itinérants, appelés à travailler dans des centres différents du Proche-Orient (en Syrie, Égypte, Turquie)[78]. Étant donné la variété des styles associés aux signatures sur céramique, il est fort probable que ces identifications indiquaient des ateliers composés de plusieurs artistes, plutôt que de figures individuelles.

Les carreaux qui décorent les bâtiments d'époque mamelouke en Syrie et en Égypte partagent donc plusieurs similitudes avec les thèmes décoratifs de la production de vaisselle glaçurée. Les compositions pariétales sont constituées de carreaux qui portent souvent des séries de types décoratifs répétés et alternés afin de créer une certaine homogénéité dans le schéma ornemental : les motifs floraux sont les plus attestés, mais des figures de nature différente sont aussi employées (instruments musicaux, cruches, formes géométriques, carquois, etc.). Comme pour la vaisselle, les carreaux s'inspirent du répertoire des porcelaines chinoises en « bleu-et-blanc » importées en Égypte et en Syrie : bouquets de fleurs, branches avec fleurs ou fruits, fleurs de lotus, pivoines, saules, etc. La couleur dominante de ces compositions est le bleu, souvent enrichie de motifs peints en noir. Bien que les bords soient colorés avec une glaçure verte ou turquoise, ces couleurs restent marginales. [V.V.]

75 L'Égypte et la Syrie se font remarquer par la production de ces objets, dont il n'est pas toujours possible d'identifier le centre de production. Ce matériel est aussi exporté en Europe, où il obtient beaucoup de succès (SACCARDO, LAZZARINI & MUNARINI 2003 ; LAZZARINI & TONGHINI 2012).

76 Ce complexe est décoré d'environ 1 300 carreaux glaçurés de forme hexagonale, alternés avec des carreaux triangulaires de couleur turquoise (CARSWELL 1972, p. 100-103).

77 Voir plus haut : La céramique de Fustat.

78 En Turquie, nous retrouvons la *nisba al-Tawrizī* pour un groupe de carreaux de la Mosquée verte à Bursa ; les mêmes artistes ont probablement travaillé aussi à la réalisation des carreaux peints en bleu sous glaçure incolore de la mosquée de Murad II à Edirne, datée de 1435-1436 (CARSWELL 1972, p. 100 ; PORTER 1995, p. 96).

Carreaux hexagonaux

V.2.1 Carreau architectural

Syrie ou Égypte, XV^e^ siècle
Pâte siliceuse peinte en noir et bleu sous glaçure transparente incolore et turquoise
H. : 20 cm ; L. : 17, 5 cm ; côté : 10 cm ; ép. : 1,4 cm
Don M. Gaudin (Paris, 1914)
IS. 5770

V.2.2 Carreau architectural

Syrie ou Égypte, XV^e^ siècle
Pâte siliceuse peinte en noir et bleu sous glaçure transparente incolore et turquoise
H. : 20 cm ; L. : 17, 4 cm ; côté : 10 cm ; ép. :1,4-1,5 cm
Don M. Gaudin (Paris, 1920)
IS. 4980

MEKHITARIAN 1976, fig. 74 (IS.4980);
AZARNOUSH-MAILLARD 1980, p. 7, fig. 28 (IS.5770);
MOULIERAC 1993, p. 459 (les deux).

Les MRAH possèdent deux carreaux architecturaux, de forme identique, qui pourraient appartenir au même ensemble. Il s'agit de deux carreaux hexagonaux, qui devaient être placés sur la paroi sur leurs pointes[79]. Ces objets étaient modelés dans un moule en bois pour obtenir une forme standardisée qui facilitait l'emplacement des carreaux sur les murs et la création de schémas décoratifs. Les deux pièces présentées ici nous montrent encore, sur le verso, les traces des doigts du potier dans la tentative de bien étaler l'argile dans le moule. Ces exemplaires se caractérisent par une pâte de type siliceux, blanche et plutôt granuleuse, décorée, sur le recto, de motifs peints en noir et bleu directement sur le corps céramique, sous glaçure transparente incolore et turquoise sur les bords. La glaçure ne couvre pas le verso, où quelques traces de la malte qui le tenait collé à la paroi sont encore visibles.

IS. 5770 est décoré d'un motif floral principal (palmette), peint en noir, qui se dessine sur un fond de chevrons peints en bleu. Le bord est peint en noir sous glaçure transparente turquoise à peine visible. La palmette part d'une base triangulaire qui se trouve sur une des pointes du carreau. Deux exemplaires similaires sont conservés au Musée d'Art islamique du Caire[80].

IS. 4980 présente une figure centrale, probablement un instrument de musique ou un tapis, peint en noir et bleu, entouré par des branches avec des pommes grenades (des fruits et des fleurs)[81], en bleu, qui s'inspirent, encore une fois, du répertoire décoratif chinois et qui sont finement exécutées. Le bord est aussi peint en noir et couvert d' une glaçure turquoise qui est bien visible sur cette pièce. Le motif central a une forme trapézoïdale dont les deux côtés plus courts sont enrichis de franges ou de clefs musicales. L'intérieur est richement décoré d'une bande réticulée et de lignes ondulées. Cette figure avait été considérée comme un tapis[82], mais elle pourrait aussi correspondre à un *qānūn*, un instrument de musique trapézoïdal à cordes[83]. Si IS.5770 était très probablement placé sur la pointe (étant donné que la figure principale part de cet endroit), IS.4380 aurait pu avoir été placé soit sur la pointe, soit sur les côtés. [V.V.]

79 IS.4980 pouvait aussi être placée sur les côtés.

80 CARSWELL 1972, p. 105, pl. 11 : C30 & pl. 12 : C79.

81 Dans la tradition chinoise, les boutons des fleurs de lotus et des pommes grenades sont souvent indiqués par un remplissage réticulaire. Les mêmes dessins se retrouvent aussi sur les pièces mameloukes (ATIL 1981, p. 179, n° 88).

82 MEKHITARIAN 1976, fig. 74.

83 MAHILLON 1978, p. 190-192, n° 152 ; TIETZEL 1988, p. 15, n° 1.

V.3 Coupe aux gazelles

Raqqa (Syrie), XII^e-XIII^e siècle (Date TL : 1136 ±124)
Pâte siliceuse, peinture en lustre et cobalt
H. : 14,5 cm ; ø du bord : 58 cm ; ø de la base : 20,3 cm
Achat auprès d'un collectionneur privé (1973)
provenant d'une vente Drouot (1968)
Inv. IS.44

Drouot 1968, cat. 53[84] ; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, p. 6, fig. 21 ; MOULIERAC 1993, cat. 316 ; VAN RAEMDONCK, BUNCH & VAN DEN HAUTE 1999, p. 135-148 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 50.

Compte tenu de sa taille et de son décor exceptionnels, cette coupe a fait l'objet d'une analyse approfondie en 1998. Une radiographie[85] a révélé qu'environ deux tiers de la lèvre et de la partie supérieure de la paroi étaient constitués de remplissages en plâtre ou de matériau céramique destinés à combler les lacunes de l'objet d'origine. Alors que ce type de céramique Raqqa est généralement daté de l'époque ayyubide (1171-1250) – le groupe lustré plutôt même vers la fin de la période –, la datation par la méthode de la thermoluminescence[86] de la base de la coupe restée intacte a aussi révélé une date antérieure à nos attentes, à savoir 1136± 124 ap. J.-C. Si l'on tient compte d'éventuelles marges d'erreur, la date de 1260 reste cependant tout à fait plausible. L'élimination du plâtre et des surpeints[87] a montré, en outre, que les quatre animaux au galop de la paroi ne sont pas des poulains, comme on l'avait d'abord pensé[88], mais des gazelles. En accord avec les normes modernes, la coupe a donc été restaurée à outrance, ou même en partie falsifiée[89]. Elle est néanmoins très précieuse, parce qu'elle représente un type rare au sein d'un groupe de céramiques syriennes par ailleurs bien connu.

Avec un diamètre de 58 cm, une hauteur de 12,5 cm et un pied de 20,3 cm de diamètre, la coupe a, certes, des dimensions exceptionnelles[90].
La lèvre plate est éversée, le profil arrondi. La pâte siliceuse est de couleur beige et de texture sableuse. L'épaisse couche de glaçure alcaline verdâtre transparente s'interrompt de manière irrégulière près de la base. Le décor est peint en bleu cobalt sous la glaçure et en lustre de teinte brun-olive foncé par-dessus. La glaçure présente de larges zones irisées. La surface extérieure de la coupe n'est pas décorée, hormis une grande inscription *naskh*, fragmentaire, peinte en lustre. La décoration de la surface intérieure est divisée en registres concentriques suivant une conception monumentale. Le médaillon central présente un décor d'entrelacs formant une étoile à huit branches sur un fond de motifs floraux et de spirales. À l'extérieur court une fine bande d'oves peints ou réservés en lustre. Sur la paroi, quatre quadrupèdes bleu cobalt galopent dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Á l'arrière-plan, des motifs de feuilles stylisées et de spirales ont été peints en lustre. Leurs têtes dépassent du registre et traversent une fine frise de petits motifs floraux et de pointes pour atteindre une bande plus large de métopes contenant des inscriptions pseudo-coufiques[91]. Ces dernières ont été réservées sur un fond de spirales et sont

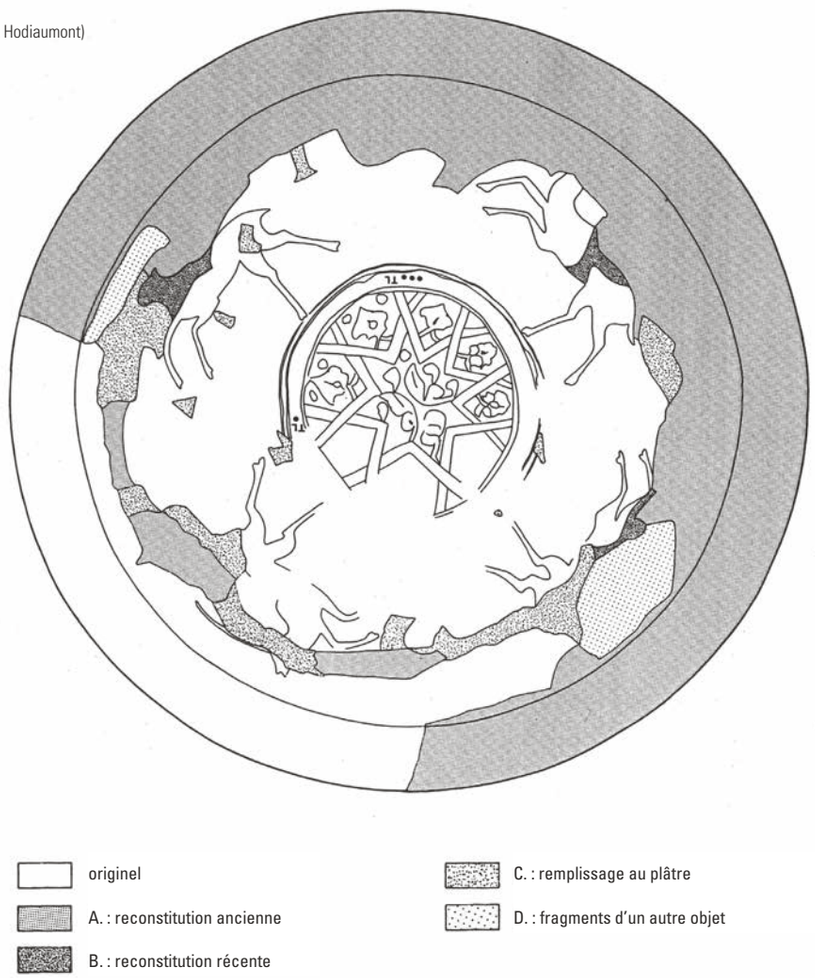
IS.44

interrompues à hauteur des têtes des animaux. Sur la lèvre, des groupes de six feuilles trilobées, peintes en lustre, alternent avec des points en bleu cobalt.

Divers éléments caractéristiques permettent de rattacher cette coupe au groupe lustré de Raqqa de la fin du XII^e^ siècle ou du début du XIII^e^ siècle[92] : la pâte siliceuse sableuse et friable, l'épaisse couche de glaçure alcaline de teinte verdâtre, vite irisée, et la couleur brun-olive du lustre. La paroi sphérique, la lèvre plate et le pied droit se réfèrent également au groupe lustré de Raqqa. Le caractère général du décor correspond aussi avec celui d'autres exemplaires connus : il est monumental et dénote une horreur du vide. Il se compose de palmettes, de motifs floraux trilobés, de spirales et d'inscriptions, tous peints schématiquement ou réservés en lustre. Certains éléments sur la coupe de Bruxelles, les animaux galopant en tête, sont néanmoins exceptionnels. Le groupe de lustres de Raqqa, en effet, ne présente habituellement pas de motifs figuratifs, contrairement à celui à décor sous glaçure du même site. Des exemples connus font exclusivement usage de peinture sous glaçure bleu cobalt ou turquoise pour accentuer les cercles, les calligraphies, les compositions étoilées, etc.[93]. Des motifs tels que les feuilles penniformes ou les fines tiges garnies de feuilles ou de fruits se rapprochent plutôt du répertoire décoratif de la production de céramique polychrome peinte sous glaçure que de celle de la céramique lustrée de ce groupe[94]. Enfin, il n'existe aucun autre exemple connu où les têtes des animaux chevauchent le registre d'inscriptions, même interrompu[95].

Les quatre animaux bleus galopant sur la paroi sont particulièrement intrigants. En cours de restauration, l'idée de démanteler la coupe fut abandonnée afin d'éviter de perdre à jamais une phase de son histoire[96]. Parallèlement, la décision fut prise de supprimer les surpeints sur toute la surface extérieure et sur certaines parties de la surface intérieure, tout en gardant le décor le plus lisible possible. C'est ainsi qu'il apparut clairement que la base et la partie inférieure de la paroi étaient d'origine, bien que les radiographies aient fait apparaître quelques craquelures autour du pied. Les quatre pattes et une partie du corps des animaux sont authentiques. Il n'y a pas de lien direct entre cette partie inférieure et le bord, mais l'animal situé en bas, à gauche (voir dessin), le mieux conservé, possède toujours la moitié de sa tête dressée et une partie de ses cornes. Les animaux sont impeccablement peints en bleu cobalt sous glaçure. Dans l'ensemble, l'état de conservation est suffisant pour pouvoir envisager une reconstruction. Les sabots fendus indiquent qu'il ne s'agit pas de chevaux mais de ruminants. Les pattes minces et le tronc étroit, les épaules saillantes dans l'attitude du galop ou du saut, la forme et la longueur de la queue, la silhouette de l'arrière-train et les cornes légèrement courbées semblent désigner une gazelle, plus précisément la gazelle à goître (*Gazella subgutturosa*), présente au Moyen-Orient[97].

Dessin F. Roloux (adaptation: I. Hodiaumont)



Des animaux comme ces gazelles aux têtes relevées se trouvent aussi dans la production syrienne de Raqqa du type sous glaçure, mais sont très inhabituelles dans le groupe lustré[98]. Lorsqu'on les rencontre, d'après Lane, « elles sont de grande taille, comme dans la production de lustre fatimide ». L'auteur donne un seul exemple : un bol hémisphérique dont la paroi intérieure est entièrement occupée par une fière figure de paon dans un décor de feuillage[99]. Dans la production syrienne précoce de lustres de type Tell Minis, les animaux sont cependant couramment représentés. D'après Porter et Watson, très fréquemment, un seul animal cabré est représenté avec une ou deux pattes antérieures levées, sur un fond de feuillages typiques de Tell Minis[100]. Un exemple de cette production Tell Minis de la collection Nasser D. Khalili[101] est intéressant de ce point de vue. D'une part parce que, selon Tonghini et comme stipulé plus haut, il s'agit comme pour notre exemplaire d'une coupe exceptionnellement grande ; d'autre part parce que l'attitude d'un des animaux représentés avec des pattes parallèles, un lièvre cette fois, est la même que celle des gazelles de la coupe de Bruxelles. Selon Tonghini, cette attitude « diffère de l'attitude fatimide classique en arrêt ('arrested position') et préfigure le style que l'on rencontre dans la production peinte sous glaçure de Raqqa ».

Les feuilles penniformes à fruits ressemblant à des grenades sont un motif apprécié dans la production polychrome peinte sous glaçure de Raqqa[102] mais, pour autant que l'on sache, elles sont absentes sur le lustre[103]. Les inscriptions coufiques plus ou moins abâtardies sont courantes, par contre. On les trouve aussi bien dans le groupe lustré que dans celui sous glaçure[104]. Le fait que l'inscription soit ici interrompue à hauteur des têtes des animaux est inhabituel[105]. En outre, les inscriptions de notre coupe ne se trouvent pas comme d'habitude sur le bord mais forment un registre sur la paroi de la coupe. Il existe peu de parallèles au sein des coupes sphériques[106].

On peut donc dire que la coupe est apparentée à la production de lustre de Raqqa d'un point de vue technique et typologique, mais aussi iconographique et stylistique. Lorsqu'elle s'éloigne des standards de la production de lustres de Raqqa, c'est le cas pour quelques éléments décoratifs, elle se rapproche du groupe peint sous glaçure du même centre. La datation fournie par la thermoluminescence, un peu plus précoce que celle généralement admise (mais, comme mentionné plus haut, il faut tenir compte d'une éventuelle marge d'erreur), est plausible d'un point de vue historique. En fin de compte, le seul élément certain dont on dispose pour la datation de la céramique Raqqa, le *terminus ante quem*, est livré par l'invasion mongole dans la vallée de l'Euphrate en 658 H./1259 ap. J.-C., lors de la destruction de la ville de Raqqa et de ses fours. Pour autant que l'on sache, il n'existe aujourd'hui aucun témoignage archéologique ou documentaire qui permette d'avancer une date précise pour le début de cette production céramique. Bien qu'on ait tenté d'établir une chronologie basée sur la typologie ou le style, et par comparaison avec les productions mieux documentées des Fatimides ou des Perses qui s'en rapprochent, l'incertitude règne toujours sur ce point.

En conclusion, al-Raqqa[107] était une cité caravanière importante qui fut conquise par les forces armées islamiques en 639-640 ap. J.-C. et qui, durant la période abbasside (750-1258), formait avec sa cité sœur al-Rafiqa une des plus grandes entités urbaines de Syrie et du centre de l'Irak, dépassée par la seule Bagdad, capitale des Abbassides. Le déclin de l'administration centrale du califat abbasside toucha également la ville de Raqqa, mais la période zangide (à partir de 1135) amena un nouvel essor. La ville connut un nouveau souffle et de nouveaux projets architecturaux, comme celui de Qasr al-Banat, ou des restaurations comme celle de la mosquée abbasside d'al-Rafiqa. Nur al-Din, fils du fondateur de la dynastie zangide, Imad el-Din, lui succéda en 1146 et réussit à instaurer une sorte d'État unifié en Syrie et dans une partie de l'Anatolie. Il prépara le terrain pour Salah al-Din (Saladin) qui, comme rappelé plus haut, allait rassembler l'Égypte et la Syrie en un royaume unique. Sous ses successeurs, les Ayyubides, le commerce et la prospérité connurent un essor qui atteignit son apogée dans les premières décennies du XIII[e] siècle. Il est généralement admis que, durant cette période ayyubide, la ville devint un important centre de production de céramique glaçurée qui, comme le laisse supposer cette coupe, était exportée à grande échelle. [M.V.R.]

84 *Céramiques mésopotamiennes de Rakka du début du XIII[e] siècle. Faiences de l'Iran et de l'Est méditerranéen du XII[e] au XVI[e] siècle*, Paris Hôtel Drouot, mai 1968. Grâce à feu Jean Soustiel, nous avons pu localiser le catalogue de la vente publique qui, selon lui, fut la seule en trente ans à proposer un ensemble cohérent de céramiques provenant directement des fouilles de Raqqa (M. Soustiel ne savait cependant pas par quelle voie).

85 Effectuée par G. Van De Voorde, IRPA, Bruxelles.

86 Effectuée par le Prof. Dr P. Van den haute, Laboratorium voor Mineralogie, Petrologie en Micropedologie, Universiteit Gent, voir : VAN RAEMDONCK, BUNCH & VAN DEN HAUTE 1999, p. 142-146.

87 Effectué par L. Bunch, *The Ceramic Conservation Studio*, voir : VAN RAEMDONCK, BUNCH & VAN DEN HAUTE 1999, p. 140-142.

88 *Drouot 1968*, cat. 53 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 21 (avec point d'interrogation !) ; MOULIERAC 1993, cat. 316.

89 Pour d'autres exemples de restaurations excessives, voir : VIGNIER 1929 (?), p. 82-90 ; WATSON 1985b, p. 38-46 ; KOOP 1999, p. 156-166 ; WATSON 2004, p. 68-89.

90 Pour autant que l'on sache, il s'agit de la plus grande coupe syrienne conservée. La deuxième localisée est une coupe Raqqa à paroi arrondie et à bord plat, ornée d'une peinture sous glaçure et conservée dans *The David Collection*, Copenhague, inv. Is.1, avec un diamètre de 50 cm, in : POULSEN 1970, cat. 137. Une autre coupe exceptionnellement grande, au même profil arrondi que la nôtre mais avec un pied de petite taille, se trouve dans la collection Nasser D. Khalili, inv. POT 1249. Il s'agit d'une coupe à décor lustré de Tell Minis avec un diamètre de 36 cm, in : TONGHINI 1994, cat. 297.

91 On pourrait lire le mot *baraka* (répété) dans la partie authentique de la paroi.

92 Bibliographie annotée jusqu'en 1988 in : TONGHINI & GRUBE, p. 62-63, jusqu'en 1994 (pas annotée) in : GRUBE 1994, p. 337-346.

93 Communication écrite du Dr Marilyn Jenkins-Madina, Research Curator, The Metropolitan Museum of Art, New York (1999).

94 Nous remercions le Dr Venetia Porter, British Museum, Londres, de même que le Dr Marthe Bernus-Taylor et Mme Maguy Charritat, Musée du Louvre, Paris, pour leurs avis (1999).

95 Nous remercions le Dr Jeff Teske, conservateur honoraire au Haags Gemeentemuseum, Den Haag, pour sa remarque (1999).

96 Pour le procédé de restauration, voir : GIBOTEAU 1995, p. 291-294.

97 Nous remercions les Prof. Dr Antoine De Moor et Paul Simoens, UGent, pour ces informations.

98 Par exemple le cerf sur le bol hémisphérique à bord plat, peint en noir sous glaçure turquoise, diamètre 26 cm, inv. 1956.122, Ashmolean Museum, Oxford, in : PORTER 1981, pl. VII, p. 16, qui montre des similitudes avec les gazelles de notre coupe. Nous rencontrons un exemple encore plus ressemblant sur un petit vase peint en noir sous glaçure turquoise, haut. 14,6 cm, diamètre 12,1 cm, inv.04.292, Freer Gallery of Art, Washington D.C., in : ATIL 1975, cat. 232. L'animal est, ici aussi, identifié comme une gazelle. Les deux ont la tête levée.

99 LANE 1947, p. 39 et fig. 57 B.

100 PORTER & WATSON 1987, p. 183.

101 Inv. POT1249, in : TONGHINI 1994, cat. 297.

102 Par exemple in : LANE 1947, fig.78B ; PORTER 1981, fig. XXII ; SOUSTIEL 1985, cat. 132 ; VON FOLSACH 1990, cat. 132.

103 Par exemple in : LANE 1947, fig. 57B ; PORTER 1981, fig. XIX ; TONGHINI 1994, cat. 302.

104 LANE 1947, fig. 78 A et B et 81B ; PORTER 1981, fig. XXII, XXIII et XXIV ; SOUSTIEL 1985, cat. 132 ; VON FOLSACH 1990, cat. 132, 133 et 137 ; TONGHINI 1994, cat. 317.

105 Pas de parallèles retrouvés sur lustre mais sur un plat polychrome Raqqa, le motif principal du cavalier s'échappe également de son cercle (LANE 1947 pl. 78 B).

106 Un seul exemple d'une coupe polychrome sous glaçure in : TONGHINI 1994, cat. 287 et une coupe peinte en lustre à bord plat dans la même publication, cat. 302.

107 Les données historiques proviennent de : Meinecke 1995, al-Raqqa, in : *EI*[2] et PORTER 1981, p. 1-2.

Verre

Verre émaillé et doré

L'émail est un verre opaque coloré réduit en poudre et mélangé à une substance oléagineuse, appliqué ensuite au pinceau ou au calame sur la forme en verre refroidi, puis fixé par cuisson au four. Bien que la feuille d'or ait été connue, on peignait sur le verre à l'aide d'une poudre d'or préalablement diluée dans l'eau. La difficulté résidait dans l'obtention de la température adéquate du four pour les différentes peintures d'émail et d'or afin d'éviter que le récipient ne soit déformé par la chaleur. Si la technique n'était pas neuve[108], elle connut un engouement extraordinaire aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles en Égypte et en Syrie, sous les dynasties des Ayyubides et des Mamelouks. Des lampes émaillées et/ou dorées destinées aux tombes, aux mosquées, aux *madrasas* et aux hôpitaux, ainsi qu'au nom et/ou blason de leur commanditaire, sont devenues le fleuron de la verrerie de luxe dans le Moyen-Orient du Moyen Âge[109]. De hauts gobelets de forme évasée, comme ces deux exemples du Musée du Cinquantenaire, étaient typiques de la production. Ils faisaient office de gobelets à boire de cérémonie, comme en témoignent les scènes des miniatures mameloukes[110], ou de cadeaux officiels. La plupart étaient réalisés en série. La chronologie de Kenneson pour ces gobelets, sur base de leurs dimensions, de la qualité du verre et de la décoration[111], offre une première base pour leur datation. Des analyses de la composition du verre et la recherche archéologique apportent des éléments de comparaison complémentaires et permettent une datation plus précise. Par le passé, on pensait qu'ils provenaient tous de Syrie. Mais on considère aujourd'hui que la majorité de la verrerie émaillée et dorée a été réalisée en Égypte et plus particulièrement au Caire, qui avait été proclamée capitale du royaume mamelouk par le sultan Baybars (r.1260-1277) et où se situaient les mosquées et autres bâtiments à qui ces verres prestigieux étaient destinés[112]. Par ailleurs, il existait aussi une production de verre émaillé destinée au commerce international, comme c'était le cas pour l'art du métal (o.8). Celle-ci fut exportée en Orient et en Occident, avec ou sans le groisil et le minerai de cobalt. [M.V.R.]

108 Pour les sources sur le verre byzantin, voir : von Saldern, in : WARD 1998, p.1-3 et Whitehouse, in : WARD 1998, p. 4-7 ; pour le début de la période islamique : Kröger, in : WARD 1998, p. 8-11.
109 Exemples au Musée d'Art islamique au Caire, in : WIET 1929.
110 Par exemple sur l'al-Maqamat d'al-Hariri, Bibliothèque nationale à Vienne, 1334, in : ETTINGHAUSEN 1977, p. 148.
111 Kenneson, in : WARD 1998, p. 45-49.
112 Scanlon, in : WARD 1998, p. 27-29.

V.4.1 Gobelet avec poissons et inscription

Syrie ou Égypte, fin de XIIIe siècle-
début du XIVe siècle
Verre soufflé à la volée, émaillé et doré
H. : 13,5 cm ; ø 8,6 cm
Achat à Beyrouth (Liban) en 1952
Inv. IS.8772

BERRYER 1952, p. 96-100 ; FETTWEIS 1965, fig. 109.

Le gobelet en verre transparent de teinte verdâtre a été soufflé à la volée. Le fond est rentrant, la marque du pontil est visible et le pied a été rapporté. Il possède en outre une paroi cylindrique, un bord évasé et une lèvre arrondie. Une large frise d'inscriptions, bordée de deux doubles lignes rouges, se déploie sous la partie en entonnoir. Les lettres sont tracées en rouge et comblées d'or et se détachent sur un fond bleu. Le texte arabe, en écriture cursive, est divisé en deux zones, séparées par deux médaillons. D'un côté, on peut lire *izz li-mawlānā al-,* « l'honneur revient à notre seigneur le » ; de l'autre, *sultān al-malik*, « sultan, le roi », des formules courantes sous les dominations ayyubide tardive et mamelouke[113]. Une double ligne rouge non loin de la base encadre la partie médiane dans laquelle nagent deux poissons rouges (dauphins ?). Le thème des poissons au corps recourbé, affrontés dans l'attitude de la nage, apparaît dans la verrerie[114], les métaux[115] et les textiles[116]. L'objet est entièrement préservé mais très altéré. L'or est en grande partie effacé et le motif des médaillons est illisible. Le gobelet a été traité à l'IRPA en 2001 (Ch. Fontaine). [M.V.R.]

113 La formule se trouve par exemple au début de l'inscription sur le casque au nom de Sultan Ibn Qalawun (V.5). *Al-sultān al-malik* se retrouve également sur le textile du XIVe siècle de la collection (V.8).
114 Un exemple apparenté : inv.I.734, Museum für Islamische Kunst, Berlin, in *: Islamische Kuns*t 1979, cat. 524, fig. 76.
115 Voir aussi au chapitre II.
116 Entre autres sur une tunique au Caire, inv.3740, où le motif est combiné avec des croissants de lune et avec les inscriptions *al-sultān al-kāmil*, in : SCHMIDT 1934, fig. 10 et 11, et in : *Exhibition 1969*, cat. 250.

V.4.2 Gobelet non décoré

Syrie ou Égypte, XIIIe-XIVe siècle
Verre soufflé à la volée
H. : 10,5 cm ; ø 6,1 cm
Acquis sur le marché de l'art (1982)
Inv. IS.VE.271

Le gobelet en verre transparent de teinte vert-gris a été soufflé à la volée. Le fond est rentrant, la marque du pontil est visible et le pied a été rapporté. La panse cylindrique s'élargit à environ un quart de la hauteur et s'achève en une lèvre inclinée. L'objet est complet, mais très altéré. Il existe un gobelet non décoré au profil similaire dans la collection d'art islamique Nasser D. Khalili[117]. [M.V.R.]

117 GOLDSTEIN 2005, cat. 258 (Égypte ou Syrie, XIIIe-XIVe siècles).

IS.8772

IS.VE.271

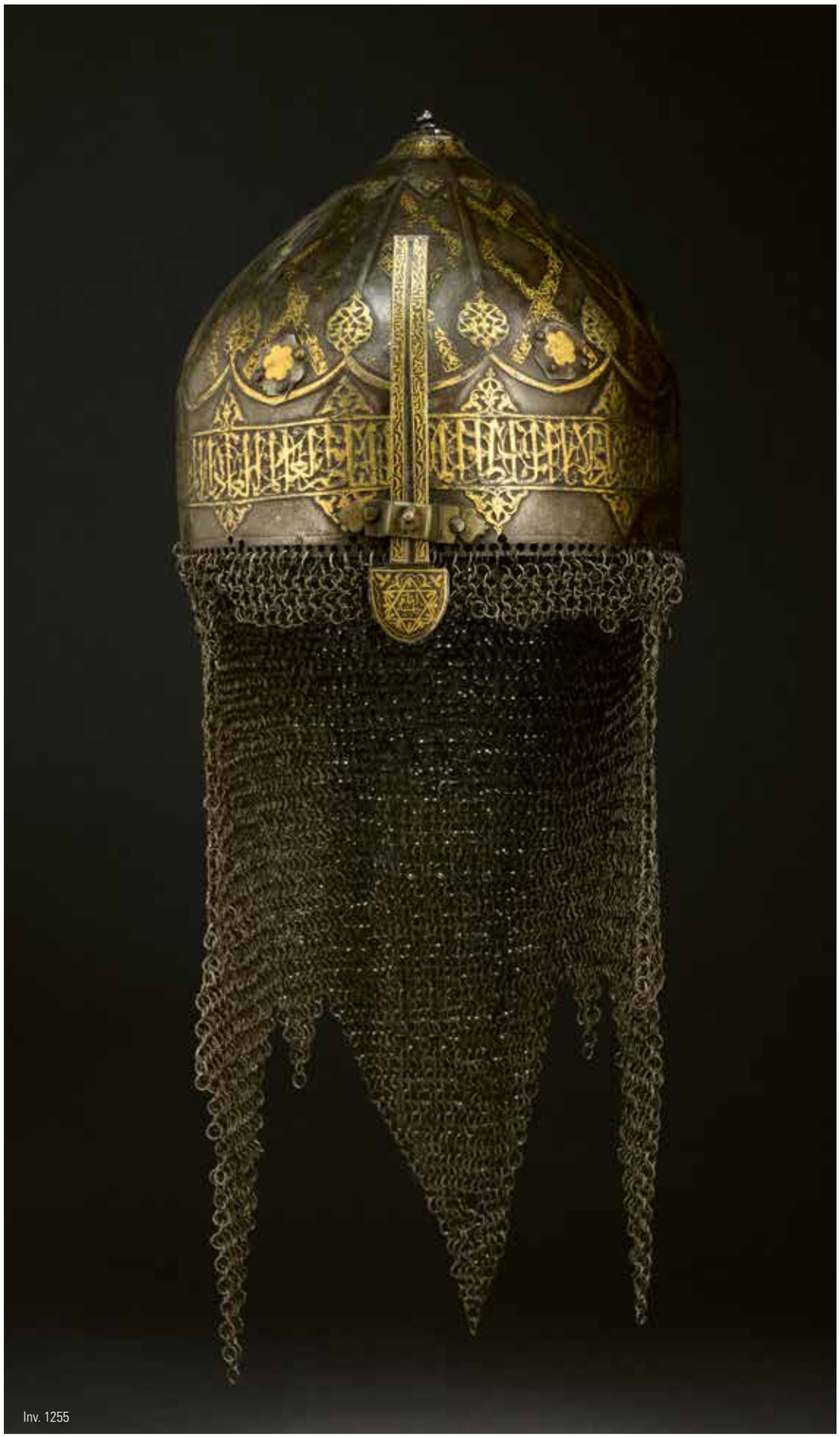
Métal

V.5 Casque au nom du sultan mamelouk Ibn Qalawun

Égypte ou Syrie, première moitié du XIVe siècle
Acier avec incrustation d'or
H. : 19,5 (sans camail) cm, ø base : 23 cm
Précédemment dans la collection de la Porte de Hal
Inv. 1255

DE PRELLE DE LA NIEPPE 1902, cat. 37 ; MACOIR 1909, p. 70-72 ; HERZ BEY 1909, cat. I, fig. I-II ; MAYER 1943, p. 6-7 ; MAYER 1952, p. 41-42 ; COMBE, SAUVAGET & WIET 1956, cat. 5835 ; MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 13, fig. 41 ; VAN RAEMDONCK 1998, p. 283-294 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 34, fig. 24 ; VAN RAEMDONCK 2006, p. 128-129.

Comme précisé plus haut, la dynastie mamelouke s'installe en Égypte et en Syrie à partir de 1250 et se maintiendra au pouvoir jusqu'en 1517 avant d'être remplacée par les Ottomans. Singulière à plusieurs égards, cette dynastie avait pour principale caractéristique d'avoir à sa tête des esclaves affranchis, turcs dans un premier temps, puis circassiens. Le pouvoir échouait au mamelouk qui parvenait à s'imposer aux autres grâce à sa faction, devenant ainsi le sultan. En vertu de ce principe, l'héritage du pouvoir au sein d'une même famille (dynastie héréditaire) n'aurait pas dû prévaloir. Il n'empêche que les liens de sang ont été parfois plus forts et que plusieurs sultans ont essayé de mettre sur le trône un ou plusieurs de leurs descendants. Personne n'y a mieux réussi que le sultan Qalawun (r. 1279-1290), à qui succédèrent deux de ses fils : Khalil (r. 1290-1293) et Muhammad. Ce n'était que le début d'une longue lignée qui allait occuper le pouvoir jusqu'en 1390 : tous furent les fils et petits-fils de Muhammad. Al-Nasir Muhammad eut quelque peine à installer son pouvoir, comme en témoignent les années de son règne : 1293-1294, 1299-1309, 1310-1341. À deux reprises, il fut détrôné : la première fois au profit d'un ancien mamelouk de son frère, nommé Kitbugha ; la seconde par un de ses propres esclaves (Baybars). Son jeune âge au moment de l'accession au trône (8 ans) fut déterminant pour le premier renversement, mais il avait déjà 24 ans au moment du second et il ne lui fallut que quelques mois pour reprendre les rênes du pouvoir après un exil à la forteresse de Kérak (al-Karak, actuellement en Jordanie). Son troisième règne, le plus long de toute la dynastie mamelouke (trente et un ans), fut marqué par une période de stabilité et



Inv. 1255

de prospérité à tous les niveaux, tant en Égypte qu'en Syrie : les menaces mongoles s'étaient atténuées et les conflits internes furent gérés par le sultan lui-même. Véritable despote menant d'une main de fer la politique de l'État mamelouk, al-Nasir Muhammad a laissé le souvenir d'un royal souverain, mécène des arts et des lettres.

Il est d'autant plus heureux que le casque conservé aux MRAH lui ait appartenu, ce qui en fait aussi le plus ancien casque mamelouk datable conservé au monde et l'un des plus beaux exemplaires de cette époque. Il fut acquis grâce aux bons soins du drogman de la légation belge à Constantinople, un certain Auguste Henry, qui y fut actif de 1838 à 1857. Vendu en 1854 en même temps qu'un important lot d'armes orientales au conservateur du Musée royal d'armures et d'antiquités de l'époque pour la somme totale de 2 645 francs, il provenait de la collection d'armes accumulées par les sultans ottomans au cours des siècles et entreposées dans la basilique byzantine de Sainte-Irène, transformée pour l'occasion en arsenal. Au début du XIX^e^ siècle, plusieurs centaines de pièces disparurent de l'arsenal et se retrouvèrent sur le marché de l'art. Leur identification n'est pas difficile, car chaque pièce avait été estampillée d'une marque distinctive (*tamga*) désormais dite « de l'arsenal de Sainte-Irène ». Le casque d'al-Nasir Muhammad ne porte pas trace de ce poinçon mais il ne fait guère de doute qu'il était entreposé au même endroit. Lorsque les Ottomans envahirent la Syrie et l'Égypte, leurs prises de guerre incluaient les armes conservées dans les divers arsenaux mamelouks. Le casque d'al-Nasir Muhammad, ainsi que d'autres pièces prestigieuses ayant appartenu à d'autres sultans, faisaient partie du butin.

Ce casque est un remarquable exemple de l'art militaire mamelouk. Le bandeau épigraphique doré qui s'inscrit sur un fond d'arabesques, les fleurons polylobés et triangulaires, la calligraphie sont tous des éléments qui ne sont pas sans rappeler des caractéristiques de l'architecture de cette époque qui se retrouvent aussi transposées dans les arts mineurs (arts du livre, objets en métal, bois, etc.). Il s'agit plus que probablement d'un casque d'apparat, car al-Nasir Muhammad ne dut pas mener de batailles, la période étant marquée par un calme relatif sur le plan militaire, comme nous l'avons signalé. Il devait l'utiliser pour les parades militaires et les sorties officielles. Les démonstrations de l'habileté des mamelouks au cours de cérémonies organisées à certaines périodes de l'année devaient aussi être des occasions pour le sultan de porter son casque.

Celui-ci présente une base presque cylindrique (il mesure 21 cm aux parties temporales et 23 cm du front à l'occiput, ce qui représente une taille moyenne récurrente pour les casques de cette époque ; sa hauteur, hors camail, est de 19,5 cm et adopte la forme d'un dôme. Le timbre, surmonté d'une pointe plus récente destinée à remplacer sans doute un bouton qui devait peut-être recevoir une plume ou une aigrette, est divisé en douze sections par des arêtes méridiennes partant de la pointe et aboutissant à des cartouches polylobés ciselés d'arabesques dorées. Ces arêtes reprennent leur course sous les cartouches pour les relier, formant des lignes de festons brisés. Les sections ainsi créées, de format triangulaire, sont décorées d'étroits bandeaux entrecroisés formés de fins rinceaux damasquinés d'or. Dans la partie circulaire et dans le prolongement des arêtes du timbre, on observe des fleurons triangulaires en relief, dorés, qui apparaissent aussi dans la partie supérieure de chaque section triangulaire, au sommet du casque. La partie cylindrique est occupée par un bandeau épigraphique délimité par deux lignes dorées, qui fait 3 cm de haut : entre ces deux lignes, une inscription de style *thuluth* est ciselée en relief sur un fond d'arabesques, le tout doré.

À l'avant du casque, une flèche nasale, rendue mobile grâce à un système à vis, est probablement un ajout plus tardif comme le démontrent le style calligraphique (*naskh*) employé pour l'inscription qui l'orne à la verticale, divisée en deux bandeaux, et le système de fixation (rivets sans plaque de métal sous le casque). La partie supérieure de la flèche, qui y était fixée à l'aide de trois rivets, a disparu. Quant à la partie basse, elle a la forme d'un écusson et est ornée du sceau de Salomon avec, à l'intérieur, une inscription. Des deux côtés de la flèche nasale, des restes de porte-aigrettes sont fixés, en oblique, à l'aide de trois rivets qui percent le casque de part en part, juste au-dessus des festons brisés. La partie qui devait accueillir l'aigrette a disparu. Les deux plaques de métal sont ornées d'une fleur polylobée dorée.

La partie basse est percée de trous qui reçoivent un camail qui fait ainsi tout le tour de la circonférence. Son but était de protéger avant tout le cou et les épaules. Celui-ci n'est peut-être pas d'époque. Il dégage la vue à l'avant et s'allonge, à partir des tempes, en forme de triangles de longueurs différentes. Le casque présente aussi de petites découpes à hauteur des oreilles, ce qui semble indiquer que des oreillères pouvaient y être fixées à l'origine. Une doublure devait aussi avoir été ajoutée pour protéger la tête du sultan.

Le casque porte cinq traces de réfection : quatre à l'aide d'une plaque de métal soudée au plomb, la dernière fixée à l'aide d'un rivet de cuivre rouge. Le poids total du casque, comme il se présente de nos jours, est de 1 920 g.

Texte du bandeau (début à droite de la flèche nasale, à hauteur des deuxièmes fleurons triangulaires) :

عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد المؤيد المظفر المنصور سلطان الإسلام والمسلمين ناصر الدنيا والدين محمد بن السلطان الملك المنصور سيف الدنيا والدين قلاون عز نصره.

« Gloire à notre maître, le sultan, le souverain défenseur, sage, juste, combattant, assisté (de Dieu), vainqueur, victorieux, sultan de l'Islam et des musulmans, protecteur du monde et de la religion, Muhammad, fils du sultan souverain victorieux, glaive du monde et de la religion, Qalawun. Que sa gloire soit puissante. »

Texte sur la flèche nasale, à la verticale en partant du haut, divisé en deux bandeaux :

(bandeau de gauche)
نصر من الله وفتح قريب

(bandeau de droite)
وبشر المؤمنين يا محمد

« Secours d'Allah et prochain succès !
Annonce la bonne nouvelle aux croyants,
ô Muhammad ! »

Texte placé dans l'écusson à la base de la flèche nasale, à l'intérieur d'un sceau de Salomon :

ما شاء الله.

« Que la volonté de Dieu soit faite ! »

[F.B.]

Textile

IS.Tx.606

V.6 Fragment de la « soierie de Marwan »

Bassin méditerranéen oriental – Irak ou Iran,
fin du VII[e] siècle-milieu du VIII[e] siècle[118]
Tissu en armure samit
H. : 6,5 cm ; l. : 17 cm
Don Errera (1900-1905), acheté par
la donatrice chez S. Baron, Paris
Is.Tx.606

ERRERA 1916, cat. 337 ; HERZFELD 1923, p. 186 ; KENDRICK 1924, cat. 945 ; ERRERA 1927, cat. 1[HH] ; DAY 1952, p. 39 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 4, fig. 1a ; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1997, cat. 79.

Cette soierie est considérée comme le plus ancien textile tiraz connu. À l'origine, le terme (*Ar. tirāz*), dérivé du mot persan *tarazidan* « broder », désignait simplement une broderie[119]. Progressivement, le mot a acquis plusieurs significations supplémentaires. D'abord associé à une inscription brodée sur un textile de luxe, le terme fut élargi et employé ensuite pour désigner une *khil'a*, soit une pièce de vêtement ou un ensemble contenant des inscriptions brodées, tissées ou peintes et qui était porté dans les premiers siècles de l'Islam par le calife et son entourage (*ashāb al-khil'a*), ou offert en récompense pour services rendus ou comme signe de respect. Mais tiraz (ou *dār al-tirāz)* s'applique également à l'atelier de production de ce type d'étoffes et de vêtements. Parallèlement, le mot tiraz peut enfin désigner une bande épigraphique sur d'autres supports que le textile.

Citons à ce propos Ibn Khaldun :

> « Conformément aux exigences de la pompe royale et aux usages des états, on fait broder les noms des princes ou leurs marques particulières sur les étoffes de soie ou de brocart destinées à leur usage. Les mots sont tissés avec des fils d'or ou avec des fils d'une couleur différente de celle de l'étoffe, suivant l'habileté et la conception des artisans qui fabriquent ces étoffes. Les vêtements royaux sont spécialement ornés de ces broderies pour accroître le prestige du souverain ou de personnages de haut rang, ou pour élever ceux que le souverain distingue en leur offrant ses propres habits, quand il veut les honorer ou les nommer à une haute charge[120]. »

L'institution du tiraz remonte aux privilèges royaux consistant à produire des textiles de prix sous les Empires byzantin et sassanide. Les empereurs byzantins avaient fondé des manufactures de textile officielles en plusieurs endroits, les *gynacea*, littéralement « quartiers des femmes », qui furent ensuite probablement repris par les califes umayyades et adaptés à leurs besoins et à leurs goûts[121]. Les sources médiévales arabes fixaient quant à elles l'origine du système en Iran sassanide, d'où il se serait diffusé vers l'ouest à la période umayyade et plus précisément vers l'Égypte, l'Afrique du Nord et l'Espagne[122]. Ibn Khaldun écrit, par exemple, que « Avant l'islam, les souverains non arabes faisaient exécuter dans les broderies royales des portraits de princes, ou d'autres figures et effigies spéciales. Les souverains musulmans remplacèrent ces représentations par leur propre nom, des mots de bon augure ou des formules de louange à Dieu[123] ». Les deux traditions ont sans aucun doute joué un rôle, mais les Umayyades, qui s'étaient installés dans l'ancienne province byzantine de Syrie, ont probablement été plus influencés dans un premier temps par la culture romaine d'Orient que par la culture perse[124]. On ignore de quand date la première institution du tiraz. On suppose que les réformes du calife umayyade Abd al-Malik (pour la réforme monétaire, voir : 0.5) eurent également des répercussions sur le textile[125]. Le premier calife umayyade

mentionné dans la littérature arabe comme possédant un atelier tiraz est le fils d'Abd al-Malik, Hisham (r. 720-724), qui avait la réputation d'être particulièrement friand de vêtements luxueux et très soucieux de son apparence[126].

Ce fragment appartiendrait donc au plus ancien tiraz conservé. D'autres fragments du même tissu se trouvent au V&A Museum de Londres[127], à la Whitworth Art Gallery à Manchester[128] et au Brooklyn Museum à New York[129]. Sur trois d'entre eux, des bribes d'inscription ont subsisté. Le texte arabe, en écriture coufique, était brodé en soie jaune sur une bande rouge unie qui se trouvait juste au-dessus du fragment de Bruxelles et faisait partie de la bordure d'un lé de tissu destiné à en faire une tenture ou une étoffe vestimentaire[130]. Dans cette bordure décorative, des rangées de pétales de fleur en forme de cœur ont été tissées. Ils sont imbriqués les uns dans les autres par groupes de quatre, dirigés en alternance vers la gauche puis vers la droite. Au-dessus et en dessous couraient des rangées de doubles perles interrompues par un carré. La partie centrale de l'étoffe (non visible sur le fragment de Bruxelles) était remplie de rangées de médaillons, entre lesquels étaient placées des fleurs stylisées aux pétales cordiformes. Le décor était réalisé en rouge vif, vert, jaune et blanc (pour les perles) sur un fond rouge ; la soie était fraîche et colorée, à l'origine. En outre, l'inscription lui conférait un caractère officiel et du prestige. Tous les fragments conservés auraient été retrouvés en Égypte[131].

Guest fut le premier à déchiffrer le nom Marwan sur le fragment du V&A Museum, suivi de la formule *amīr al mu [ʾminīn]* « Commandeur des croyants » ou « calife »[132]. Ce qui mena aux Marwanides (684-750), une branche de la dynastie des Umayyades. Il pouvait s'agir de Marwan Ier, qui ne régna que neuf mois environ (684-685), ou de Marwan II (744-750), le dernier calife des Umayyades, si l'on excepte les souverains de Cordoue[133]. Selon Guest, le schéma des couleurs et la technique de tissage du tissu lui-même le rattachent plutôt aux soieries byzantines du VIIe au IXe siècles. Dans son catalogue du South Kensington Museum de Londres[134], Kendrick signale le fragment de Bruxelles[135]. Selon lui, seul le travail de broderie est de culture islamique alors que la soie est d'un type antérieur, et n'a pas été produite en Égypte mais y a été importée. Kendrick compare la double rangée de petits disques (perles) interrompus par des carrés (pierres précieuses ?) avec un motif représenté sur une tenture, dans une scène de chasse mettant en scène le roi sassanide Khusraw II à Taq-i Bustan (Iran)[136]. Kendrick considère que le commanditaire de cette étoffe peut aussi bien avoir été Marwan Ier que Marwan II. Pour cette raison, il donne une fourchette de datation entre 684 et 750 ap. J.-C[137].

Dans son étude approfondie sur la soie, Florence Day parle également du fragment de Bruxelles[138]. Entre-temps, un deuxième fragment avec inscription avait été publié par Kendrick et Guest portant le texte : « dans l'atelier tiraz d'Ifriqiya[139] ». L'ancienne Ifriqiya correspond plus ou moins à l'actuelle Tunisie. À partir de là, Kendrick et Guest conclurent qu'il devait s'agir de Marwan II puisque, « durant le règne court et mouvementé de Marwan Ier, Ifriqiya n'était pas suffisamment intégrée dans le califat pour supposer qu'un atelier textile officiel y ait déjà été créé ». Day signale par la même occasion un troisième fragment avec inscription, acheté peu avant par le Brooklyn Museum[140]. Le texte dit : « ceci a été commandé [pour être réalisé pour] al-R... (ou al-Za...) ». Cette phrase était probablement suivie du nom du chef de l'atelier. Day étudia l'épigraphie en détail. Sur le fragment du Brooklyn Museum, de petits points à l'encre étaient encore visibles là où la broderie en soie avait disparu, ce qui permit de reconstituer une partie du texte[141]. L'inscription avait visiblement été poinçonnée à l'avance dans la soie. Day soutient que le style épigraphique se rattache aux inscriptions monumentales de la période de Marwan Ier[142] et conclut de même en ce qui concerne l'iconographie de la soie[143]. Elle retrouva les pétales de fleur cordiformes sur des lampes syriennes, des peintures murales et des textiles (tapisserie)[144] d'époque romaine, ainsi que sur des mosaïques syriennes jusqu'à la période umayyade comprise[145]. Day trouva un exemple frappant dans la Coupole du Rocher à Jérusalem, fondée en 691-692 par Abd al-Malik, qui contenait des mosaïques présentant les mêmes pétales cordiformes en rang imbriqués que sur la soierie[146]. Day est donc d'avis que le style se rattache au règne de Marwan Ier tout en reconnaissant que des circonstances historiques à Ifriqiya laissent supposer une date ultérieure.

Le nom Marwan se trouve encore sur un second textile, au Textile Museum de Washington[147]. Il s'agit cependant d'une tapisserie en laine. Le décor, inscription comprise, est tissé, c'est-à-dire que des fils de trame (d'autres couleurs) sont glissés et tassés de manière à recouvrir complètement les fils de chaîne. L'inscription du fragment d'étoffe de Washington a donc été incorporée en cours de tissage tandis que celle du samit a été brodée ultérieurement. Dans les deux cas, elle ressort en jaune (brun) sur un champ rouge uni. La formule « Commandeur des croyants, Ma[rwan]. Ceci est dédié... » est la même. Pour Kühnel & Bellinger qui l'ont publiée, il ne peut pas s'agir de Marwan Ier étant donné qu'il n'a régné que moins d'un an et que, en outre, son nom n'apparaît pas dans l'épigraphie arabe. Ils optent donc pour Marwan II. Kühnel et Bellinger pensent que cette tapisserie a été réalisée en Irak ou en Iran, vu les motifs sassanides et les caractéristiques techniques telles que les perfilages, torsion Z- des fils en laine et les fils chaîne de tors S de deux bouts Z.

Les deux étoffes au nom de Marwan sont-elles les tissus tiraz (*tirazāt*) les plus anciens ? Le Musée d'Art islamique du Caire en possède un exemplaire qu'on a pensé plus ancien encore mais qui, après examen, s'est avéré être abbasside[148]. Dans le même musée, un turban en lin au nom de Samuel ibn Musa porte également une date plus récente qu'on ne l'avait pensé et aucun calife ou atelier tiraz n'y est mentionné[149]. Un exemple « indiscutable » de tiraz très précoce et très célèbre est « le voile de Hisham II », calife de Cordoue de 976 à 1013. Il s'agit d'une longue étoffe étroite (18 x 109 cm) au fin travail de tapisserie en soie et en fils d'or qui faisait office de ceinture ou de turban[150].

Il n'existe donc aucun parallèle pour la soierie de Marwan. Dans l'état actuel des connaissances, aucun autre samit de soie complexe avec inscription tiraz brodée n'a été conservé. Il existe un samit de soie sans inscription présentant des médaillons semblables à ceux du champ central de l'étoffe de Marwan, mais il a des fils de chaîne en soie grège, ce qui indique qu'il provient d'Asie centrale, à l'est de la Sogdiane, là où l'influence chinoise était très présente[151]. Sur la soierie de Marwan, les fils de chaîne sont tordus en Z et le rythme de trame et l'usage des colorants sont différents de ceux du groupe connu des textiles d'Asie centrale[152]. La soierie de Marwan n'a donc probablement pas été tissée en Asie centrale.

C'est surtout le travail de broderie qui interpelle. Dans les étoffes tiraz publiées, on trouve des inscriptions brodées sur lin (Égypte), ou brodées ou peintes sur coton ou *mulham*[153] (Iran ou Irak)[154]. Les inscriptions brodées sur *mulham* étaient tracées à l'aide d'une roulette[155]. La broderie au fil de soie connaît une longue tradition en Asie. Elle atteignit ensuite l'Égypte où elle fut appliquée au lin à partir de la période abbasside. On ne trouve le point fendu que dans une ceinture ou un châle de lin venant d'Égypte et daté au carbone à 1250 ±75[156].

Scène de mosquée, al-Hariri, Maqamat, Bagdad, 1237
© Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms Arabe 5847, f.58v.

Mais existe-t-il alors des samits complexes avec inscription tiraz tissée ? Dans quelques *soieries d'Akhmin* bicolores, de courts textes ont été tissés[157]. Il s'agit de fragments de samit qui étaient cousus sur les tuniques en Égypte pour les égayer. On suppose qu'ils ont été tissés ailleurs (en Syrie ou en Irak ?)[158]et vendus ensuite en Égypte. Ils tiennent leur nom de l'endroit où ils ont été retrouvés, Akhmim (Égypte), et d'où viendrait également la soierie de Marwan. Ensuite, il y a le célèbre « suaire de Saint-Josse », une superbe soierie figurée avec de petits cœurs imbriqués les un dans les autres, des motifs en « X » et des perles dans la bordure, dans laquelle a été tissée une longue inscription arabe en écriture coufique[159]. C'est un samit à fils de chaîne (en torsion Z) et à sept lats. Le tissage de l'inscription dans une armure aussi complexe dut être un tour de force pour les tisserands. Le texte est un hommage à un gouverneur turc du Khurasan (Iran de l'est), Abu Mansur Bukthegin (décédé en 961). Cette soierie unique du Louvre a donc été tissée au minimum cent ans après notre samit, dans l'est du monde islamique.

Dans la littérature arabe, les riches étoffes figurées sont légion[160]. Sur la céramique lustrée, les ivoires, les miniatures, on voit des hommes et des femmes les porter et des rideaux aux décors figurés embellir les intérieurs[161]. Les étoffes tiraz conservées ne sont toutefois pratiquement que des toiles en lin ou coton unies avec broderie ou inclusion d'inscriptions. Il est clair que seule une fraction de la production des fabuleux textiles colorés du monde islamique médiéval est parvenue jusqu'à nous, et les plus sobres d'entre eux seulement. Ceci découle du contexte funéraire dans lequel le textile est conservé[162]. Pour des raisons religieuses, seuls les linceuls en lin ou coton uni étaient en usage, rarement ou jamais en soie[163]. Seules quelques soieries figurées des premiers siècles de l'islam ont traversé le temps, car ils étaient considérés en Occident comme des curiosités exotiques.

En conclusion, que sait-on de la soierie de Marwan ? La datation au carbone 14 du fragment de Bruxelles a livré une marge entre la fin du VII^e^ siècle et le IX^e^ siècle tardif. La technique de tissage l'apparente à quelques samits byzantins des VIII^e^-IX^e^ siècles du bassin méditerranéen oriental (0.1), tandis que la composition semble repousser encore leur origine vers l'est. Des analyses de colorants sur des fragments de Londres et Manchester ont démontré que le rouge vif a été réalisé à base d'extraits de garance, combinés dans un seul cas au *kermès* (une combinaison qui fut retrouvée également sur des samits byzantins de notre collection), tandis que, sur un échantillon jaune, on découvrit des extraits de bois du Brésil[164]. L'iconographie de la soierie trouve ses racines en Syrie, avec des motifs issus de l'art sassanide, devenus courants cependant dans le bassin méditerranéen oriental au cours du premier millénaire. Mais quand et où fut-elle tissée ? Pour toutes les raisons exposées ci-dessus, nous pensons qu'elle est probablement originaire du bassin méditerranéen oriental (Syrie ?) ou même plus à l'est, Irak et Iran compris. En ce qui concerne la datation, nous optons pour le début de la fourchette fournie par l'analyse au ^{14}C, soit à partir du troisième quart du VII^e^ siècle jusqu'au milieu du VIII^e^ siècle.

La mention du tiraz d'Ifriqiya dans l'inscription reste difficile à expliquer. Que sait-on de l'institution du tiraz à Ifriqiya durant la période umayyade ? La conquête arabe et l'islamisation progressive de la région, qui débuta en 647, atteignit une phase décisive en 670 avec la fondation de la ville sainte de Kairouan, mais la région ne fut sous contrôle arabe qu'à partir du début du VIII^e^ siècle[165]. Guest et Kendrick suggèrent que la soierie a été produite à Kairouan ou Tunis[166] et éliminent pour cette raison Marwan I^er^ comme commanditaire potentiel. Pour Day, Tunis est une hypothèse attrayante puisque située près de l'ancienne Carthage dont on sait que les Byzantins y avaient un *gynaceum*[167]. Gabes est citée dans les sources comme important centre de production de soie[168]. Mais que produisait-il et qu'en savons-nous durant la période umayyade ? Les Fatimides avaient des manufactures tiraz lorsqu'ils contrôlaient Ifriqiya (910-972) mais, pour les Umayyades, nous ne disposons actuellement pas d'éléments concrets[169]. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. : incomplet. Bord d'un motif plus grand. Larg. : 13,3 cm. 2 chemins à retour.

Armure : samit façonné lié en serge trame 2 lie 1 (S).

Chaîne : fils pièce : soie rouge, torsion Z- ; fils de liage : soie rouge, torsion Z-. Proportion : 1/1. Découpure : 1 fil pièce. Réduction : 24 fils pièce et 24 fils de liage par cm.

Trame : 2 à 4 lats : soie, sans torsion appréciable : 1 : rouge (couleur de fond), 2 : vert, 3 : jaune et 4 : blanche. Proportion : un lat de chaque couleur de la passée. Succession : 1,2,3,4/1,2,3,4. Il y a un changement de l'ordre des lats dans les passées à l'axe de symétrie horizontale du dessin : 1,2,3,4 /4,3,2,1, 4,3,2,1 dans la deuxième partie du dessin. Sans irrégularités aux passages entre fond et motifs. Découpure : 2 passées. Densité : 33-34 passées par cm.

Lisières : manquent.

[C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le fragment a été traité à l'IRPA, sous la direction de V. Vereecken. [M.V.R.]

118 Datation au ^{14}C de la soierie : 670-880 (95,4% de probabilité) pratiquée par l'IRPA, Bruxelles, sous la direction de l'ingénieur M. Van Strydonck (KIA-48819 (Tx606) : 1245±35 BP C :N=3,1).

119 SERJEANT 1972 ; Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in : *E.I.*^{2} ; BAKER 1995, p. 53-62.

120 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, p. 583.

121 Par exemple à Alexandrie, mentionné par al-Qalqashandi, *Subh al-a'shā*, IV, 7, cité in : STILLMAN & SANDERS 2000, Tirāz, in : *E.I.*^{2}, p. 574.

122 STILLMAN & SANDERS 2000, Tirāz, in : *E.I.*^{2}, p. 574.

123 IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, p. 583. Ibn Khaldūn utilise *mulūk al-'adjam*. Les 'adjam sont les non-Arabes, et par excellence les Persans (Gabrieli 1960, 'adjam, in : *E.I.*^{2} p. 212).

124 STILLMAN & SANDERS 2000, Tirāz, in : *E.I.*^{2}, p. 574.

125 Seulement mentionné in : al-Baihaqī, *Kītāb al-Mahāsin wa 'l- Masāwī*, ed. F.Schwally, Giesen, p. 498, où Abd al-Malik s'anime à propos d'un *tirāz* sur, entre autres, des pièces vestimentaires (*thiyāb)* et sur des tentures (*sutūr*) faites en Égypte et qu'il fit remplacer par la surate « Le Culte », aussi intitulée « Proclamation de l'unicité d'Allah » (*Le Coran*, 112), in : SERJEANT 1972, p. 12-13.

126 SERJEANT 1972, p. 14.

127 Inv.1314-1888 et 1385-1888 ; inv.T.13-1960 (transmis au V&A en 1960 par la Whitworth Art Gallery).

128 Inv.T.8496.

129 Inv.41.1265.

130 Reconstitution digitale (sans l'inscription) in : MORAITOU 2012, fig. 94, où l'on part du principe qu'il s'agit d'une tenture. Les lés de tissu à bordure décorative étaient pourtant aussi utilisés pour confectionner des vêtements. La bordure décorée se plaçait alors dans la partie supérieure et courait d'une épaule à l'autre. Nous devons cette information à Chris Verecken-Lammens qui retrouva ce phénomène sur un manteau de soie d'Asie centrale (inv.843-01), Katoen Natie, Anvers, daté au carbone 14 entre 1185 et 1280 (95,4 % de probabilités), in : DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 246-247. La même caractéristique été constatée par Chris Verhecken-Lammens et Alexandra Van Puyvelde sur un manteau de soie iranien du XVIII^e^-XIX^e^ siècle de la collection du Musée de Cinquantenaire (III.18).

131 Les deux fragments achetés par le V&A en 1888 venaient d'Akhmim (Panopolis), in : ROSSER-OWEN 2012, p. 239-240. L'auteur renvoie à : C. Fluck, Achmim as a source of Textiles, in : *Christianity and Monasticism in Upper Egypt 1*, American University in Cairo Press, 2008, p. 211-223. Fluck parle de l'égyptologue français Gaston Maspero qui, avec Charles Edwin Milbour, aurait rassemblé des textiles sur place dans les années 1885-1886 mais en aurait aussi acheté sur le marché du Caire. Sur un fragment de tapis (inv.T.M.73.726, Textile Museum, Washington), un atelier tiraz à Akhmim serait mentionné avec la date 203 H./818-819 ap. J.-C. Akhmim était connue pour ses étoffes de lin depuis l'époque pharaonique (Strabon, Géographie XVII, 41). On y a retrouvé quantité de fragments de samits de soie, mais il n'est pas vraisemblable qu'ils y aient été tissés. Le fragment acheté par le Brooklyn Museum en 1941 a également été retrouvé en Égypte, in : GUEST & KENDRICK 1932, p. 185. Errera écrit dans son *Catalogue d'Étoffes anciennes* que le fragment de Bruxelles provenait d'une tombe égyptienne et

qu'un textile comparable était exposé au South Kensington Museum avec l'indication : « Akhmim VI^e-VII^e siècle », in : ERRERA 1907, cat. 1^HH ; elle le répéta dans l'édition de 1927 ; mais dans sa *Collection d'Anciennes Étoffes Égyptiennes*, la provenance d'Akhmim est déjà présentée comme un fait, in : ERRERA 1916, cat. 337.

132 Inv.1314-1888, in : GUEST 1906, cat. 1, fig. 1.

133 Marwan I^er et Marwan II^e eurent tous deux des connexions avec l'Égypte, le second y trouva la mort (à al-Ushmunayn, pas à Akhmim !), voir : HAWTING 1991, Marwan II, in : *E.I.*[2].

134 À présent le Victoria & Albert Museum.

135 KENDRICK 1924, cat. 945, fig. 3.

136 KENDRICK 1924, p. 35, avec référence à : E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Berlin, 1920, fig. 44. Nous avons trouvé une double rangée de perles entre deux carrés sur l'embarcation des joueurs de luth dans la scène de chasse au sanglier (côté gauche du plus grand *iwan*), in : FUKAI & HORIUCHI 1969, fig. LXVIII, et comme bordure d'un vêtement dans une scène d'investiture (côté arrière du plus grand *iwan*), in : OVERLAET 1993, fig. 63.

137 L'inscription sur le fragment du V&A a également été publiée in : COMBE, SAUVAGET & WIET 1931, cat. 36.

138 DAY 1952, p. 39-61.

139 Inv.13-1960, in : KENDRICK & GUEST 1932, p. 185-186, fig. B-C.

140 Inv.41.1265, Brooklyn Museum, New York.

141 DAY 1952, p. 54.

142 DAY 1952, p. 54-58.

143 DAY 1952, p. 42-49.

144 De Doura Europos. Day cite le Dr Levi (Antioch Mosaic Pavments, Princeton, 1947) où l'auteur s'élève contre la supposition que ces motifs proviendraient de l'art sassanide. Ils auraient, au contraire, été emmenés de Syrie vers l'Iran, au temps de l'empereur Justinien, par des tisseurs de soie fuyant sa politique de monopole, ou même plus tôt, lors de la capture et de la déportation d'artisans par le roi sassanide Shapur en 260 ap. J.-C.

145 Nous avons trouvé des exemples aux MRAH sur les mosaïques du Grand Portique d'Apamée (Syrie) qui sont datés par une inscription de 469 ap. J.-C., in : BALTY 1986, p. 10.

146 DAY 1952, dessin fig. 8 à droite et surtout fig. 15 ; aussi in : CRESWELL 1989, fig. 17.

147 Inv.73.524, in : KÜHNEL & BELLINGER 1952, p. 5-6, pl. I.

148 Inv. 14 886, ABBAS 1997, p. 123, daté entre 150 H./767 ap. J.-C. et 159 H./776 ap. J.-C.

149 Inv.14 886, Musée d'Art islamique du Caire, in : Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in : *E.I.*[2], p.575 ; ABBAS 1997, p. 123-124, avec une date entre 188 H./803 et 288 H./901 ap. J.-C.

150 Inv.292, Real Academia de la Historia, Madrid, in : DAY 1957, p. 14-17.

151 Inv.1950.514, The Cleveland Museum of Art, in : WATT & WARDWELL 1998, cat. 4 ; inv.Cl.22524 a, b, c et d, Musée de Cluny, Paris, in : DESROSIERS 2004, cat. 116 ; inv.53, Abegg-stiftung, Riggisberg, in : OTAVSKY & WARDWELL 2011, cat. 6. Il y a encore un fragment publié in : PFISTER 1951, cat. 110.

152 Nours remercions Chris Verhecken-Lammens pour cette information.

153 *Mulham* est un tissu mixte où seule la chaîne est en soie.

154 KÜHNEL & BELLINGER 1952.

155 KÜHNEL & BELLINGER 1952, p. 104.

156 ELLIS 2001, cat. 41.

157 Par exemple sur un textile du VII^e-VIII^e siècle cousu sur une manche, inv.1947, 193, Cleveland Museum of Art, in : DE MOOR, SCHRENK & VERHECKEN-LAMMENS 2006, p. 88, fig. 6.

158 La piste iranienne, in : CALAMENT 2004, p. 37-72.

159 Inv.7502, Musée du Louvre, Paris.

160 Par exemple : Mas'ūdī mentionne *washī*, une étoffe figurée, populaire au cours du règne du calife Sulayman (vers 705-715), qui était fabriquée au Yémen, à Kufa et à Alexandrie, in : SERJEANT 1972, p. 14. *Dibādj* était encore un terme pour un tissu figuré qu'Uthman choisit pour revêtir la *Ka'ba*, in : SERJEANT 1972, p. 11. Il n'est pas certain que ces étoffes figurées aient été en soie.

161 Par exemple sur la « naissance » dans le *Maqāmāt* de al-Hariri (39), Bagdad (Irak), 1237, Bibliothèque nationale, Paris, inv. 5837 (Hariri Shefer), folio 122 verso, in : ETTINGHAUSEN 1962, p. 121.

162 SOKOLY 1997, p. 71-78.

163 À Istabl Antar (Fustat), l'un des trois linceuls (320 H./932 ap. J.-C.) retrouvés dans une tombe fatimide est en soie, in : GAYRAUD 1998, p. 460.

164 CABRERA 2012, p. 240 et note 22. Cabrera écrit que, selon des sources médiévales, le bois du Brésil, de la famille des *Rhamnaceae,* venait de Smyrne (l'actuelle Izmir) et d'Alep. Dans la note 24, Cabrera mentionne que l'extrait en avait déjà été détecté dans des textiles d'Asie centrale de 600 à 900, d'Espagne des IX^e-X^e siècles et même récemment sur des étoffes de l'Antiquité tardive d'Égypte.

165 HAWTING 2002, Umayyades, in : *E.I.*[2].

166 GUEST & KENDRICK 1932, p. 185.

167 Déjà mentionné en 336 et 395, de même qu'un centre de production d'étoffes pourpres sur l'île de Djerba, in : DAY 1952, p. 58, avec référence à : R.M. Haywood, Roman Africa, in : T. Frank (ed.), *An Economic Survey of Ancient Rom,* Baltimore, 1938, p. 16-17.

168 Gabes est désignée comme centre de l'élevage de vers à soie et de traitement de la soie (*harīr).* Ibn Hawqal, Bakri, Idrisi, Yaqut, cité in : SERJEANT 1972, p. 180-181. Dans les documents Geniza, aucune soierie tunisienne n'est mentionnée. Goitein s'en étonne et se réfère au géographe du XI^e siècle al-Bakri, selon lequel Gabes était le seul lieu de culture du mûrier en Tunisie. Les feuilles de cet arbre sont indispensables à la sériciculture.

169 SERJEANT 1972, p. 180-185.

V.7 Étoffe fatimide tardive avec bandes décoratives et inscriptions

Égypte, XII[e] siècle
Lin, tapisserie de soie
H. : 43,8 cm ; l. : 28,5 cm
Don Errera (1900-1905), achetée par la donatrice chez S. Baron, Paris
Inv. IS.Tx.119

ERRERA 1916, cat. 407 ; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1997, cat. 103.

Depuis la période pharaonique, l'Égypte était surtout réputée pour son lin, alors que la laine ne prit de l'importance qu'à partir de l'époque hellénistique[174]. En ce qui concerne la fin de l'Antiquité, on connaît le lin fin écru décoré d'éléments en tapisserie de laine colorée, une technique où excellaient les tisserands coptes[175]. Ils en poursuivirent la production après la conquête arabe[176]. Les auteurs arabes utilisent le terme *Qubāti* pour désigner un tissu de lin. Le mot est clairement dérivé de *Qibt,* qui signifie « Copte ». Les califes bien guidés Umar et Uthman déjà auraient commandé en Égypte une étoffe du type *qubāti* pour en couvrir la *Ka'ba*[177].

L'Égypte resta le pays du lin par excellence. Le *sharb*, par exemple, une étoffe de lin très fin qui pouvait être teinte ou décorée de motifs colorés ou d'or (*mudhahhab*), était une des spécialités des ateliers tiraz du Delta[178], de même que le *qasab* ou *muqassab*, une toile en lin fin à décor de bandes horizontales en tapisserie, ou en motifs en tapisserie de soie ou de fils d'or[179]. La seule pièce de vêtement entièrement conservée de la période fatimide, le présumé « Voile de sainte Anne » d'Apt (France), est tirée d'un *muqassab*[180]. Il s'agit d'une fine étoffe de lin vaporeux (H. : 310 cm ; L. : 152 cm), dans l'état où elle se présentait avant d'être transformée en ample manteau sans manches ou *'abā'a*. Des bandes décoratives et des rondeaux en tapisserie de soie et de fils d'or contiennent des inscriptions coufiques avec le tiraz privé de Damiette, une date (un chiffre seulement est conservé, à savoir le 9 de 489 ou de 490 H./1095 ou 1097 ap. J.-C.) et les noms du calife al Musta'li et de son vizir al-Afdal. Une *'abā'a* est un large manteau prestigieux, légèrement transparent, qui reste ouvert à l'avant ; il est toujours porté aujourd'hui dans les États du Golfe.

Au cours de la période fatimide, le système du tiraz se désagrégea tandis que le don et le port de robes d'honneur, *khil'a*, subsistèrent jusqu'à la période ottomane[181]. Progressivement, les riches citadins allaient imiter la cour dans le port de vêtements de luxe à inscriptions, qui finirent par être disponibles en série sur le marché. À la fin de l'époque fatimide, les lettres aux formes maladroites, dans un style hésitant entre le coufique et le *naskh*, formant des vœux de bénédiction anonymes et des formules stéréotypées, étaient monnaie courante. L'étoffe que nous présentons ici en est un exemple typique. Des bandes horizontales de largeurs diverses, en soie jaune et rouge et en lin blanc, ont été incluses dans une chaîne en lin. Un jaune safran de deux nuances domine. Les lettres, les détails et les contours sont tracés en rouge. La plus grande inscription, rouge sur fond jaune, répète à plusieurs reprises un vœu de bénédiction : *al yumn wa'l iqbāl,* « bonheur et prospérité ». Dans les plus petites inscriptions, en jaune cerné de rouge sur fond blanc, on peut lire *nasr min Allāh,* « le succès vient d'Allah ». Les registres supérieurs sont occupés par un tressage complexe dans lequel des oiseaux (canards ?) se font face, alternant avec un lièvre, un paon et une corbeille de fruits stylisés.

Les fouilles archéologiques ont permis de mettre au jour des centaines de pièces textiles fatimides. La majorité d'entre elles sont formées par ces fines étoffes en lin à bandes transversales en soie de couleur, ou en soie et lin, ou encore en soie et fils d'or. Des exemples de ce genre sont conservés en assez grand nombre dans les musées étrangers[182] et dans les réserves du Musée du Cinquantenaire[183]. Un exemplaire du Musée d'Art islamique du Caire possède encore ses deux lisières (28 cm de largeur de tissu)[184]. Une étoffe comparable, de grande taille cette fois (certains fragments de 156-163 cm), a été découverte lors de fouilles récentes à Naqlun (Égypte). Il s'agit du linceul d'une femme adulte qui portait une simple tunique de lin uni à longues manches[185].

Le textile, pierre angulaire de l'économie égyptienne

Les sources arabes du IX[e] au XV[e] siècles mentionnent des dizaines de types de textiles différents, démontrant combien cette industrie était spécialisée dans le monde islamique médiéval[170]. Le textile formait la pierre angulaire de l'économie égyptienne. L'institution du tiraz connut son apogée sous la dynastie des Fatimides. Elle était dirigée par une administration basée sur une structure hiérarchique qui contrôlait toutes les étapes, de la production à l'emballage, et qui était liée à la Monnaie. Le privilège du calife, consistant à apposer son nom sur les monnaies, valait également pour les textiles. Les ateliers tiraz transformaient de grandes quantités d'or en fils qui étaient ensuite insérés dans les tissus sous le contrôle de la Monnaie[171]. Les grands centres de l'industrie textile disposaient d'un *tirāz al-khāssa,* qui travaillait exclusivement pour la cour, et d'un *tirāz al-'āmma,* dont la production était également contrôlée par l'État mais destinée au commerce local et à l'exportation[172]. La Geniza du Caire, un immense trésor de documents laissé en dépôt depuis le Moyen Âge dans la synagogue Ben Ezra, comprend des transactions commerciales et des contrats de mariage avec des descriptions de biens mobiliers ainsi que leurs prix, et ce pour les périodes fatimide, ayyubide et pour le début de la période mamelouke. Ces documents confirment l'importance de l'industrie textile au Moyen Âge dans le bassin méditerranéen[173]. [M.V.R.]

170 Par exemple, l'énumération des étoffes et des vêtements de luxe dans la garde-robe du calife fatimide al-Mu'izz (r. 952-975) au Caire, qu'il donnait en cadeau au changement de saison ou à l'occasion de festivités, in : al-Maqrizi 1270/1853, *al-Khitāt*, éd. Bulaq, Le Caire, I, p. 410-413, cité in : *Tissus d'égypte 1993*, p. 24. Sous les étoffes de luxe destinées à la cour se trouvaient des tissus de lin manufacturés dans les ateliers égyptiens du calife tel que le *dabīqī* (de Dabīq, près de Tinnis). Il s'agit d'une mince étoffe de lin décorée d'éléments tissés ou brodés en fils colorés ou en fils d'or, utilisée pour les turbans ou les fines chemises de dessous. On dénombre aussi des soies importées telles que le *siqlātūn,* une étoffe de luxe qui est citée comme rideau (*sutūr*) et comme robe d'honneur (*khil'a)*. Dérivé du mot *sigillaton*, sceau, le terme pourrait avoir été utilisé pour désigner des étoffes de laine ou de soie contenant des médaillons circulaires (comme au centre de la soie de Marwan), peut-être à des tissus marqués du sceau de l'organisme de contrôle officiel.

171 STILLMAN & SANDERS 2000, Tirāz, in *: E.I.²*, p. 576.

172 SOKOLY 1997, p. 115-122, où l'auteur ne put trouver de différences de qualité significatives entre les produits des deux ateliers.

173 GOITEIN 1967, I, p. 101.

Ce sont toutes des étoffes légères et délicates, probablement transformées en vêtements de luxe, peut-être en *'imâma* ou turban, ou qui servaient de tissu d'ameublement. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Tissu de base : *chaîne :* lin, torsion Z, *trame* : lin, torsion Z, armure toile.

Tapisserie : 1/1, armure toile à dominante trame.
Chaîne : lin, torsion Z, 20/cm.
Trame : soie jaune (2 nuances) et rouge sans torsion appréciable, lin non coloré.
Remarque : des quatre côtés, il y a encore des traces d'environ 0,5 cm de large d'un tissu de lin sur lequel le fragment de textile était cousu (fil de lin avec un système de torsion S et un deuxième système de torsion Z ; fil de couture Z3S). Ceci témoigne du réemploi d'un tissu précieux.
Techniques particulières : Inclusion de tapisserie avec lats cintrés.

[D.D.J. et C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le fragment textile a été traité en 1997 par Joke Vandermeersch[186]. [M.V.R.]

174 LOMBARD 1978, p. 35-38.
175 Les Musées royaux d'Art et d'Histoire en possèdent une importante collection de 464 pièces.
176 VAN RAEMDONCK 1997, p. 118-123.
177 SERJEANT 1972, p. 11.
178 CORNU 1998, p. 331.
179 CORNU 1998, p. 333.
180 CORNU 1998, p. 331-336.
181 Le mot 'gala' dérive de *khil'a.*
182 Avec la même inscription in : GOLOMBEK & GERVERS 1977, cat. 23 : *Tissus d'égypte 1993*, cat. 158 : OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 53 ; BAKER 1995 (cousue à un fin tissu de lin quadrillé bleu et blanc).
183 Quelques dizaines, parmi lesquels un à fond bleu : inv. Tx.2844 (pas dans : Errera 1916).
184 Inv.3311, in : *Trésors fatimides 1998,* cat. 158, la note 1 mentionne des franges, mais il s'agit probablement des restes des fils de chaîne sur lesquels une série de pièces identiques étaient tissées et découpées ensuite. Nous voyons encore des traces du découpage dans la partie supérieure (communication de C. Verhecken-Lammens). Les restes de tissu de lin cousus autour de la pièce de Bruxelles sont d'origine.
185 GODLEWSKY 2003, fig. 10.
186 Il était très sale et a été nettoyé sur une table aspirante (une table sous pression avec système d'aspiration d'aérosol) à la Manufacture royale de Tapisseries De Wit, Malines (rapport non publié de Joke Vandermeersch).

IS.Tx.119

V.8 Soie mamelouke avec médaillons et inscriptions

Égypte ou Syrie, XIVe siècle
Tissu en armure lampas
H. : 43 cm ; larg. : 34 cm
Don Errera (1900-1905), achetée par la donatrice chez S. Baron, Paris (1896)
Inv. IS.Tx.395

ERRERA 1927, cat. 26 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 4, fig. 4 ; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1997, cat. 110.

Sous le sultanat des Mamelouks aussi, impressionner lors des parades et audiences par la prestance de sa tenue était une manière de proclamer à l'extérieur l'autorité et le prestige du régime. La distribution de robes d'honneur (*khil'a*) demeura d'usage courant. Le système du tiraz était pourtant en train de s'éteindre[187]. Seuls demeuraient quelques titres raccourcis, suivant désormais de nouveaux modèles et techniques. La production de tapisserie[188] perdure, mais des étoffes complexes comme ce lampas deviennent usuelles[189]. Sur cet exemplaire se déploie, sur un fond bleu-vert profond, un réseau de losanges formé d'arabesques de couleur ivoire, ponctuées de fleurs de lotus stylisées aux points de jonction. À l'intérieur de ce réseau, des médaillons losangiques sont bordés de feuilles qui évoquent des flammes. Une inscription arabe en calligraphie *thuluth, al-sultān al-malik*, « le sultan le roi », a été tissée en miroir et symétriquement de part et d'autre d'une petite palmette. La formule, l'écriture, le style nerveux des arabesques et les feuilles encadrant les médaillons et trahissant une influence chinoise sont typiques de cette période. [M.V.R.]

IS.Tx.395 (détail)

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. : 42 cm ; L. : 32 cm. Dessin avec axe de symétrie vertical. Le dessin est interrompu à la lisière à 3,2 cm au-delà de l'axe de symétrie.
Armure : Lampas. Fond/ satin de chaîne 5S ; Liage : serge 2 lie 1 (S).
Chaînes : fils pièce : soie Z verte (fils doubles). Liage : soie Z crème. Proportion : 3/1 (fil double = 1). Découpure : 3 fils pièce. Densité : 75 fils pièce et 25 fils de liage par cm.
Lisières : lisière droite : fils pièce : soie beige, Z. Fils de liage : soie crème, Z. Armure lampas.
Trames : 2 lats : lat de fond : soie verte, sans torsion appréciable. Lat *lancé* : soie jaune, sans torsion appréciable (STA).
Proportion : 1/1, le lat de fond est le premier coup de la passée. Découpure : 1 passée.
Densité : 28 passées par cm.
[C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

L'étoffe a été traitée en 1997 par Joke Vandermeersch.

187 L'atelier tiraz royal d'Alexandrie fut fermé vers 1341, in : BAKER 1995, p. 68.
188 Par exemple les tapisseries dans la collection : inv. IS.Tx.77 (ERRERA 1916, cat. 392) ; inv. IS.Tx.87 (ERRERA 1916, cat. 398) ; inv. IS.Tx.584 (ERRERA 1916, cat. 399) ; inv. IS.Tx.593 (ERRERA 1916, cat. 396) ; inv. IS.Tx.594 (ERRERA 1916, cat. 355) ; inv. IS.Tx.595 (ERRERA 1916, cat. 357) ; inv. IS.Tx .1765 (ERRERA 1916, cat. 354).
189 Autres lampas mamelouks dans la collection : inv. Tx.396 (ERRERA 1927, cat. 25) ; inv. IS.Tx.458 (ERRERA 1927, cat. 92) ; inv. IS.Tx. 459 (ERRERA 1927, cat. 91) ; inv. IS.Tx.527 (ERRERA 1927, cat. 58) ; inv. IS.Tx.546 (ERRERA 1927, cat. 27).

V.9 Soie mamelouke avec bandes décoratives et inscriptions

Égypte ou Syrie, XIVe siècle
Soie et fil d'or, double-étoffe, taffetas lancé et reps
H. : 42 cm ; l. : 25 cm
Legs Errera (1927), achetée chez Ricard, Francfort (1912)
Inv. IS.Tx.1739

ERRERA 1916, cat. 469 ; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, p. 75-110 ; DE JONGHE 1997, p. 195-208.

On trouve des étoffes rayées, très à la mode sous les Mamelouks, dans des pièces de confection simple, comme le pantalon en soie de la collection (V.11), mais aussi dans des versions luxueuses, comme cette soie raffinée dans laquelle le tisserand a combiné trois structures différentes. Les bandes colorées figurées (H. : 27-29 mm) sont tissées en triple-étoffe, un tissu complexe présentant trois niveaux de tissage superposés, intervertis en fonction de la composition recherchée. Sur le fond d'un bleu profond se détachent des cartouches polylobés et des croissants de lune de couleur naturelle, séparés par des rosettes à six ou huit pétales. Les cartouches sont occupés par un feuillage qui semble émerger d'une palmette. Les feuilles sont de couleur turquoise. Les croissants de lune enserrent une palmette turquoise et sont décorés de lignes courbes qui évoquent la calligraphie. Ces bandeaux en triple-étoffe sont bordés de frises unies. La première (H. : 4,5 mm) est un reps[190] de couleur naturelle dans lequel cinq lats de fils d'or sont tissés. Cette bordure grège est à son tour longée par un fin trait bleu foncé (H. : 1,5 à 2 mm). Entre deux bandeaux figurés court une bande turquoise non figurée (H. :12 mm).

Les larges bandes en taffetas *lancé*[191] de la couleur de la soie naturelle (grège) présentent une figuration à peine perceptible de lettres coufiques stylisées présentant de longues verticales terminées par des demi-palmettes (appelé coufique fleuri ou *foliated kufic*) et des arabesques. L'effet de taffetas *lancé* est comparable à celui du damas : la figuration monochrome n'apparaît que par réflexion de la lumière qui diffère en fonction de la position des fils de soie. L'inscription peut se lire « *li-hamdihi* », « pour Le remercier »[192]. Elle est répétée en image inversée. Le décor des bandes de triple-étoffe est adapté à celui des parties en taffetas *lancé.* Les deux axes de symétrie verticaux traversent les croissants de lune juste au milieu (la composition de la partie en taffetas *lancé* est deux fois plus large que celle des bandes de double-étoffe). L'analyse de cette soierie nous éclaire sur un grand nombre de compétences technologiques. Certains détails font penser que plusieurs années d'expérience étaient nécessaires avant de pouvoir se lancer dans ce genre de création. La combinaison de différents types de tissage dans un seul textile, surtout, devait représenter un défi énorme pour les tisserands.

Une soierie, aujourd'hui perdue, présentait une composition identique[193]. Deux autres étoffes de soie, conservées celles-là, ont très probablement fait usage de la même technologie que celle de notre pièce. La première se trouve à l'Abegg Stiftung Riggisberg[194]. Des analyses effectuées par l'ingénieur Daniël De Jonghe montrent que cette soierie est construite suivant la même structure que celle de Bruxelles[195]. L'élément en taffetas *lancé* n'est pas (plus) présent sur le fragment de Riggisberg mais, dans les bandes de double-étoffe polychromes, se trouve, précisément comme dans IS. Tx.1739, un troisième ensemble de fils de chaîne flottants qui ne peut avoir servi qu'à l'élaboration de bandes de taffetas *lancé* monochromes. Nous en avons trouvé confirmation dans d'autres fragments de la même étoffe[196]. La deuxième pièce, conservée au Cleveland Museum of Art, présente la même technologie[197].

Sur base de leur composition, ces étoffes se rattachent au groupe des tissus rayés polychromes à registres d'animaux galopants, d'arabesques, de croissants de lune, et d'inscriptions au *ductus* mamelouk caractérisé par des noms et titres de sultans ou par des éloges et qui datent de la période Bahri (1250-1390) des Mamelouks[198]. Les motifs des textiles apparaissent également dans d'autres formes d'art, souvent mieux datées, comme l'enluminure. Ils semblent donc se conformer au répertoire mamelouk. On retrouve, par exemple, des arabesques semblant émerger

IS.Tx.1739 (détail)

IS.Tx.1739

d'une palmette dans la marge du finispice d'un Coran copié au Caire en avril-mai 1334, soit durant la troisième période de règne du sultan al-Nasir al-Din Muhammad ibn Qalawun (1310-1341)[199]. Le croissant de lune est un motif populaire, en premier lieu parce que, dans le monde islamique, on suit le calendrier lunaire pour déterminer les heures de la prière et les fêtes religieuses[200]. Ensuite, les Mamelouks l'utilisaient comme emblème héraldique. Il apparaît sur les monnaies de cinq sultans mamelouks dont les périodes de règnes s'échelonnent entre 1361 et 1462[201]. On le représente sur le textile, le verre, la céramique et le métal, entre 1309 et 1412[202]. Les croissants de lune du textile de Bruxelles ne peuvent être rattachés à une personne, un sultan ou un émir déterminé. Le jeu de lignes rappelle une calligraphie, comme c'est le cas sur une autre triple-étoffe[203]. Sur une tunique du Caire, le mot *al-malik*, « le roi », répété en image inversée, est présent dans des motifs de croissants de lune[204]. Sur une sandale d'enfant de la Keir Collection[205], on distingue clairement le mot *al-sultān,* « le sultan », dans l'un des croissants de lune représentés. On peut donc considérer le décor qui occupe les croissants de lune sur soie comme une altération de ce type de courte inscription. Les blasons épigraphiques étaient une exclusivité de la cour. Il se peut que le textile du Musée du Cinquantenaire n'ait pas été tissé dans l'entourage direct de la cour, mais il voulait probablement s'y référer. La rosette à six pétales était considérée comme un symbole royal par les Ayyubides et associée, sous les Mamelouks, à la dynastie du sultan Qalawun, le père d'al-Nasir al-Din Muhammad Ibn Qalawun[206].

Les motifs mouvementés et le jeu de lignes extravagant trahissent l'influence de l'Asie orientale, une caractéristique de l'art de la fin du XIII^e^ et du XIV^e^ siècles. Suite à la conquête mongole de l'Asie – qui débuta avec la prise du royaume des Khwarazm-Shahs en 1219-1223 et dont la progression vers l'ouest ne fut stoppée définitivement qu'un siècle plus tard par les Mamelouks –, un immense empire, sans frontière intérieures, vit le jour. Il s'était, bien sûr, constitué à partir d'États indépendants (le khanat de Djaghatai, comprenant la Transoxiane et le Turkestan chinois, celui des Ilkhans en Iran et celui de la Horde d'Or qui incluait la Russie du Sud) mais tous étaient plus ou moins dépendants du noyau territorial chinois sous la dynastie Yuan. Cette situation perdura jusqu'au morcellement du royaume, au début du XV^e^ siècle. La situation politique permit l'ouverture des routes commerciales de l'Asie et la circulation des marchandises de la Chine jusqu'au bassin méditerranéen se fit plus libre que jamais. La Syrie et l'Égypte, qui avaient échappé au contact direct avec les Mongols, jouaient un rôle actif dans le commerce et permirent le rapprochement avec les ports italiens de Gênes et de Venise. Il en résulta des échanges artistiques tellement puissants qu'on peut parler pour cette période de « style international ».

Ce textile d'une haute qualité technique et esthétique du Musée du Cinquantenaire a donc vu le jour autour du règne d'al-Nasir Muhammad Ibn Qalawun, le commanditaire du casque décrit plus haut (V.5). C'est surtout sa troisième période de règne (1310-1341) qui fut marquée par la stabilité politique et la prospérité. Sous son patronage, l'architecture et les arts appliqués connurent un essor inégalé sous la dynastie des Mamelouks. Ses émirs rivalisaient dans la commande d'articles de luxe et d'objets précieux. C'est sous son règne que le commerce s'épanouit et il est logique, dès lors, que les premiers motifs et caractéristiques de style de l'Asie orientale fassent leur apparition. Ses descendants – la dynastie des Qalawunides régna jusqu'en 1390 – poursuivirent cette tradition, bien qu'avec moins de verve.

Et pourtant, les circonstances historiques nous forcent à la prudence, à savoir l'activité diplomatique du sultan al-Nasir Muhammad, comme nous l'avons mentionné plus haut, à propos des « tissus tartares » (chapitre II). On sait par exemple que le sultan conclut en 1323 un pacte de paix avec l'Ilkhan Abu Sa'id. Ce pacte fut scellé par la visite au sultan d'une délégation d'Ilkhans le 19 novembre 1324, à la citadelle du Caire. D'après un témoignage de l'historien Abu 'l-Fida, cette délégation apporta de nombreux biens en cadeaux, notamment « onze chameaux de Bactriane parés et chargés de coffres remplis d'étoffes, produits de leur pays, au nombre de sept cents pièces, portant les titres du sultan[207] ». Selon ce témoignage, les sept cents étoffes portant les titres d'al-Nasir Muhammad ont été produits au pays des Ilkhans, très probablement à Tabriz[208]. Jusqu'à présent, aucun tissu de ce lot n'a pu être identifié avec certitude. Bien que Tabriz soit mentionnée dans des sources historiques comme important centre de tissage sous les Mongols[209], il n'existe probablement qu'un seul textile qui puisse être attribué au *dār al-tirāz* de cette ville. Il s'agit d'une soierie ayant servi de linceul au duc Rudolf IV d'Autriche (mort en 1365) et à présent conservée au Dom- und Diözesan Museum à Vienne[210]. L'inscription l'attribue à l'Ilkhan Abu Sa'id (1316-1335).

Ce textile tiraz de Tabriz ressemble aux tissus rayés mamelouks par ses frises d'animaux, ses médaillons lobés et ses bandeaux d'inscriptions. L'influence chinoise se fait également sentir. Rogers attira l'attention sur les contacts intenses entre les cours des Mamelouks et des Ilkhans, même en temps de guerre[211]. Selon lui, les manuscrits, surtout, l'attestent. Mais c'est également le cas pour d'autres formes d'artisanat comme le textile[212]. L'influence chinoise s'infiltra vers l'ouest par le biais des routes commerciales et de leurs importants carrefours, tels Tabriz en Iran, ou encore Urgandj, Samakand et Nishapur en Asie centrale. Ces villes étaient non seulement des centres de transit mais aussi de production. Jusqu'à présent, il n'est cependant pas possible d'attribuer avec certitude un nombre significatif de textiles à ces centres. On n'arrive même pas à distinguer certains textiles islamiques des imitations chinoises d'exportation.

Dans ce contexte international d'échange de motifs et de modèles décoratifs, il va de soi que les nouvelles technologies suivirent la même voie. Il n'était pas difficile pour des tisserands exercés d'analyser les tissus qui leur parvenaient. Pour pouvoir les imiter, cependant, les métiers devaient être équipés en conséquence, ce qui dut être rarement le cas. Signalons également l'émigration possible, sinon volontaire, de tisserands. Bien que nous ne disposions pas de sources, la fuite de tisserands devant la violence mongole et leur installation à la cour des Mamelouks, en Égypte, semblent tout à fait plausibles. Comme nous l'avons dit, l'Égypte avait été épargnée des contacts directs avec les Mongols et jouissait d'une solide réputation dans le domaine du tissage. Dans la soierie de Bruxelles, le taffetas *lancé*, la triple-étoffe et le reps sont combinés avec des fils d'or. La manière dont les deux structures de décor, le taffetas *lancé* monochrome et la triple-étoffe, sont synchronisées, témoigne d'une grande virtuosité technologique. L'analyse de D. De Jonghe a démontré dans ce textile l'utilisation de la technique dite « foule de rabat »[213]. D'après nos connaissances actuelles, il s'agirait d'une invention chinoise[214]. Dès la fin de la période Tang (VII^e^-X^e^ siècles), on y tissait des damas et des samits exigeant l'application du principe du foule de rabat[215]. Les métiers devaient être équipés, pour ce faire, de lisses de levée et de rabat. Cet appareillage a-t-il réussi à percer dans les ateliers de tissage d'Égypte et de Syrie sous les Mamelouks ? Tout porte à croire, en tout cas, que le tissu fut réalisé dans un atelier spécialisé. Le résultat est une soierie d'une finesse et d'une souplesse exceptionnelles qui, combinées à l'utilisation de fils d'or, dut faire grande impression sur la communauté à laquelle le tissu était destiné[216]. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE[217]

– TISSU DE FOND (TAFFETAS LANCÉ)

Chaîne : une chaîne, soie poil : 43/cm ; découpure : 3 fils

Trame : de fond : soie poil : 26/cm
Lancé : soie poil : 26/cm
Proportion : 1/1
Découpure : le plus souvent 2 parfois 1 passée (1 lat de deux ensembles de fils de trame)
Suite des lats : 1,2 ; 1,2 ; …

Structure : tissu de fond : taffetas. *Lancé* : lié en taffetas par 1/3 de la chaîne (les fils 3 et 6) à l'endroit, par un autre 1/3 de la chaîne (les fils 2 et 4) à l'envers

Rapport de dessin : avec axe de symétrie verticale (H. : plus grand que 10 cm ; larg. 18.5 cm)

– BANDEAUX NON FIGURÉS

Chaîne : *cf.* 1

Trame :
- soie bleue
- soie naturelle et fil d'or (lamelle d'argent, le long d'une soie couverte de feuille d'or[218] en enroulement en S autour d'un fil de soie naturelle Z2S à grande torsion)
- soie turquoise

Densité de trame : 100 à 175 lats/cm (diam. irrégulier de trame), lié en 3/3 cannelés en chaîne.

– BANDEAUX EN DOUBLE-ÉTOFFE FAÇONNÉE

Chaîne : alors que les fils de chaîne sont les mêmes dans toutes les parties de ce tissu, la chaîne dans les bandeaux façonnés doit être subdivisée en trois ensembles de chaînes équivalents en fonction de la structure. Elles ont toutes trois comme base et densité ; soie poil Z ; ± 14/cm. La proportion est 1/1/1 (= 1 unité de chaîne). Découpure : 1 unité de chaîne.

Trame : trois trames équivalentes :
- 1, en soie bleu foncé
- 2, en soie écrue
- 3, en soie bleu turquoise

Proportion ; le plus souvent 4/4/4, parfois 4/2/4 (naturel) ou 4/2/2 (turquoise)
Découpure : 4 (2)
Séquence : 1, 1, 1, 1
Réduction : grande différence en fonction de la proportion des fils de trame

Structure :
Chaîne 3 lie les lats des tissus supérieurs en taffetas dominante trame
Chaîne 2 flotte entre les tissus supérieurs et inférieurs
Chaîne 1 lie les 2 trames de tous les tissus inférieurs en taffetas dominante trame

Rapport : avec axe de symétrie verticale (H. 2, 8 ; larg. 9,25 cm)

– LISIÈRE (PARTIELLEMENT CONSERVÉE D'UN CÔTÉ)

Chaîne : 2 cordelines de chacune 24 fils de soie poil Z, 60 fils doubles (parfois triples ou quadruples) de soie poil Z

Liage : dans tous les bandeaux, la structure d'un bandeau se poursuit à la deuxième cordeline, aussi avec le schéma décoratif dans les bandeaux façonnés ; sur les deux cordelines dans les bandeaux de double-étoffe : cannelé de 4 ou 2 lats.

[D.D.J.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le textile a été traité et monté dans l'Atelier textile de l'IRPA, sous la direction de V. Vereecken.

190 Un reps est côtelé, ce qui signifie qu'il présente des rehaussements linéaires, dus à une armure reps, dans ce cas une armure reps trame dans laquelle la réduction de trame est augmentée.
191 Un *lancé* augmente d'un lat, ajouté sur toute la largeur du tissu, qui court donc de lisière à lisière. Le taffetas est un tissu de soie à armure lisse avec un léger effet reps.
192 Nous remercions le Dr H. Elkhadem pour cette suggestion.
193 VON FALKE 1913, II, fig. 360. La soierie se trouvait dans l'ancien Kunstgewerbemuseum de Berlin, mais elle a été perdue suite aux dommages de guerre (communication du Dr G. Helmecke). D'après von Falke, elle provenait d'Égypte, XIV^e siècle. Aussi in : KÜHNEL 1927, n°04.143b, p. 80.
194 Inv. 691, OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 126.
195 La soierie de Riggisberg a été analysée en 1991 par G. Vial et en 1994 par D. De Jonghe. Nous remercions H.C.Ackermann, directeur, et le Dr K. Otavsky pour leur obligeance.
196 Inv. 04.278a, précédemment Kunstgewerbemuseum, Berlin, in : KÜHNEL 1927, p. 79, fig. 46 ; MACKIE 1984, fig. 10 ; WARDWELL 1987, fig. 24 ; VON WILCKENS 1992, cat. 91. Il y aurait encore un fragment de ce textile, mais en très mauvais état, au Schnütgen-Museum à Cologne. Nous n'avons pas pu le retrouver.
197 Inv. CMA 86.240, in : WARDWELL 1987, fig. 23 (avec des lamelles d'argent doré autour d'une âme de fils de soie).
198 Seules quelques inscriptions contiennent le nom d'un sultan : inv. 15605 (tissu complexe), Islamic Museum, Le Caire : sultan al-Malik al-Mansur Qalawun (1279-1290), in : MACKIE 1984, fig. 1 ; inv.15626 (incrustation), Musée d'Art islamique, Le Caire : Abu'l Fath Khalil (1290-1293), in : MACKIE 1984, fig. 8. Des inscriptions avec le titre *'al-malik al-nāsir'*, attribuées au sultan Nasir al-Din Muhammad ibn Qalawun (1293-1341) : inv. 5872 (aussi une double-étoffe), Musée d'Art islamique, Le Caire, in : WIET 1930, p. 86 ; aussi in : ATIL 1981, cat. 113 ; autre fragment : inv. T.122-1921, V&A, in : KENDRICK 1924, cat. 959 ; inv. 12753/1 (double-étoffe), Musée d'Art islamique, Le Caire, in : MACKIE 1984, fig. 9. Une étoffe rayée a été découverte lors de fouilles archéologiques : inv. 23899, in : *Exhibition 1969*, cat. 262 et MACKIE 1984, pl. 7, voir aussi : N.B. Millet, Gebel Adda Preliminary Report 1965-1966, *Journal of the American Research Center in Egypt VI*, 1967, p. 60. Ce textile porte une inscription estampée avec la mention *al-Asyūtī*, soit l'atelier officiel présumé où elle a été réalisée.
199 ATIL 1981, cat. 3.
200 Ettinghausen 1971, Hilāl, in : *E.I.*[2].
201 N^os 395, 471, 506, 507, 598 et 659 in : P. Balog, *The coinage of the Mamluk sultans of Egypt and Syrie*, New York, 1964.
202 MAYER 1933, p. 25, 54, 122, pl. XL.II, 3 et 15, XLVII, 2 ; RICE 1952, p. 564-566, où l'auteur suggère que le croissant de lune symbolise la fonction de chef de la chancellerie (*shādd al-dawāwīn*) ; aussi : MEINECKE 1972, p. 229 et 235.
203 Inv. 980.78.44a-b, Royal Ontario Museum, Toronto, in : ATIL 1981, cat. 115.
204 SCHMIDT 1934, fig. 10 et 11.
205 SPÜHLER 1978, cat. 91.
206 Le motif se trouve sur la « bouteille de pèlerin » de l'émir Toquztimur, le *sāqī* du sultan al-Nasir al-Din Muhammad, dont le blason, l'aigle héraldique, parade également sur la bouteille, ca 1342, inv. A1557, National Museum, Damas, in : ATIL 1981, cat. 96.
207 P.M.Holt (trad.), *The memoires of a Syrian Prince. Abū'l-Fidā, sultān of Hamāh* (672-732/1273-1331), Wiesbaden, 1983, p. 84.
208 Depuis Hülagü (1256), Tabriz était la capitale des Ilkhans. À partir d'Üldjaytü (1307), elle fut remplacée par Sultanniyya qui n'est cependant pas connue comme centre de tissage.
209 SERJEANT 1972, p. 31, 68-69, 92 et 120.
210 ACKERMAN 1939, III, p. 2049-2050 et 6, pl. 1003.
211 ROGERS 1969, p. 385-403.
212 Témoignage de Bar Hebraeus, cité in : SERJEANT 1972, p. 68.
213 Par l'usage d'un métier équipé de lisses de rabat et de levée, grâce auxquels les fils de chaîne pouvaient être déplacés pour former une foule en conformité avec le rapport d'armure souhaité.
214 DE JONGHE-TAVERNIER 1982.
215 DE JONGHE-VAN RAEMDONCK 1994, p. 104.
216 Autres fragments de double-étoffe de cette période aux MRAH : avec respectivement trois ensembles de fils de chaîne et de trame (comme I.Tx.1739) ; inv. IS.Tx.48, in : ERRERA 1916, cat. 363. Double-étoffe à deux ensembles de fils de chaîne et deux ensembles de fils de trame : inv. IS.Tx.562, in : ERRERA 1927, 21a ; inv. IS.Tx.509, in : ERRERA 1927, cat. 62a ; inv. IS.Tx. 45, in : ERRERA 1916, cat. 438.
217 Données technologiques approfondies et aménagement du métier à la tire, in : DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, p. 75-95 ; DE JONGHE 1997, in : ACKERMANN 1997, p. 195-208.
218 Le fil d'or a été examiné par J. Vynckier et L. Maes à l'IRPA, Bruxelles (rapport non publié).

V.10 Chemise *(qamīs)*

Égypte, datation au ^{14}C : 1150-1230 ap. J.-C. (95,4 % de probabilité)[219]
Lin, broderie de soie
H. : 93 cm ; larg. 63 cm (aisselle), 76 cm (bord inférieur)
Don Errera (1900-1905) achetée par la donatrice chez S. Baron, Paris
Inv. IS.Tx.2475

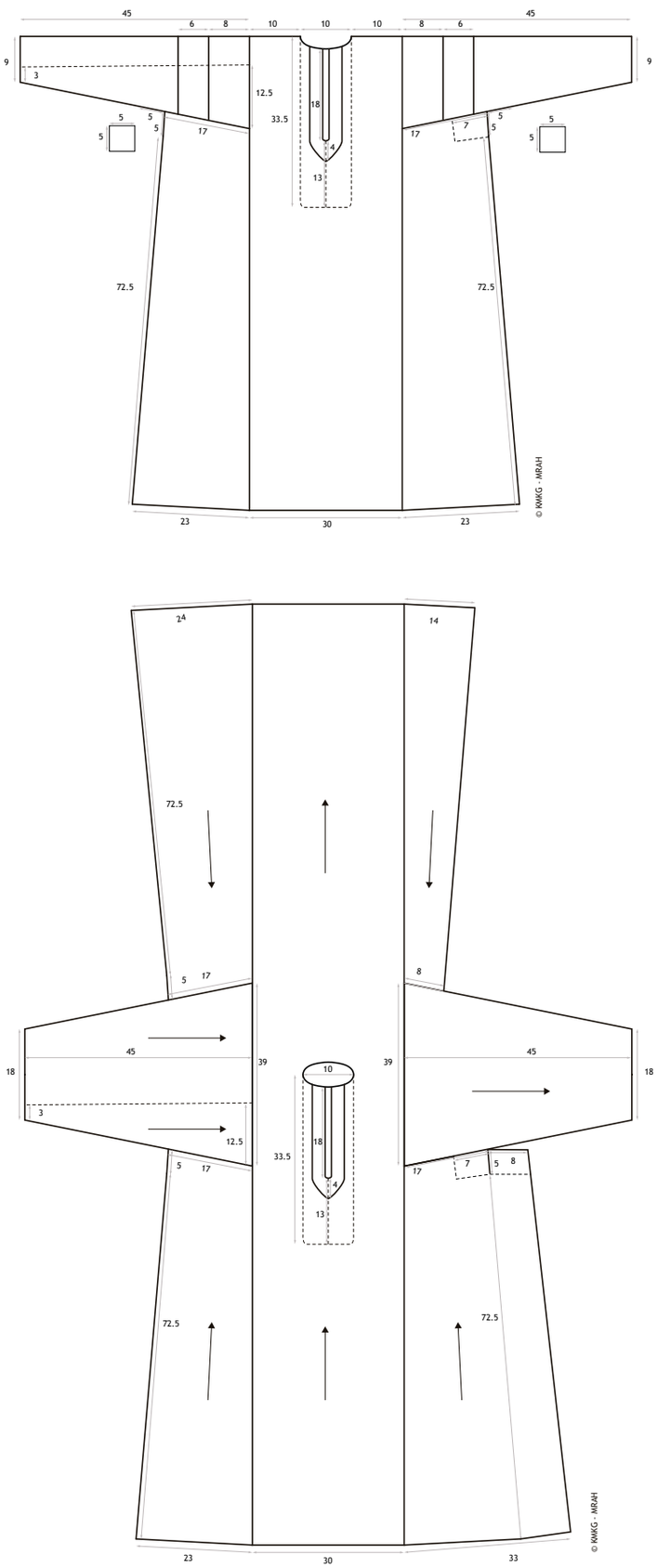
ERRERA 1916, cat. 338 ; LAFONTAINE-DOSOGNE & DE JONGHE 1988, p. 12, fig. 27-28 ; VERHECKEN-LAMMENS & VAN RAEMDONCK 1997, cat. 104 ; VAN RAEMDONCK 2008, p. 507-522.

Le Musée du Cinquantenaire est fier de posséder deux pièces de vêtement presque entièrement préservées de l'Égypte du Moyen Âge : une chemise en lin brodée de soie et un pantalon en soie (V.11). La datation au carbone 14 a confirmé la date ancienne de ces pièces uniques. Le lin de la chemise date très probablement d'une période située entre 1150 et 1230 ap. J.-C., soit la période ayyubide (1171-1250), peut-être même un peu plus tôt. Mises à part quelques petites lacunes, la chemise est intacte. Le dos est parcouru de taches foncées (traces d'imprégnation des liquides organiques du corps). Des traces d'usure à l'encolure et aux manches, surtout au niveau de la broderie brun-noir, suggèrent qu'elle a été portée. La chemise fut traitée une première fois en 1967 et à nouveau en 2007, lors de son montage par Joke Vandermeersch et Anne Kwaspen dans la nouvelle salle d'exposition. Joke Vandermeersch a également réalisé une réplique à but éducatif du même vêtement[220].

La chemise est ample dans le bas, possède des manches qui se rétrécissent vers les poignets et une encolure ronde pourvue d'une échancrure verticale à l'avant. L'étoffe est tissée en fils de lin fin écrus (torsion des fils en S pour la chaîne et en Z pour la trame) en une armure toile régulière, à une réduction d'environ 16 x 16 fils au centimètre. La lisière est constituée de huit doubles fils. Comme seule une lisière sur deux pièces a été conservée, on ne connaît pas la largeur originelle de l'étoffe, mais nous savons que, dans le vêtement porté, la chaîne est verticale.

La chemise a été cousue à partir de dix grands panneaux : un premier panneau continu, plié par-dessus les épaules pour les pans avant et arrière (30 cm de large) ; quatre pièces latérales diminuant de taille sous les aisselles ; trois panneaux pour les manches, respectivement un pour la manche gauche et deux pour la manche droite, se rétrécissant vers les poignets ; et deux

IS.Tx.2475



Dessin du patron: I. Hodiaumont d'après des dessins de C. Verhecken-Lammens & A. Van Puyvelde

pièces pour les aisselles. Pour terminer, deux petites pièces ont été intégrées dans le plus grand panneau latéral, celui de gauche, probablement en même temps que le reste du travail, puisque l'étoffe et le fil à coudre sont identiques. L'encolure découpée est munie d'un ruban de lin (3 x 33 cm). L'échancrure verticale (17 cm de long) à l'avant se ferme à l'aide de quatre boutons et de quatre boucles d'attache (et un bouton supplémentaire à l'intérieur). Une pièce en lin brodé (31 x 10 cm) apparaît derrière l'échancrure. Les boutons et les boucles d'attache ont été confectionnés dans une étoffe tissée de couleur bleu foncé, probablement du lin[221]. Toutes les coutures sont plates. Les ourlets du bord inférieur et des manches sont normaux. Les fils de couture sont de trois types : S2Z, Z2S et Z3S. La chemise a été confectionnée avec soin, assemblée à partir de panneaux visiblement découpés dans la même étoffe de lin, neuve à l'époque. Les empiècements latéraux rendent la robe plus ample et facile à porter ; les pièces prévues pour les aisselles offrent, quant à elles, une liberté de mouvement aux bras.

La broderie est en fils de soie rouges, bleus et brun foncés (Z2S)[222] et fait usage du point de devant et du point de piqûre. Elle passe sous les coutures, ce qui tend à prouver qu'elle a été appliquée sur le lin avant l'assemblage du vêtement. La création est toutefois soigneusement adaptée au patron et accentue les épaules, les manches et l'encolure à échancrure d'une manière équilibrée. Une fine frise rouge de triangles à crochets et de losanges imbriqués l'un dans l'autre longe les manches. Elle est interrompue sur les épaules par une triple bande verticale de méandres anguleux tressés dont seules les lignes obliques rouges et bleues ont survécu, tandis que les parties noir-brun ont presque complètement disparu sous l'effet de la corrosion. Sur le ruban qui borde l'encolure, des signes en « X » rouges alternent avec des motifs de diamants bleus. Un réseau géométrique brun-noir, à peine visible, est brodé sur les bords gauche et droit de l'échancrure. Il se termine dans le bas en une étoile rouge à huit branches, insérée dans une forme octogonale et contenant en son milieu un motif en « S » anguleux et un losange brun-noir. L'étoile est flanquée de deux oiseaux bleus stylisés aux yeux en forme de diamant, aux pattes en « V » inversé et aux motifs blancs sur le corps, suggérant une inscription. Par l'échancrure verticale, on distingue un arbre conventionnel aux branches rouges se déployant à gauche et à droite. L'échancrure est aussi bordée de deux losanges allongés brun-noir. Ils sont constitués de triangles et de lignes et se terminent par une

IS.Tx.2475 (détails)

fleur de lys ; seul le losange de gauche est encore plus ou moins visible. Enfin, les manches sont soulignées aux poignets par une broderie géométrique de couleur noir-brun cerclée de rouge.

Notre collection possède plusieurs fragments de vêtements en lin à broderie de soie similaires : deux manches[223], une partie d'encolure avec manche[224], la partie inférieure d'une robe ou d'une chemise[225], deux fragments d'une robe ou d'une chemise[226], une partie de l'encolure d'une chemise[227], une partie de l'échancrure d'une robe ou d'une chemise[228].

Nous avons trouvé six pièces de vêtement similaires bien datées. Quatre d'entre elles proviennent de fouilles archéologiques[229], les deux dernières ont été datées au ^{14}C[230]. Il existe également au moins trois exemplaires datés sur base de caractéristiques stylistiques[231]. Les dates oscillent entre le début du IX^{e} siècle et le XIV^{e} siècle tardif, voire le XV^{e} siècle. La confection en est comparable et toutes ces pièces ont été découpées d'après un patron et cousues à partir d'une seule pièce de lin. En ce qui concerne la structure et la finition, ces robes ou chemises diffèrent grandement des tuniques de l'Antiquité tardive. La largeur de tissu nécessaire est réduite par rapport à celle requise pour une tunique en lin tissée en forme, en une seule pièce[232]. Cette dernière était tissée en forme de croix, de manche à manche, et l'encolure était réservée. L'étoffe ainsi obtenue était pliée en deux et la chaîne se présentait horizontalement dans le vêtement, une fois porté. La couture intervenait peu. Les coutures latérales achevaient le vêtement en même temps qu'elles le fermaient. Parallèlement, on rencontre également des tuniques en lin à partir de trois pièces de moindre largeur. Dans ce cas, les manches et la poitrine sont tissées en forme, en une seule pièce, à laquelle vient s'ajouter ensuite la partie inférieure de la tunique, aussi bien l'avant que le dos[233]. Dans ce type de tunique également, la couture est presque absente. Seuls les côtés sont cousus ainsi que, à hauteur de la taille, les parties supérieure et inférieure du vêtement, qui forment un pli. Pour les chemises, par contre, les différentes parties du patron sont cousues l'une à l'autre. Parallèlement, on remarque que la décoration est confiée à des brodeurs. Le travail est clairement passé du tisserand au tailleur. On ne sait pas précisément quand le changement est intervenu dans la confection mais, en tout cas, avant le début de la période islamique[234]. La nouvelle coupe ressemble, en fait, à celle des chemises du Moyen Âge en Europe[235].

À part les deux plus anciennes (en provenance de Fustat : une du IX^{e} siècle, et une du XI^{e}-XII^{e} siècle ap. J.-C.), toutes les pièces conservées et datées sont décorées de broderies de soie et/ou de laine. La chemise de Bruxelles est la plus ancienne du groupe brodé. La date relativement ancienne concorde avec d'autres caractéristiques de la chemise : la torsion en S traditionnelle des fils de chaîne, les manches rétrécies aux poignets et les bandes brodées verticales sur les épaules qui rappellent des *clavi* sont des éléments qui rapprochent la chemise, plus que les autres, des traditions de l'Antiquité tardive. Sur un échantillon brodé de l'Ashmolean Museum d'Oxford, daté au ^{14}C de 1155 ± 50 ap. J.-C.[236], des motifs géométriques similaires ont été brodés au point de piqûre. Triangles, méandres anguleux, losanges, lettres « S », diamants, étoiles à six ou huit branches et coqs servent de motifs à d'autres domaines artistiques de la période des Ayyubides (et des Mamelouks)[237]. On remarque le même phénomène pour le motif épigraphique symétrique des oiseaux sur la chemise, qu'on retrouve sur un grand fragment d'un vêtement d'enfant à Berlin et qui est probablement une déformation du mot *al-ʿāfiya* (« santé », « bonheur »)[238]. Cette chemise atteste le fait qu'il n'y a pas vraiment de scission entre les robes

ayyubides et mameloukes, ni dans la confection ni dans le décor[239].

Jadis, nous pensions qu'il s'agissait d'une tunique d'enfant[240]. Mais en comparant avec d'autres exemplaires conservés, nous avons revu notre opinion. La longueur est de 93,5 cm, tandis que les autres exemplaires oscillent entre 28 cm, très clairement une chemise de bébé[241], et 132 cm, une robe ou une tunique d'homme adulte[242]. Il est donc possible que la chemise du Musée du Cinquantenaire ait été portée par une femme adulte. Alors que les enfants la portaient souvent seule[243], de telles chemises, *qumsān*[244], ne formaient qu'une des nombreuses couches de vêtements portées par un adulte aisé dans l'Égypte du Moyen Âge. [M.V.R. & C.V.-L.]

219 La datation au ^{14}C a été réalisée en 2005 par l'IRPA, sous la direction de l'ingénieur M. Van Strydonck (KIA-27716 (TX2475) : 864±21BP).
220 Rapport non publié de Joke Vandermeersch.
221 La ganse consiste en un ruban en armure toile, large d'environ 0,5 cm, à deux lisières ; elles sont légèrement tordues pour dissimuler la terminaison coupée. Nous remercions F. Sorber, Mode Museum, Anvers, pour cette information.
222 Nous remercions A. Verhecken, ingénieur chimiste, pour l'analyse du fil de broderie brun-noir. La question était de savoir si les fils étaient de soie ou de laine, suite à l'analyse d'un fil de broderie dans une robe mamelouke, au Musée du Louvre à Paris, qui s'est avéré être du cachemire et non de la soie à laquelle on s'attend dans ce type de broderie. Voir : CORTOPASSI 2003 , p. 82, fig. 8.
223 Inv. 123 in : ERRERA 1916, cat. 344 ; inv. 124 in : Errera 1916, cat. 343.
224 Inv. 121 (1/2 et 2/2) in : ERRERA cat. 344 ; inv. 124 in : ERRERA 1916, cat. 343.
225 Inv. 126 in : ERRERA 1916, cat. 464.
226 Inv. 127 in : ERRERA 1916, cat. 340.
227 Inv. 135 in : ERRERA 1916, cat. 423.
228 Inv. 1056 in : ERRERA 1916, cat. 339.
229 -De Fustat : inv. 530/1, chemise d'enfant en lin de la période abbasside (datée par la stratigraphie du début du IX^{e} siècle) et inv. 6445/1, chemise d'enfant en lin trouvée dans la strate fatimide postérieure à 1070 (datée de la fin du XI^{e} siècle ou du début du XII^{e} siècle), in : CORNU 1991, p. 89-102. Nous remercions R. Cortopassi qui nous a adressé une copie de l'article de G. Cornu.
-De Quseir al-Qadim, à la mer Rouge : inv. E18d-7, une *galabiya* d'enfant en lin, datée de la deuxième période d'occupation pendant la période ayyubide tardive/début période mamelouke (XII^{e}-XIV^{e} siècle) et inv. RN 575, une *galabiya* d'enfant en coton, une pièce de qualité grossière comparée aux autres exemples mais avec la même structure que les chemises en lin qui sont évoquées ici, in : VOGELSANG-EASTWOOD 1987, p. 133-142.
-De Qasr Ibrim : la tunique de l'évêque Timothée, dont la tombe inviolée fut découverte dans la cathédrale, datée par deux lettres de sa nomination en 1372, in : CROWFOOT 1977, p. 43.
230 -Inv. 1984.353, Ashmolean Museum, Oxford, tunique d'enfant, datation au carbone 14 : 1390 + - 35, in : ELLIS 2001, cat. 17.
-Inv. 986, Katoen Natie, Anvers, tunique en lin, datation ^{14}C : 1220-1285 (95 % de probabilités), in : DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 222-223.
231 -Inv. E23518, Musée du Louvre, Paris, robe en lin, in : CORTOPASSI 2003, p. 79.
-Inv. 15080, Industrie- und Kunstgewerbemuseum, St Gall, in : GÄCHTER-WEBER 1981, cat. 181.
-Inv. 12.732, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, in : MARTINIANI-REBER 1985, cat. 14. Dans la même collection, une autre tunique en lin (inv. 12.739, cat. 13) : une tunique d'enfant, cousue à partir d'une pièce plus ancienne, probablement d'un adulte.
232 La largeur de l'étoffe utilisée pour la tunique de l'évêque du XIV^{e} siècle à Qasr Ibrim est conservée : elle mesure entre 64 et 68 cm. Par comparaison : la tunique tissée en forme d'une seule pièce des MRAH : inv. ACO. Tx.2485, in : ERRERA 1916, cat.27. La largeur du tissu est ici de 259 cm, soit deux fois la hauteur de la pièce achevée.
233 *Cf.* Inv. ACO. Tx.2482, MRAH, Bruxelles.
234 Dans la nécropole d'Halabiya (Zénobie) en Syrie, datée du milieu du VI^{e} siècle jusqu'à la destruction de 610, les différents types se trouvent côte à côte : une tunique d'enfant tissée en forme, d'une seule pièce (Hal.119), une tunique d'enfant au modèle coupé, s'évasant légèrement vers le bas (Hal.12), et une tunique pour adulte avec des pièces latérales et des ourlets plats comme dans la chemise de la collection de Bruxelles (Hal.22), in : PFISTER 1951, resp. p. 7, 9 et 10-11, pl. I, III et fig. 10.
235 D.K. BURNHAM, *Cut My Cote*, Royal Ontario Museum, Toronto, 1973, p. 11.
236 ELLIS 2001, cat. 12.
237 Par exemple : motifs anguleux emboîtés l'un dans l'autre sur un encensoir, inv.15107, Museum of Islamic Art, Le Caire, in : ATIL 1981, cat. 12.
238 Inv. 1035, in : KÜHNEl 1927, p. 59, Tafel 35.
239 Voir : MAYER 1952, p. 21 : « *The real turning point in the dress habits of medieval Egypt and Syria occured[…] with the advent of the Ayyubids* ».
240 LAFONTAINE-DOSOGNE 1988, p. 12 ; VAN RAEMDONCK & VERHECKEN-LAMMENS 1997, p. 220.
241 *Galabiya* A (E 18d-7) de Quseir al-Qadim, in : VOGELSANG-EASTWOOD 1987, p. 134, fig. I, pl. I.
242 Tunique du XIV^{e} siècle de Qasr Ibrim, in : CROWFOOT 1977, p. 43. L'auteur note que l'évêque était de petite stature (172 cm/ca.5'7"), mais E. Lane écrit au XIX^{e} siècle que « *in general, the Moos'lim Egyptians attain the height of about five feet eight nine inches* » environ comme l'évêque de Qasr Ibrim (E.W. Lane, *An Account of the manners and customs of the modern Egyptians written in Egypt during the years 1833-1834, and '35*, Londres, 1836, vol.I, p. 31). La « momie d'Euphemia » au Musée du Cinquantenaire (datation au carbone 14 : 440-610 ap. J.-C.), haute d'environ 145 cm et gracile, aurait donc pu porter cette chemise. Celle-ci ne descendait vraisemblablement pas jusqu'au sol.
243 *Qamīs vient du bas latin* camis(i)a, in : *A glossary of Later Latin to 600 A.D. compiled by Alexander Souter,* Oxford at the Clarendon Press, 1949. *Qamīs (*pl . *qumsān*) est souvent traduit par *robe*, alors que la sous- chemise en lin portée sur la peau était appelée *ghilāla*, in : GOITEIN 1983, IV, p. 166. Nous pensons qu'une *ghilāla* était plus fine que cette chemise et qu'une robe, *thawb*, était probablement moins ajustée et qu'elle avait des manches plus larges. Al-Washsha (860-936 A.D.) faisait déjà la distinction entre deux sortes de chemises : « …chemise fine (*ghilāla*) et chemise plus épaisse *(qamīs*) d'une excellente sorte de lin… » in : *Kitāb al- Muwashshā*, éd. R.E. Brünnow, Leiden, 1886, p. 124 f., cité in : SERJEANT 1972, p. 214. Des mots tels que *tunica* et *galābiya* ont des significations spécifiques : *tunica* désigne un vêtement de l'Antiquité tardive, *galābiya* se réfère à un châle ou à un manteau à capuchon grossier porté par les pauvres en Afrique du Nord, in : DOZY 1843 et 1967.
244 Sur une miniature mamelouke, nous avons trouvé une représentation d'enfant portant une chemise à longues manches tombant juste en dessous du genou. Le garçon porte par-dessus une courte veste liserée à encolure ronde et à courtes manches en tissu imprimé. La scène représente Abu Zayd qui accueille son fils dans la nocturne Kufa. Elle provient de : al-Hariri, Maqamat, copie du Caire (?), 1334, in : D. Duda, *Islamische Handschriften* II, 1, A.F.9, fol. 18b, fig. 55.

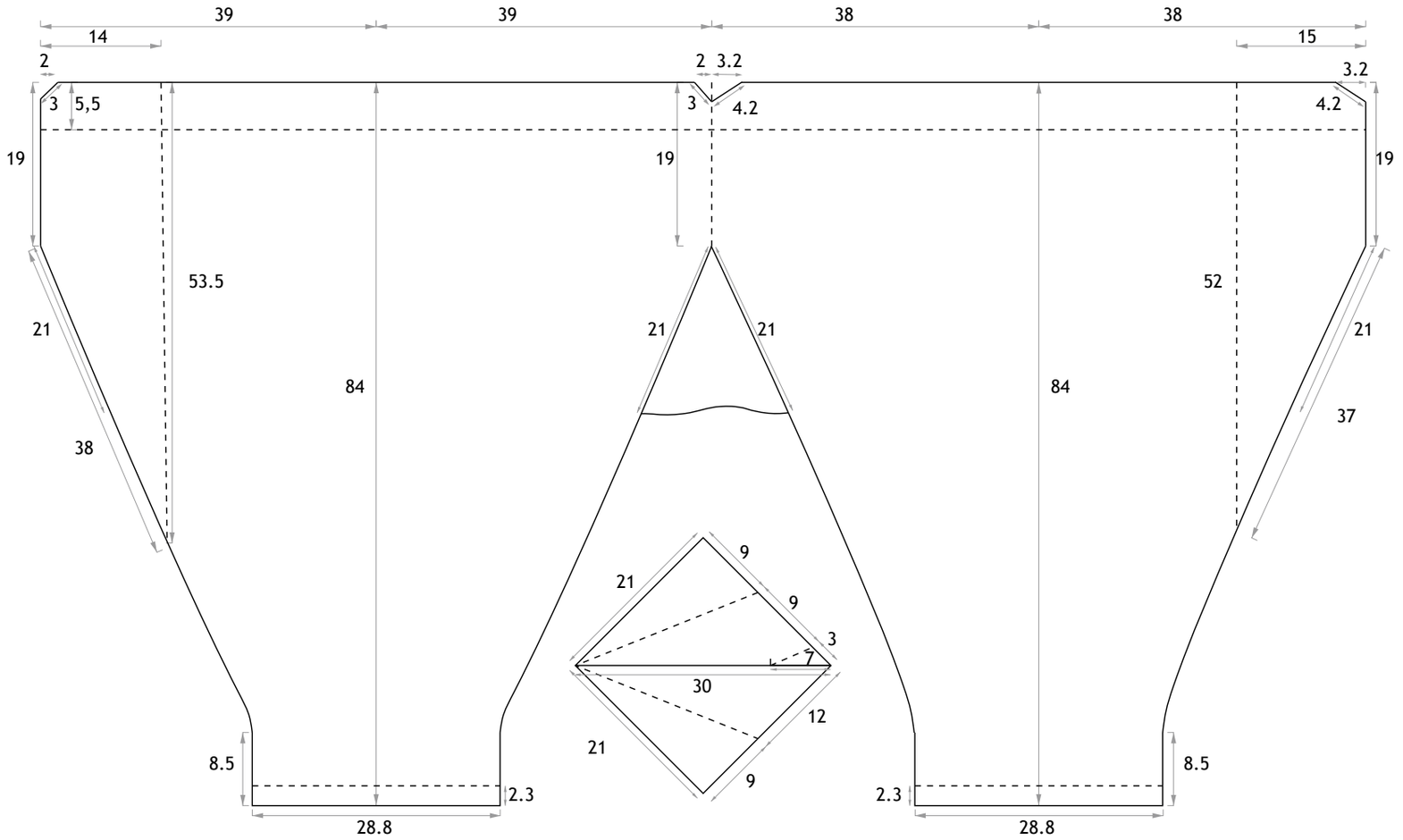
V.11 Pantalon *(sirwāl)*

Égypte ou Syrie, datation au ^{14}C : 1300-1410[244]
Soie
H. : 86 cm ; tour de taille : 154, tour de cheville : 22 cm
Don Errera (1900-1905), achetée par
la donatrice chez S. Baron, Paris
Inv. IS.Tx.106

ERRERA 1916, cat. 425 ; MAYER 1952, pl. XIII 2 ;
VAN RAEMDONCK 2008, p. 517-522.

La datation au ^{14}C confirme le pronostic concernant le pantalon rayé en soie, à savoir en pleine période mamelouke[245]. Hormis une légère usure au niveau des ourlets et des taches à l'avant et à l'arrière, il est en excellent état. Il a été traité en 1993 par L'IRPA, sous la direction de V. Vereecken. Comme la chemise (V.10), le pantalon a été conçu avec soin et coupé et cousu d'après un patron. Les jambes sont constituées de quatre panneaux : deux grands (63,7 cm de large) formant l'avant et une partie de l'arrière, et deux plus petits (respectivement 14 et 15 cm de large) complétant l'arrière des jambes. Pour l'empiècement d'entrejambe (un triangle de 21 x 21 x 21 cm), cinq petits triangles supplémentaires de dimensions variables ont été découpés en biais. L'étoffe présente une chaîne de fils en légère torsion en Z de couleurs rouge, beige, brun, turquoise, rose et bleu foncé, et une trame de fils rouges non tordus. Les rayures sont de largeurs variées : le

IS.Tx.106



Dessin du patron: I. Hodiaumont d'après des dessins de C. Verhecken-Lammens & A. Van Puyvelde

modèle de base mesure entre 11,7 et 12,5 cm de large, les bandes rouges étant les plus larges (4,5 à 5 cm). Cette couleur domine donc la composition[246]. La densité du tissu diffère d'un panneau à l'autre et on ne peut pas exclure que le vêtement ait été assemblé à partir de deux étoffes différentes, de couleur et de composition identiques mais dont la structure varie en finesse. L'étoffe la plus fine compte 54-56 fils de chaîne et 38-44 fils de trame par centimètre tandis que la plus épaisse en compte respectivement 50-52 et 20-35. En outre, les fils de trame sont plus épais. Les lisières varient également : 0,5 cm de large dans l'étoffe la plus fine, avec une cordeline faite d'un fil triple, contre 1 cm dans la version plus épaisse, avec cordeline de double fil. Trois lisières sont conservées mais dans des panneaux différents. La largeur d'origine du tissu n'est donc pas connue mais le plus grand fragment mesure encore environ 66 cm de large, coutures comprises. Les coutures des deux pièces de lisière sont de simples coutures ouvertes, tandis que celles, plus courtes, du milieu sur l'avant et l'arrière du pantalon, ainsi que celles de l'empiècement, sont des coutures plates. Le fil à coudre est en soie brune et de type Z2S.

À la taille, l'avant et l'arrière présentent une ouverture triangulaire à coins rabattus, cousus dans le bas et de finition soignée. À environ 5,5 à 6 cm du bord, les points d'un ourlet en soie brune sont encore présents. D'autres sont visibles à 2,3 cm de l'extrémité des jambes. Celles-ci se rétrécissent en biais vers le bas en partant de l'aine jusqu'à 8,5 cm du bord inférieur, d'où elles se prolongent ensuite en ligne droite jusqu'aux chevilles. Le pantalon est un exemple de vêtement conçu avec soin et intelligence et cousu dans une soie de haute qualité.

La collection possède d'autres fragments de vêtements en soie à rayures. Certains, comme le pantalon[247], sont en simple étoffe rayée, d'autres sont en tissu au décor plus élaboré, obtenu par le tissage à l'aide de fils de chaîne additionnels au modèle de base (taffetas rayé à poil traînant)[248].

Les ouvertures triangulaires à la taille, à l'avant et à l'arrière, étaient probablement destinées à l'adjonction d'un lien ou d'une ceinture qui permettait d'ajuster l'ample pantalon. Sur l'ourlet, à environ 6 cm du bord supérieur, il se pourrait qu'un ruban ou une bande de tissu ait été cousu(e) à l'intérieur afin de créer une coulisse dans laquelle la ceinture pouvait glisser. À Qasr Ibrim (Égypte), quelques fragments d'une bandelette ou d'une cordelette de ceinture ont été retrouvés avec un pantalon en lin, réalisé dans ce cas par la technique du sprang, de manière à obtenir une corde extensible proche de celles, tressées, des pyjamas modernes[249]. Dans la littérature arabe, on parle d'une *tikka*, nouée devant et richement décorée, bien que portée sous la *qamīs*[250]. L'ourlet aux chevilles fait penser que des cordelettes maintenaient également le *sirwāl* à cet endroit.

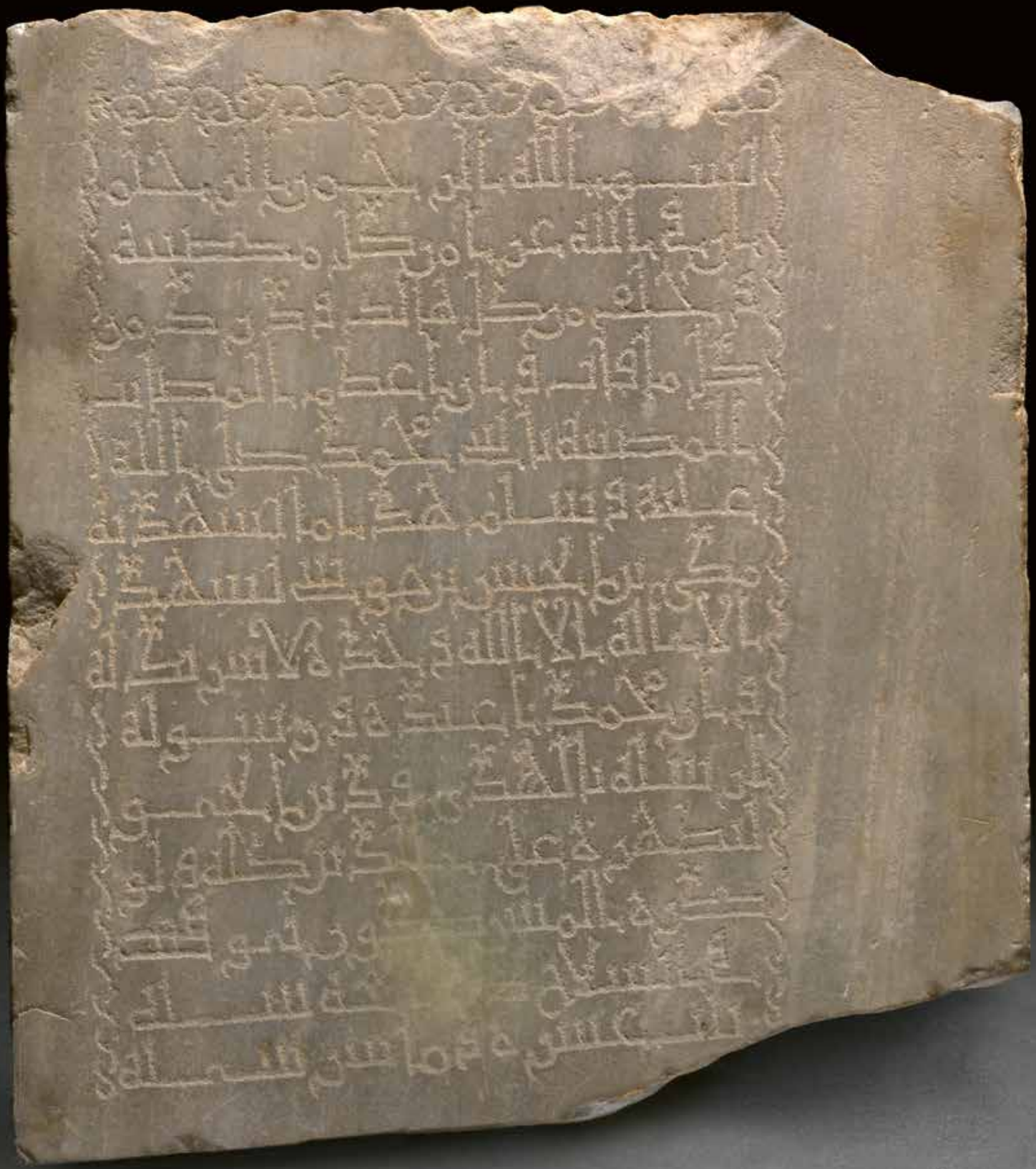
Le pantalon ou *sirwāl* n'est pas un vêtement arabe mais iranien. Le nom découle du mot *zārawāro*, en persan ancien (*shalwār* en persan moderne)[251]. Comme la chemise, la culotte a été cousue à partir d'un patron, ce qui la distingue des vêtements arabes traditionnels, amples et drapés librement autour du corps, mais aussi des coutumes vestimentaires du monde hellénistique avec ses larges tuniques et manteaux. Dans la nécropole antique tardive d'Antinoë (Égypte), des vêtements orientaux de cavalier ont été découverts. Parmi eux, des pantalons coupés et cousus d'après un patron. On suppose que la mode des vêtements seyants du monde iranien s'est transmise à l'Égypte[252]. La tendance perse allait contribuer au faste umayyade. Sur une figure en pierre du château du désert de Khirbat al-Mafdjar (2e quart du VIIIe siècle), le calife porte sous son manteau un *sirwāl* resserré aux chevilles[253]. Sous les Abbassides, l'influence de la culture perse pesait plus encore et les vêtements perses, comme le pantalon, acquirent une certaine popularité. Sous les dynasties turques, comme celle des Ayyubides ou celle des Mamelouks, les styles iranien et d'Asie centrale dominent, et vont de pair avec une différenciation plus nette entre les classes sociales[254].

L.A. Mayer a écrit que les émirs mamelouks portaient des pantalons, *libās*[255]. Littéralement, le terme signifie « vêtement » mais il était usuel pour désigner les pantalons durant la période circassienne[256]. À propos des femmes, Mayer disait : « *for some time at least long drawers (sarāwīl) were also [together with a kind of knickers as undergarment] worn)*[257] ». La première sultane mamelouke, Shadjar al-Durr, fut assassinée par les femmes du harem et jetée dans un fossé sans autres vêtements qu'une chemise et un pantalon[258]. Mayer n'était pas sûr que les culottes fussent couramment portées car, selon lui, elles n'étaient pas mentionnées dans les listes de biens mobiliers des contrats de mariage de la période mamelouke, et moins encore la ceinture[259]. D'autre part, il cite Ibn al-Hadjdj, qui vivait en Égypte au début du XIVe siècle et se plaignait que les longues culottes (*sarāwīl*) soient portées largement sous la taille et non cintrées, comme le prescrivait la loi[260] ! Enfin, Mayer cite encore al-Maqrizi à propos des prix excessifs payés pour des vêtements, par exemple pour des pantalons très fins (*sarāwīl*) destinés à la femme de l'émir Aqbugha Abd al-Wahid, soit 200 000 dirhams ou environ 10 000 dinars[261].

On peut voir des hommes et des femmes en *sarāwīl* sur les miniatures de la période mamelouke. Excepté pour les travailleurs aux champs, la plupart des figures dans les miniatures sont enveloppées dans différentes couches de vêtements, généralement amples et portés longs et flottants, d'où la difficulté de connaître le modèle des culottes portées dessous. Un ensemble pour femme avec *sirwāl*, *qamīs* et *thawb* (une longue robe), foulard et écharpes est visible sur une miniature dans un manuscrit de *Kalila wa Dimna*[262]. Le pantalon en soie mamelouk du Musée du Cinquantenaire est une pièce rare. Nous n'avons trouvé qu'un seul autre exemplaire, au Victoria & Albert Museum à Londres[263]. Anne Kwaspen a pu analyser l'objet sur place et reconstituer en outre une petite tunique sans manches assortie à partir de différents fragments dans les réserves du musée londonien[264].

En Égypte, les conditions climatiques ne sont pas vraiment adaptées à la sériciculture, même si on y a produit de la soie[265]. La Syrie pourvoyait probablement à la plupart de la production, aussi bien pour un usage local que pour le traitement en Égypte. Les pantalons de soie étaient une spécialité perse, tandis que l'Égypte optait plutôt pour le lin blanc[266]. Le pantalon du Musée du Cinquantenaire a été trouvé en Égypte, mais il n'y a aucune certitude qu'il y fut produit. La *sharia* (loi islamique) interdit, du moins aux hommes, le port de vêtements exclusivement en soie[267]. La soif de luxe et de prestige de l'élite était toutefois si forte que les scrupules concernant le port de soie ou d'autres articles de luxe interdits par la religion étaient souvent mis de côté. En 659, un religieux serait même paru en public dans une robe en soie[268]. [M.V.R. en C. V.-L.]

244 La datation au ^{14}C a été réalisée en 2005 par l'IRPA à Bruxelles, sous la direction de l'ingénieur M. van Strydonck (KIA-27715 (TX106) : 592±22BP).
245 MAYER 1952 ; plate XIII, 2, repris in : STILLMAN 2003, fig. 27.
246 L'analyse du colorant rouge a révélé l'usage de la garance. Résultats : 14 Ea (acide ellagique), 75 al (alizarine), 1 in (indigotine), 10 pu (purpurine). Nous remercions l'ingénieur I. Vanden Berghe de l'IRPA à Bruxelles pour cette analyse.
247 Inv. IS.Tx89, in : ERRERA 1916, cat. 430 ; Inv. IS.Tx96, in : ERRERA 1916, cat. 433 ; Inv. IS.Tx99, in : ERRERA 1916, cat. 431 ; Inv. IS.Tx101, in : ERRERA 1916, cat. 427 ; Inv. IS.Tx102, in : ERRERA 1916, cat. 435 ; Inv. IS.Tx103, in : ERRERA 1916, cat. 426 ; Inv. IS.Tx104, in : ERRERA 1916, cat. 428 ; Inv. IS.Tx107, in : ERRERA 1916, cat. 432 ; Inv. IS.Tx596, in : ERRERA 1916, cat. 424 ; inv. IS.Tx.2019, 2020, 2024 et 2035 (non publiés).
248 Inv. IS.Tx.44, in : ERRERA 1916, cat. 446 ; Inv. IS.Tx.46, in : ERRERA 1916, cat. 441 ; Inv. IS.Tx.90, in : ERRERA 1916, cat. 439 ; Inv. IS.Tx.91, in : ERRERA 1916, cat. 440 ; Inv. IS.Tx.94, in : ERRERA 1916, cat. 429 ; Inv. IS.Tx.95, in : ERRERA 1916, cat. 434 ; Inv. IS.Tx.98, in : ERRERA 1916, cat. 443 ; Inv. IS.Tx.100, in : ERRERA 1916, cat. 445 ; Inv. IS.Tx.105, in : ERRERA 1916, cat. 442 ; Inv. IS.Tx.108, in : ERRERA 1916, cat. 437 ; Inv. IS.Tx.109, in : ERRERA 1916, cat. 436 ; Inv. IS.Tx.1732, in : ERRERA 1916, cat. 444.
249 CROWFOOT 1977, p. 45.
250 MAYER 1952, p. 70.
251 BJÖRKMAN 1998, *Sirwāl*, in : *E.I.*^{2}.
252 FLUCK & VOGELSANG-EASTWOOD 2004.
253 SOURDEL-THOMINE & SPULER, cat. 58.
254 STILLMAN 2003, p. 62-63.
255 MAYER 1952, p. 21.
256 MAYER 1952, p. 70. DOZY 1843, p. 395, où l'auteur dit que, pour tous les Arabes, ce mot désigne un « vêtement » mais que, en Égypte, il s'applique aux sous-vêtements. LANE (1836, vol. I, p. 33) utilise également le mot ; il l'applique aux hommes qui portent de longs caleçons (*libās*, en arabe), tandis qu'il attribue aux femmes de larges culottes (*shintiyān*, en arabe).
257 MAYER 1952, p.70. L'auteur réfère à al-Maqrizi, *al-Sulūk li-ma'rifat duwal al-mulūk*, éd. Mustafa Ziada, vol. I, Le Caire, 1934-1942, p. 540, 1. 3 f.
258 « wa laysa 'alayha illa *sarāwil wa qamīs* », in : Sulūk (éd. M.M.Zuadeh, Le Caire 1957, vol. 1/2, p. 404). Nous remercions le Prof. Dr Jo Van Steenbergen, Universiteit Gent, pour la communication de ce passage.
259 Elles ont été retrouvées aussi rarement dans des listes de trousseau dans les documents Geniza, mais y sont exceptionnellement mentionnées dans les lettres d'affaires et les inventaires, in : GOITEIN 1983, IV, p. 162.
260 MAYER 1952, p. 73-74.
261 MAYER 1952, p. 74.
262 Bidpay, *Kalīla wa-Dimna*, Bodl. Poc. 400, fo.68, in : MAYER 1952, pl. XVII.
263 Inv. 763-1898. Le pantalon est également en soie rayée, suit un modèle comparable mais est de taille plus réduite (H. :52 cm). Rapport non publié d'Anne Kwaspen.
264 Inv. 764-1898. La petite tunique sans manches (avec empiècements) a une encolure arrondie, une poche de poitrine cousue et est ouverte à l'avant (fermée avec des boutons et des boucles de lin, comme la chemise de la collection). Rapport non publié d'Anne Kwaspen.
265 Goitein écrit que la soie était produite dans tout le bassin méditerranéen, même dans les pays où les conditions climatiques ne s'y prêtaient pas, comme l'Égypte, in : GOITEIN 1999, I. 101-102. Les documents Geniza font état d'un épisode entre les périodes fatimide et mamelouke tardive d'où il ressort que la soie à cette époque était tissée et colorée à Fustat et à Alexandrie, mais que la soie brute était également envoyée vers de plus petites villes afin d'y être tissée et colorée.
266 Björkman 1998, sirwāl, in : *E.I.*^{2}. Le pantalon de l'évêque nubien de Qasr Ibrim était en lin blanc. Un autre en lin, plus ancien in : DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 176-177 (avec datation au carbone 14 : 570-665).
267 Schmidt 1971, harīr, in : *E.I.*^{2}.
268 MAYER 1952, p. 55.



IS 0.505

Stèles funéraire

V.12 Stèle funéraire de Makki bin al-Hasan ibn Musa

Égypte, 213 H./829 ap. J.-C.
Marbre
H. : 42,8 cm ; larg. : 48 cm
Don Cumont
Inv. IS.0.505

COMBE, SAUVAGET & WIET 1931, I, cat. 188 ; KHAZAI 1985, cat. 140 ; BAUDEN 2004, p. 182-185 en 192 ; VAN RAEMDONCK 2010, cat. 5.

« Visitez donc les tombes, car elles remémorent la mort. » Ces propos, attribués au Prophète de l'islam[269] (Muslim, *al-Sahīh*, chap. des enterrements, 105), sont en contradiction avec l'interprétation la plus rigoriste qui considère que la tombe doit être le plus nue possible pour ne pas permettre son identification. Si elle reste connue, dans ce cas, de la génération des proches qui ont fréquenté le défunt, elle retournera à l'anonymat total passé quelques décennies. Destinée à éviter le culte des morts, cette interprétation ne s'est imposée que dans certains milieux et la culture populaire ne l'a pas faite sienne, comme le démontrent les nombreuses épitaphes conservées à travers tout le monde musulman, la plus ancienne étant datée de l'an 652 de notre ère (Assouan, Égypte). Les stèles représentent indubitablement le moyen le plus répandu en Islam pour signaler l'identité du défunt et, assez souvent, la date de sa mort. Elles permettent également de rappeler que le défunt fut un croyant qui a placé tous ses espoirs dans la résurrection promise par le Coran.

Cette épitaphe, dont le texte de quatorze lignes est légèrement incisé sur une stèle de marbre blanc de taille modeste (42,8 x 48 cm), s'inscrit dans cette lignée. Le texte de l'inscription suit un modèle bien connu par ailleurs. Après avoir rappelé l'omnipotence divine et la source de consolation qu'Allah peut représenter pour le défunt et ses proches, la mort du Prophète est présentée comme la plus terrible, celle qu'aucun autre décès ne peut surpasser et qu'il faut interpréter comme un appel à associer les morts au Prophète défunt. Cette formule, courante sur les stèles gravées entre 787-788 et 961, finit par tomber en désuétude avec l'émergence de la propagande fatimide et l'instauration du pouvoir central ismaélien en Égypte (à partir de l'année 969). Ensuite, le nom du défunt *(Makkī, fils d'al-Hasan, petit-fils de Mūsā)* est introduit par le verbe šahida (« témoigner »), employé concurremment avec la formule *hādhā qabr* (« ceci est la tombe de … ») sur les stèles de cette époque, qui permet de mentionner en quoi consiste sa profession de foi. Celle-ci se termine par l'affirmation du caractère messianique du prophète Muhammad, renforcée par la citation du verset 33 de la surate IX. Ce verset, dont la dernière attestation sur une stèle égyptienne remonte à 999, fera place à d'autres dès l'époque fatimide. Le texte donne enfin la date du rappel à Dieu, le mot *sana* (« année ») étant répété à la fin, une aberration qui est loin d'être rare : elle a pour but de combler le vide à la fin de la ligne.

Le texte s'inscrit dans un cadre gravé en creux et délimité par des bordures latérales formées de « S » et une frise supérieure composée de fleurons trilobés. L'examen de la stèle a permis de déceler les lignes qui ont servi à délimiter le cadre dans lequel l'inscription allait prendre place ainsi que les lignes rectrices du texte, ce qui constitue un témoignage sur la technique de travail des lapicides. Malgré les mesures prises, on note un dépassement du côté gauche des lignes 3, 4, 6 et 8 où la bordure en S est interrompue, ce qui démontre que le cadre, ou à tout le moins la partie gauche de celui-ci, fut réalisé a posteriori.

L'élément le plus surprenant dans cette épitaphe est sans nul doute la forme donnée à la partie finale du verbe *tuwuffiya* (« décéder », dernier mot de la ligne 12). Le lapicide a en effet pris la liberté de représenter, au moyen des deux dernières lettres de ce mot, une structure qu'on ne peut interpréter que comme une tombe vue de profil.

Cette innovation géniale s'assimile, somme toute, à la création d'un idéogramme et ne manque pas de surprendre puisque aucun autre exemple n'a été signalé dans l'immense corpus des stèles égyptiennes, dans sa grande majorité contemporain de cet exemplaire. Elle nous donne cependant une représentation précieuse et rare de la structure d'une tombe dès le tout début des III^e^-IX^e^ siècles au Caire, puisque c'est l'endroit où elle fut prélevée (cimetière de *'Ayn al-Sīra*).

Texte :

١ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ ان في الله عزا من كل مصيبة
٣ وخلف من كل هالك ودرك من
٤ كل ما فات وان اعظم المصائب
٥ المصيبة بالنبي محمد صلى الله
٦ عليه وسلم هذا ما يشهد به
٧ مكي بن الحسن بن موسى يشهد
٨ الا اله الا الله وحده لا شريك له
٩ وان محمدا عبده ورسوله
١٠ ارسله بالهدى ودين الحق
١١ ليظهره على الدين كله ولو
٢١ كره المشركون توفي
٣١ في انسلاخ ذي الحجة سنة
٤١ ثلث عشرة ومائتين سنة.

Traduction du texte :

1. Au nom de Dieu le Tout
miséricorde, le Miséricordieux
2. En Dieu il y a une consolation
de tout malheur,
3. une compensation pour tout défunt
et une continuation pour
4. tout ce qui est passé. La plus
grande des calamités
5. est certes la perte du Prophète
Muhammad, que Dieu lui
6. accorde la bénédiction et le salut.
Voici ce dont témoigne
7. Makkī, fils d'al-Hasan, fils
de Mūsā. Il témoigne
8. qu'il n'y a de dieu que Dieu,
Unique et sans associé,
9. et que Muhammad est Son
serviteur et Son envoyé.
10. Il l'a envoyé avec la guidance
et la religion du Vrai
11. pour faire prévaloir celui-ci sur
la religion en entier, et cela
12. fût-ce contre le gré des
associants. Il est décédé
13. à la fin du mois de dhū l-Hidjdja de l'an
14. deux cent treize [10-11 mars 829]. Année.

[F.B.]

269 Muslim, *al-Sahīh*, chapitre sur les funérailles, 105.

V.13 Stèle funéraire d'Umm al-Hassan Fatima bint Qasim bin al-Husayn

Égypte, deuxième moitié du Xe siècle
Marbre
H. : 56 cm ; larg. : 40,5 cm
Don Cumont (1916)
Inv. IS.0.712

COMBE, SAUVAGET & WIET 1932, II, cat. 532 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 124 ; BAUDEN 2004, p. 185-187 et 193.

Cette stèle de marbre blanc (40,5 x 57 cm), qui provient du même cimetière que la précédente (V.12), se distingue de cette dernière par plusieurs éléments. L'inscription est ici gravée en haut-relief (champlevé). En outre, elle présente un protocole qui est plus rarement attesté. La *basmala*, formule introductive qui signifie « Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux », est suivie d'une série de noms au cas direct qui expriment la soumission du défunt à l'omnipotence divine. Ce type de formule n'apparaît pour la première fois en Égypte qu'en 864 et ne semble pas avoir été employé au-delà de la décennie qui a suivi, ce qui permet de dater approximativement la stèle, qui ne donne malheureusement pas la date du décès. Le nom de la défunte, précédé de son teknonyme (*Umm al-Hasan* « Mère d'al-Hasan ») et introduit par le mot *šahāda* (« profession de foi »), est suivi d'une déclaration de reconnaissance de l'Unicité divine, déclaration qui ne laisse aucune place au Prophète. L'inscription se termine par une invocation adressée à Dieu, qui est remarquable par son style direct. La version la plus pathétique qui nous en ait été conservée concernait une fille morte avant ses parents : « Ô Dieu ! Aie pitié d'elle et fais-en pour ses parents une lumière, une contribution et une devancière, ô le plus Clément des miséricordieux ! »

Les éléments décoratifs sont aussi bien moins nombreux. Un léger assouplissement se note dans le tracé de certaines lettres, dont les terminaisons supérieures se sont vu imprimer une certaine courbure. De même, l'unique lettre en forme de yā' final, qui se trouve à la ligne 8, a reçu un appendice courbé vers la droite et se terminant par un fleuron bilobé. Bien entendu, la technique de gravure (épais caractères gravés en relief) n'est pas étrangère à cette relative rigidité. Ces remarques sont aussi valables pour le cadre, qu'aucun décor ne vient enjoliver. Les lignes qui le définissent ainsi que les lignes rectrices sont encore visibles à l'œil nu. Malgré la délimitation, on observe un dépassement au niveau des lignes 1, 2, 5, 6 et 11 et on peut en conclure que le cadre fut tracé après que l'inscription eut été excisée.

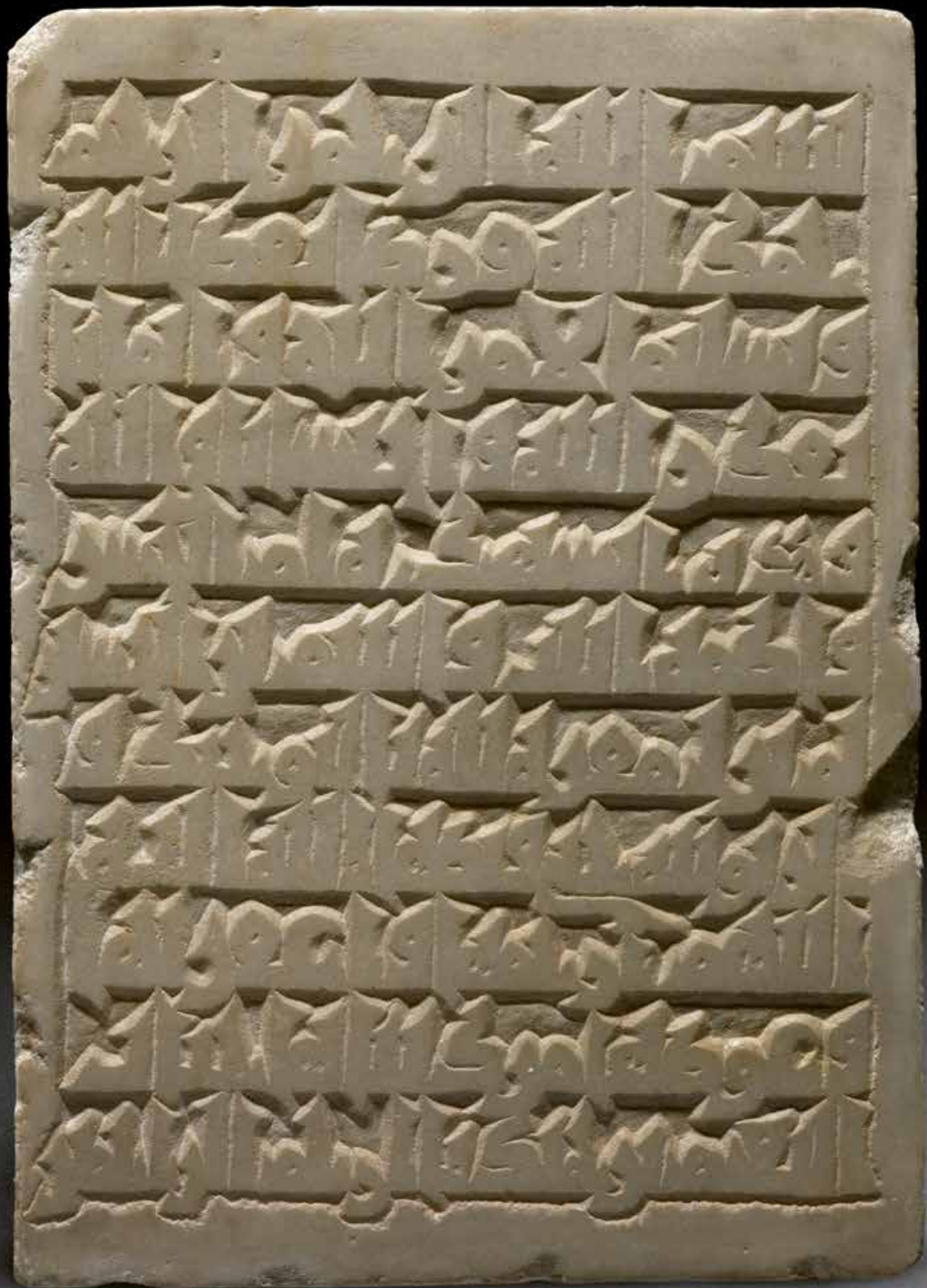
Texte :

١ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ حمدا لله ورضا بقضا الله
٣ وتسليما لامر الله وايمانا
٤ بقدر الله واحتسابا في الله
٥ فهذه الشهادة [sic]ام الحسن
٦ فاطمة ابنت قاسم بن الحسين
٧ لم تزل مقرة لله بالتوحيد و
٨ الربوبية حتى قبضها الله اليه
٩ اللهم ارحمها واغفر لها
١٠ وعوضها من دنياها جنات
١١ النعيم برحمتك يا ارحم الراحمين

Traduction du texte :

1. Au nom de Dieu le Tout
   miséricorde, le Miséricordieux
2. Louange à Dieu, satisfaction
   du jugement de Dieu,
3. soumission à l'ordre de Dieu, croyance
4. dans le décret de Dieu et sacrifice
   dans la voie de Dieu.
5. Ceci est la profession de foi d'Umm al-Hasan
6. Fātima, fille de Qāsim, fils d'al-Husayn.
7. Elle n'eut de cesse de reconnaître
   à Dieu l'unicité et
8. le pouvoir suprême jusqu'à ce que
   Dieu la prît auprès de Lui.
9. Ô Dieu ! Aie pitié d'elle,
   pardonne-lui [ses péchés]
10. et accorde-lui en échange de
    [sa vie] ici-bas les jardins
11. du Délice en Ta miséricorde, ô le plus
    Clément des miséricordieux !

[F.B.]



Inv. IS.0.712

OCÉAN ATLANTIQUE
Roncevaux
Saint-Jacques-de-Compostelle
Léon
Burgos
Èbre
Saragosse
1080
1150
Tolède
Tage
Valence
A L - A N D A L U S
Merida
Cordoue
Medinat al-Zahra
Murcia
Séville
Grenade
Almeria
1257
Ronda
Malaga
Djabal Tariq (Gibraltar)
Tarifa
Algésiras
Détroit de Gibraltar
4000 m
2000
1500
1000
500
250
125
0
0
250
500 Km

VI

Berbères et Arabes, citadins et nomades, califes, sultans et mystiques

Al-Andalus, Maghreb et Ifriqiya (VII^e^-XIX^e^ siècles)

> « Il y a peu de cités et de villes en Ifriqiya et au Maghreb. En voici la raison. Ces régions appartenaient aux Berbères depuis plusieurs milliers d'années avant l'islam. Leur civilisation était entièrement rurale, et la civilisation urbaine n'y avait jamais connu assez de continuité pour s'épanouir pleinement. Les états des Francs et des Arabes qui régnèrent sur les Berbères furent de trop courte durée pour laisser une empreinte profonde de leur civilisation urbaine. Les habitudes et le mode de vie ruraux persistèrent, et les Berbères leur restèrent toujours très attachés. Aussi n'y eut-il jamais chez eux beaucoup de constructions. En outre, ils étaient très éloignés des arts, en raison de leur profond enracinement dans la vie rurale. Or, les arts sont liés à la civilisation urbaine, et, sans eux, on ne peut construire[1]. […] D'autre part, les Berbères sont organisés en clans et en lignages. […] l'Ifriqiya et le Maghreb ont une civilisation en totalité ou en grande partie rurale. Leurs habitants utilisent des tentes et des litières ou de simples gîtes dans les montagnes. […] dans les campagnes, les lignages comptent. En effet, les liens du sang sont plus étroits et plus forts. Il en va de même de l'esprit de corps qui en résulte[2]. »

Ibn Khaldun est né et a été élevé à Tunis. Il fut actif durant la plus grande partie de sa vie dans les régions centrales de l'ouest islamique du XIV^e^ siècle : le Maghreb, l'Ifriqiya et al-Andalus (aujourd'hui, respectivement le Maroc et l'Algérie, la Tunisie et l'Espagne). Dans cet extrait, Ibn Khaldun nous donne une vision étonnante du rôle des peuples indigènes berbères – les *imazighen*, tels qu'ils se nomment eux-mêmes – au cours de la longue histoire de cette région. Il ne s'agit en aucun cas d'un jugement de valeur sur le maintien « de leurs coutumes et de leur mode de vie nomades », mais au contraire d'une vision très réaliste sur les rapports existant dans cette région entre la ville et la campagne ou entre les communautés nomades et sédentaires. Une relation complexe qui dépendait constamment, et dans une grande mesure, de l'implication et de l'engagement de l'élément tribal. L'histoire du Maghreb, de l'Ifriqiya et d'al-Andalus du VII^e^ au XIX^e^ siècle se caractérise par la formation répétée d'États, construits à grande ou à petite échelle autour d'une grande variété d'élites urbaines. Ce phénomène s'opérait toujours sous l'impulsion de tribus berbères et était nourri par des réseaux commerciaux lucratifs avec le Soudan (la zone de savane de l'Afrique du Nord qui s'étend de la République actuelle du Soudan, à l'est, jusqu'au Sénégal, à l'ouest) et, dans une moindre mesure, par un contrôle sur les régions rurales.

Avec la fondation de Kairouan en 671, les conquérants arabes des provinces byzantines de l'Afrique du Nord s'établirent pour la première fois dans la Tunisie actuelle. L'expansion vers l'ouest se fit ensuite de manière continue pour se terminer, au début du VIII^e^ siècle, par la prise de positions stratégiques dans la région occupée aujourd'hui par le Maroc. En 711, l'extension se poursuivit ensuite vers le nord, lorsque Tariq b. Ziyad, le gouverneur berbère de Tanger, traversa le détroit de Gibraltar avec ses troupes. Tariq réussit à prendre, sans trop de résistance, la ville de Tolède, capitale d'un royaume wisigothique en crise. Rapidement, le gouverneur de Kairouan, Musa b. Nu'ayr, se rallia à lui avec ses troupes arabes et, ensemble, ils conquirent en l'espace de trois ans toute la péninsule ibérique, à l'exception de quelques zones dans le nord. Sous le nom d'al-Andalus, la péninsule ibérique tombait à son tour sous le joug du calife de Damas.

Poussées par l'espoir de butins, comme lors de l'expansion au-delà du détroit de Gibraltar, les armées des nouveaux maîtres franchirent les Pyrénées et se rendirent au cœur du « royaume des Francs ». La défaite de l'une de leurs expéditions en 732 à Poitiers, contre Charles Martel, mit cependant brutalement un terme à l'expansion vers le nord, apparemment implacable, du royaume arabo-islamique. La priorité fut donnée désormais à la consolidation interne par la création de nouvelles structures politiques et religieuses par lesquelles, dans cette région occidentale très étendue du califat islamique, l'Ifriqiya (Tunisie), le Maghreb (Maroc) et al-Andalus jouèrent, pour des raisons géographiques et stratégiques, un rôle de premier plan.

Bien que cette expansion soit surtout connue sous le nom de conquête « arabe », les troupes conquérantes étaient surtout constituées de Berbères. L'intégration de dirigeants arabo-islamiques, de troupes berbères et de groupes de population locale chrétienne entre la côte, les montagnes et le désert formait un des grands défis pour les dirigeants des débuts de l'Islam en Afrique du Nord et en al-Andalus. La révolte berbère, qui déposséda le califat umayyade d'une grande partie de l'Afrique du Nord à partir de 740, déstabilisa dès lors non seulement cette région, mais aussi la péninsule ibérique. Al-Andalus retrouva assez rapidement un équilibre politique, lorsqu'un des Umayyades qui avait survécu à la révolution abbasside réussit, à partir de 755, à s'accaparer le pouvoir sous le nom d'Abd al-Rahman Ier et à fonder l'émirat umayyade de Cordoue. L'Ifriqiya et le Maghreb, par contre, restèrent dominés après 740 par des communautés autonomes berbères, alternant seulement ici et là avec de petites formations politiques autour de dirigeants de l'Islam naissant et de leurs alliés berbères locaux, qui appartenaient souvent à la mouvance islamique égalitaire kharidjite. Ce n'est que vers 800 qu'une certaine stabilité régionale s'installa également à cet endroit, autour des Idrisides, qui contrôlaient le nord du Maghreb depuis Fès, et des Aghlabides, qui avaient pris le pouvoir en Ifriqiya. Ces dynasties réussirent à se maintenir pendant environ un siècle et, durant cette période, c'est surtout Kairouan qui sut se muer en un centre économique et culturel prospère dans la région.

Ce n'est que dans le courant du Xe siècle et au XIe siècle cependant que les régions d'al-Andalus, du Maghreb et de l'Ifriqiya connurent une plus grande unité politique et un rayonnement culturel. Dans la turbulente al-Andalus, Abd al-Rahman III sut, à partir de 912, consolider la domination politique umayyade pour proclamer ensuite, en 931, le califat umayyade de Cordoue. L'indépendance politique, mais aussi religieuse, d'al-Andalus devint dès lors un fait face au califat abbasside devenu impuissant. De plus, la proclamation du califat umayyade de Cordoue était une réaction symbolique à l'apparition en Ifriqiya du califat shiite fatimide. Dans le courant du IXe siècle, les dirigeants fatimides s'étaient acquis les Berbères Kutuma, ce qui leur avait permis de conquérir Kairouan au détriment des Aghlabides. En 909, le chef fatimide Ubayd Allah se proclama calife al-Mahdi. Les califats fatimide et umayyade tentèrent ensuite d'étendre leur sphère d'influence à toute l'Afrique du Nord, tout en faisant appel aux tribus berbères qui occupaient la région pour régler leurs différends.

En al-Andalus, un califat puissant, associé à une conjoncture économique favorable et conjugué à une intégration croissante de groupes de populations locales au sein du carcan arabe et islamique des élites politiques, provoqua plus que jamais l'apparition d'une vie culturelle florissante. Bien qu'incontestablement arabe et inspirée par des modèles abbassides en provenance d'Orient, celle-ci affichait aussi une identité andalouse propre qui, pendant des siècles encore, allait marquer de son sceau la littérature, l'art et l'architecture, en al-Andalus et au-delà. Le même phénomène se présenta en Afrique du Nord fatimide, où, après le transfert du centre du pouvoir fatimide en Égypte, leurs représentants locaux – les Zirides (972-1148) et les Hammadides (1015-1152) – maintinrent le haut niveau de culture atteint à la cour fatimide.

Dans le courant du XIe siècle, la fin s'imposa de manière saisissante. Suite à une nouvelle vague de migrations vers l'ouest depuis l'Arabie et l'Égypte, à un déplacement des routes commerciales, à un morcellement politique et à des conquêtes par des souverains du nord, une nette période de déclin s'installa dans toute la région, avec pour conséquence un appauvrissement général et le retour de structures traditionnelles nomades.

Lorsque le califat umayyade de Cordoue fut définitivement aboli, en 1031, al-Andalus s'effrita en une série de petits royaumes indépendants dont les souverains étaient appelés *muluk al-tawā'if* (« les souverains des factions ») dans les sources arabes, d'où le nom de royaumes *taifa* qui aujourd'hui encore désigne ces entités. Avec la disparition simultanée de l'influence politique fatimide sur l'Afrique du Nord, le morcellement politique redevint la règle dans toute la région. Au cours de la seconde moitié du XIe siècle, la Sicile et l'Italie du Sud – intégrée jusque-là à l'Ifriqiya islamique – tombèrent en outre aux mains des Normands, qui par la suite, entre 1135 et 1153, occupèrent également une partie de la côte nord-africaine. À la même époque la ***Reconquista*** commença dans la péninsule ibérique, lorsque les royaumes chrétiens qui s'étaient formés dans le nord de la péninsule affrontèrent les royaumes *taifa* et réussirent pour la première fois de leur histoire à conquérir définitivement un territoire sur les musulmans, avec la conquête de Tolède en 1085 comme premier point culminant.

Après cette défaite lourde de conséquences, les royaumes *taifa* rescapés décidèrent de demander l'aide d'un nouveau pouvoir émergeant au Maghreb depuis quelques décennies, à savoir les Almoravides. La naissance du mouvement des Almoravides se situe aux environs de 1035 au sud du Maroc, dans une région peu peuplée. En combinant l'endoctrinement religieux à une autorité charismatique, un prédicateur de Kairouan réussit à rallier à sa cause plusieurs tribus berbères de la région qui entamèrent la guerre sainte (*djihād*) vers 1050, à partir d'établissements frontaliers (*ribāts*, d'où

découle leur nom : *al-murābitūn,* Almoravides). Les routes caravanières tombèrent ainsi rapidement sous leur contrôle et le sud du Maroc fut conquis. Vers 1070, une nouvelle capitale, Marrakech, y fut également fondée, d'où le reste du Maghreb fut placé sous le pouvoir des Almoravides.

En 1085, les Almoravides réussirent en outre à s'imposer dans la péninsule ibérique, après avoir été appelés à l'aide par les royaumes *taifa* impuissants et avoir infligé une lourde défaite aux chrétiens. Suite à des victoires ultérieures des Almoravides en al-Andalus, sur les chrétiens et sur les souverains *taifa*, le Maghreb et la péninsule ibérique furent à nouveau soumis, au début du XII^e^ siècle, et pour la première fois depuis de nombreux siècles, à un pouvoir unique. En outre, la situation politique et économique centrale du Maroc actuel permit à cette région d'évoluer définitivement vers un vaste territoire urbain et commercial où purent se développer des synergies et des échanges enrichissants entre les élites culturelles andalouses et maghrébines.

De même qu'au Mashreq, la partie orientale du monde musulman, cette unité culturelle croissante allait demeurer une constante dans l'histoire de la région sans pour autant, ici non plus, s'appliquer aux formations politiques qui en constituaient une des forces motrices. À partir de 1120, le royaume almoravide souffrit de plus en plus de conflits internes qui le fragilisèrent face aux attaques de nouveaux dirigeants politiques : le renforcement des royaumes chrétiens dans le nord et la progression rapide des Almohades dans le sud, qui provoquèrent finalement la chute du royaume des Almoravides vers 1150.

La naissance de ce nouveau mouvement se déroula en grande partie parallèlement à celui des Almoravides un siècle plus tôt. À partir de 1120, un jeune Berbère, Muhammad b. Tumart, qui avait étudié quelques années en Orient, commença à prêcher dans le sud marocain une vision puritaine de l'islam, en protestation contre les détenteurs du pouvoir politique en place. Il fut rapidement rejoint par un cercle croissant d'adeptes qui se nommaient eux-mêmes les Almohades, ceux qui reconnaissent l'unicité de Dieu (*tawhīd* d'où découle *al-muwahhadūn*). Ibn Tumart, reconnu par ses disciples comme l'élu messianique (*mahdī*), mourut en 1130. Sa succession fut assurée par le premier calife almohade, Abd al-Mu'min (r. 1133-1163), qui engagea la confrontation directe avec les Almoravides et conquit la totalité de leur royaume. Ses successeurs poursuivirent cette politique d'expansion, si bien qu'au summum de leur pouvoir, les Almohades contrôlaient un territoire comprenant tout le Maghreb et l'Ifriqiya ainsi qu'une grande partie de la péninsule ibérique. Sur le plan culturel également, le royaume almohade peut être considéré comme l'apogée de l'histoire de l'Afrique du Nord : les édifices les plus importants à Marrakech datent de cette période et la cour des califes almohades remplit un important rôle de mécène et soutint les poètes, les théologiens et les philosophes les plus célèbres de cette époque (avec Ibn Rushd [Averroès] et Ibn Tufayl comme exemples marquants). Dans cette aire culturelle qui s'étendait d'al-Andalus à l'Ifriqiya, un langage esthétique maghrébin et une identité culturelle arabo-islamique propres se formèrent, délibérément sunnites et, en outre, strictement malikites.

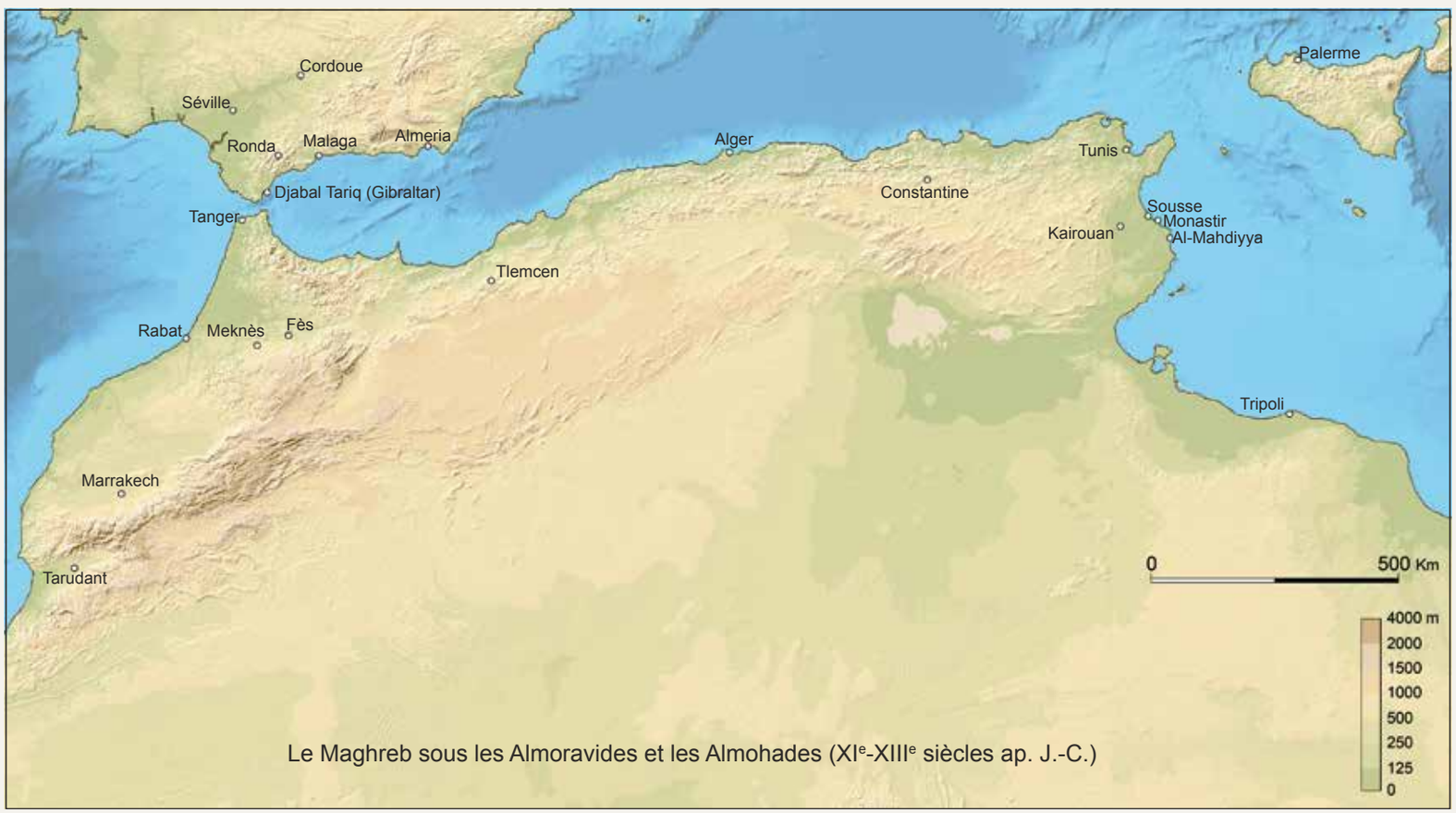
Le royaume almohade connut cependant le déclin aussi vite qu'il avait vu le jour, avec pour conséquence que, durant la seconde moitié du XIII^e^ siècle, l'Afrique du Nord et la péninsule ibérique furent à nouveau morcelées en plus petites entités politiques. Ce déclin rapide est à imputer en premier lieu à l'énorme étendue du royaume, qui le rendait difficile à gérer. Une autre cause importante est le système politique que les califes almohades avaient instauré : en concentrant le pouvoir dans les mains d'une élite très restreinte, à savoir les membres de leur famille, ils ne réussirent jamais vraiment à créer une assise suffisante à leur pouvoir.

Dans la péninsule ibérique, la fin du pouvoir des Almohades fut scellée après la défaite cuisante qu'ils subirent en 1212, lors de la bataille de Las Navas de Tolosa qui les opposa à une coalition de quatre royaumes chrétiens : la Castille, l'Aragon, la Navarre et le Portugal. Le vide du pouvoir ainsi créé fut une fois de plus comblé par des chefs locaux qui fondèrent de nouveaux États *taifa*, voués cependant à une très courte existence. Entre 1230 et 1250, le Royaume uni de Castille et Léon et le Royaume d'Aragon conquirent pour ainsi dire l'ensemble du territoire d'al-Andalus, marquant du même coup la fin définitive de la suprématie islamique sur la péninsule ibérique. Le seul royaume *taifa* épargné fut celui des Nasrides de Grenade, fondé par Muhammad ibn al-Ahmar al-Ghalib (r. 1237-1272), qui avait su préserver son royaume en faisant allégeance à Fernand III, le roi de Castille et Léon. Le royaume nasride réussit cependant à se maintenir pendant encore près de deux cent cinquante ans comme unique survivant de l'al-Andalus islamique, principalement grâce à sa situation géographique favorable, à un commerce et à une économie florissants et à une politique régionale très pragmatique. Après une période d'épanouissement au XIV^e^ siècle, la position du royaume nasride s'affaiblit cependant de plus en plus au XV^e^ siècle, déchiré qu'il était par les conflits internes. À partir de 1480, la Castille et l'Aragon, entre-temps réunis, entamèrent la guerre contre Grenade, s'appuyant sur un discours à portée clairement religieuse et impérialiste qui présentait la conquête du royaume nasride comme une croisade contre l'islam. Grenade fut finalement annexée en 1492, marquant la fin définitive de près de huit siècles de domination musulmane dans la péninsule ibérique.

Après la perte du pouvoir dans la péninsule ibérique, le califat almohade réussit à se maintenir quelque temps encore en Afrique du Nord mais, vers 1275, son rôle s'y éteignit également. Le nouveau paysage politique nord-africain fut ensuite dominé en Tunisie, en Algérie et au Maroc par des royaumes locaux, dépendant du soutien de groupes tribaux locaux mais aussi, de plus en plus, de confréries mystiques. Le commerce avec les villes portuaires européennes y représentait une source importante de stabilité politique. Cette division en trois régions perdura au début de l'époque moderne, même lorsque les Ottomans envahirent la région et s'y implantèrent, excepté au Maroc.

Les trois royaumes berbères nés de la disparition des Almohades étaient les Hafsides, dans la région de Kairouan ; les Abdelwadides, qui contrôlaient la région autour de Tlemcen ; et les Mérinides, dont le territoire comprenait le Maroc actuel. Aucun de ces trois royaumes ne se contenta de cette répartition et chacun d'entre eux tenta plus d'une fois de rétablir l'unité du califat almohade au détriment de ses rivaux. Les Hafsides, surtout, parvinrent en première instance à édifier un État fort sur le territoire tunisien et aux alentours, ainsi que dans certaines parties de l'Algérie, en se basant sur une économie urbaine performante et sur un contrôle plutôt fructueux des populations nomades et rurales. De nombreux savants, parmi lesquels Ibn Khaldun, trouvèrent leur bonheur dans la capitale économique et culturelle bouillonnante qu'était devenue Tunis sous le pouvoir hafside. Malgré de fréquentes difficultés internes et des tensions croissantes avec les groupements mystiques grandissants et leurs maîtres, les Hafsides restèrent au pouvoir jusqu'en 1574, date à laquelle Tunis fut annexée par l'Empire ottoman.

En 1529 déjà, le tristement célèbre capitaine des pirates Khayr al-Din Barbarossa avait pris Alger avec le soutien ottoman et lui et ses successeurs continuèrent, pour le compte des Ottomans, à faire régner l'insécurité dans les eaux méditerranéennes durant les décennies suivantes, au détriment de nombreux navires européens. De la sorte, ils participèrent surtout au combat de titans que livraient les Ottomans face à l'Empire des Habsbourg de Charles Quint et de Philippe II. La prise de Tunis par les Ottomans, en 1574, clôtura avec succès cette compétition pour l'hégémonie sur la mer Méditerranée. Il en résulta pour les Ottomans une expansion depuis Alger qui mit sous l'autorité du sultan d'Istanbul tout le nord de l'Afrique, à l'exception du Maroc. Par la suite, les représentants ottomans d'Anatolie et d'Europe méridionale purent édifier à nouveau, à partir d'Alger et de Tunis, de solides États régionaux qui, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ne reconnurent plus aux Ottomans qu'une souveraineté nominale. Entre 1659 et l'invasion française de 1830, les beys, choisis dans les élites militaires turques locales, gouvernaient ainsi Alger et ses environs tandis que, à partir de 1705 jusqu'en 1957, la dynastie des Husaynides se maintenait au pouvoir à Tunis par beys interposés (même après l'instauration d'un protectorat français en 1881). En Tunisie, les beys réussirent pendant ces nombreuses années à recréer une économie urbaine prospère et à intégrer de plus en plus les élites religieuses et les tribus au pouvoir central. En Algérie par contre, une telle intégration coulait moins de source et des groupes mystiques opposèrent souvent une vive résistance au bey et à ses représentants ; les révoltes menées par des figures mystiques entre 1800 et 1830 contribuèrent également à la victoire française sur le bey en juillet 1830.



Le Maghreb sous les Almoravides et les Almohades (XI^e^-XIII^e^ siècles ap. J.-C.)

Le Maroc a connu un tout autre parcours politique. Entre le XIII^e^ et le XIX^e^ siècle, trois dynasties successives se relayèrent au pouvoir central et réussirent à maintenir l'autonomie marocaine. Les sultans mérinides arrivèrent au pouvoir au cours du XIII^e^ siècle grâce à une nouvelle coalition de tribus berbères. Au XV^e^ siècle cependant, sous le coup de menaces portugaises, ils sombrèrent dans une crise économique et politique insurmontable qui ouvrit également la voie à des confréries et à des guides mystiques qui surent s'assurer le soutien de la population et s'approprier le pouvoir local. Les deux dynasties qui réussirent ensuite à retrouver une unité politique autour de leur pouvoir, les Sa'dis (1554-1659) et les Alawis (1659 jusqu'à ce jour), le durent surtout à des alliances avec les puissantes communautés mystiques. En outre, elles rattachaient leur légitimité à une autorité elle-même d'inspiration mystique puisque descendant du prophète Muhammad. Ces dynasties réussirent ainsi avec un certain succès à consolider leur pouvoir, surtout dans les grandes villes marocaines, bien que toujours en équilibre précaire avec le pouvoir exercé ailleurs par les confréries. Par la suite, au XIX^e^ siècle, on chercha à user de la pénétration économique européenne croissante pour étendre ce pouvoir d'État centralisé, mais sans succès, et on aboutit finalement, en 1912, à l'instauration de protectorats français et espagnol dans la région.

De ce fait, la fin du XVIII^e^ siècle et le XIX^e^ siècle signifièrent pour toute la région, du Maroc à la Tunisie, une période de tensions sociales croissantes et de problèmes économiques dont les Français, surtout, firent usage pour conquérir ou pour installer des protectorats. Plus largement, cette ingérence française marqua la fin d'une très longue période historique, à la richesse et à la complexité de laquelle il est impossible de rendre hommage en quelques pages. Ibn Khaldun avait cependant grandement raison lorsqu'il faisait, au XIV^e^ siècle déjà, son analyse de cette dynamique historique. À partir du VII^e^ siècle et jusqu'au XIX^e^ siècle, la vie sociale au Maghreb, en Ifriqiya et même en al-Andalus fut déterminée dans les grandes lignes par l'interaction entre une dynastie citadine et la présence toujours dominante de l'élément nomade dans la société ; d'abord, dans les premiers siècles, sous une forme tribale berbère ; puis, à partir du XIII^e^ siècle, en y associant également de plus en plus des structures de pouvoir mystiques. C'est cette dynamique particulière, et l'unité régionale qui en découlait, qui forma le décor dans lequel se développa une identité culturelle arabo-islamique spécifiquement nord-africaine. [V.A. & J.V.S.]

1 IBN KHALDŪN/KOESEN & POPPINGA 2008, p. 225.

IS.CR.5

Espagne et Sicile

VI.1 Plat avec gazelles de part et d'autre d'un arbre de vie

Manises (Valence, Espagne orientale),
début du XV^e siècle
Pâte argileuse, glaçure stannifère,
peinte au cobalt et au lustre
H. : 4.5 cm ; ø de la base : env. 18 cm ;
ø du bord : 32,5 cm
Acquis sur le marché de l'art (1964)
Inv. IS.CR.5

MARIËN-DUGARDIN 1965, p. 113-117 ;
VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 9-10, fig. 2.

La scène qui occupe le fond du plat est particulièrement animée. Deux gazelles se tiennent debout de part et d'autre d'un arbre de vie. Le cou tendu, elles en grignotent le feuillage. L'arbre (un palmier) émerge d'un paysage stylisé de collines reposant sur des lignes courbes qui évoquent une pièce d'eau. Le motif de la paire d'animaux se nourrissant à l'arbre de vie est un archétype qui trouve ses racines au Proche-Orient ancien et se rencontre de manière ininterrompue jusqu'à la période islamique[2]. Sur ce plat, les animaux sont placés sur un piédestal (*scabellum*) contenant un motif calligraphique dérivé du mot arabe *al-ʿāfiya*, « santé ». Des pseudo-inscriptions comme celle-ci n'étaient probablement pas en premier lieu destinées à être lues, ni par les commanditaires chrétiens, ni par leurs homologues musulmans qui commandaient ce type de céramique, mais elles étaient prisées car d'elles irradiaient l'élégance et le luxe auxquels l'art islamique espagnol d'antan était associé[3]. L'arbre lui-même a des allures de calligraphie, surtout au niveau de sa couronne de feuilles. Les cous des gazelles et leurs pattes les plus éloignées du spectateur sont peints en lustre, procurant de la profondeur à la scène. Sur le bord du plat, des lignes courbes dynamiques sont peintes en bleu cobalt et comblées par de fins motifs en lustre doré. Le revers est décoré de cercles concentriques et de diagonales en lustre. On peut dire que le décor est réparti de manière équilibrée sur le fond, les parois et le bord de la coupe. Le tracé en bleu cobalt sur fond blanc cassé, enserrant de délicates petites tiges de fleurs et arabesques en lustre, dégage à la fois puissance et souplesse.

Il s'agit d'un bel exemple de la production de céramique en lustre du début du XV^e siècle à Manises, une petite ville de la province de Valence, dans l'est de l'Espagne[4]. Sous autorité musulmane depuis le VII^e siècle, elle fut reconquise par les chrétiens en 1238. Les potiers *mudéjar* (*mudéjar* = musulmans sous contrôle chrétien) continuèrent à y exercer pendant au moins deux siècles. Des documents et armoiries de pièces qui ont été conservées montrent qu'ils travaillaient sous les ordres des rois d'Aragon, d'autorités laïques et religieuses, de commerçants et de commanditaires privés. La céramique de Manises était à base de terre argileuse, alors que la pâte siliceuse était déjà connue au XI^e siècle en Égypte (voir : V) et ce sont probablement les Fatimides qui ont introduit la technique du lustre en al-Andalus[5]. La production de lustre y est apparue aux XII^e-XIII^e siècles. Malaga, sur la côte sud de la péninsule ibérique, en fut le premier grand centre. À partir du XIV^e siècle, Manises, dans la province de Valence, prit son envol à son tour, grâce à la migration de potiers musulmans en provenance de Malaga[6].

Le décor de la production la plus ancienne de Manises est très semblable à celui des céramiques de Malaga, par ailleurs le port le plus important du royaume des Nasrides et un centre de production et d'exportation renommé de lustre au Moyen Âge. La base de deux plats en lustre porte d'ailleurs le nom de la ville en arabe, *mālaqa*[7]. Les visiteurs du royaume nasride, à l'apogée de la dynastie, firent des rapports élogieux sur la céramique de Malaga. Le voyageur marocain Ibn Battuta signalait vers 1350 qu'« à Malaga, une admirable céramique dorée était réalisée et expédiée vers les contrées les plus lointaines[8] ». La production de Malaga fut même exportée vers l'Iran[9], où le lustre connaissait un succès sans pareil, et passa par l'Égypte, en route vers l'Orient[10].

À Malaga, on produisait les prestigieux vases Alhambra (environ un mètre cinquante de haut). L'un d'eux, trouvé *in situ* au palais de l'Alhambra, est décoré d'une paire de gazelles, comme le plat de Bruxelles[11]. Sur un vase fragmentaire de Malaga du XV^e siècle[12], des gazelles fines et élégantes sont également présentées près d'un arbre de vie, les oreilles dressées et le corps portant un cartouche en forme de *scabellum* avec pseudo-inscription. Un *bacino* dans les murs de l'église Saint-Catherine (1443), à Sisco (Corse), présente un bord et une pseudo-inscription semblables, faisant usage de la même combinaison de lustre et de cobalt[13]. L'iconographie du plat se rattache encore totalement à la tradition islamique, dominante dans la céramique de Malaga. [M.V.R.]

2 Sur un bol lobé ovale en argent doré de la période sassanide tardive (VI^e-première moitié du VII^e siècle), est représenté un couple de bouquetins, dressés contre un arbre pour se nourrir de ses feuilles. Le tronc repose sur une colline surmontant une pièce d'eau : inv. S-285, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, in : OVERLAET 1993, cat. 84.
3 WELCH, cat. 19.
4 Pour l'origine du lustre, voir : chapitres II et V.
5 ROSSER-OWEN 2010, p. 66. La pâte siliceuse est blanche après cuisson, alors que la pâte argileuse a besoin d'une couche de glaçure plombifère, opacifiée à l'oxyde d'étain (glaçure stannifère donc) pour dissimuler sa couleur d'origine, avant l'application de la peinture au lustre (oxydes de cuivre et d'argent). L'argile utilisée pour la céramique de Valence était originaire de la région.
6 ECKER 2004, p. 151. À partir de l'Espagne, cette céramique atteignit ensuite l'Italie via les ports de Palma de Majorque. L'Italie deviendra même, du XV^e au XVII^e siècles, l'un des plus importants producteurs de céramique à glaçure stannifère, qu'on appellera *majolique*. Il est communément admis que le terme *majolique* dérive de Majorque. Il est cependant possible que des dénominations de la vaisselle de Malaga, comme « *terra de Malyk* » ou « *opus de Melica* », aient été déformées au XV^e siècle en *majolica*, un terme qui référait au départ, dans les inventaires italiens, à l'importation de glaçure stannifère espagnole et, seulement plus tard, à la céramique réalisée localement, in : ROSSER-OWEN 2010, p. 69, avec référence à : M. Spallanzani, *Maioliche ispano-moreche a Firenze nel Rinascimento,* Florence, 2006.
7 Inv. C.1606-1921, V&A, Londres, base d'un bol trouvé à Fustat, céramique glaçurée, à décor lustré, 1350-1450, in : ROSSER-OWEN 2010, fig. 58 ; inv. I.4181, coupe, première moitié du XIV^e siècle, lustre, Museum für Islamische Kunt, Berlin, in : *Islamische Kunst* 1979, cat. 342.
8 IBN BATTUTA/GIBB 1958.
9 Témoignage d'Ibn al-Khatib, vizir des Nasrides, de l'exportation vers Tabriz (Iran), cité in : ROSSER-OWEN 2010, p. 67. Le lustre fut pour la première fois appliqué à la céramique à Samarra (Irak) au IX^e siècle (voir : I), mais connut son apogée en Iran, XII^e-XIII^e siècles (voir : II) et en Égypte (voir : V).
10 Des fragments ont été trouvés à Fustat, dont une dizaine sont arrivés aux MRAH.
11 DODDS 1992, cat. 112.
12 Vase de The Hispanic Society in America, in : ECKER 2004, fig. 46.
13 *Le calife 2002*, p. 227, fig. 8.

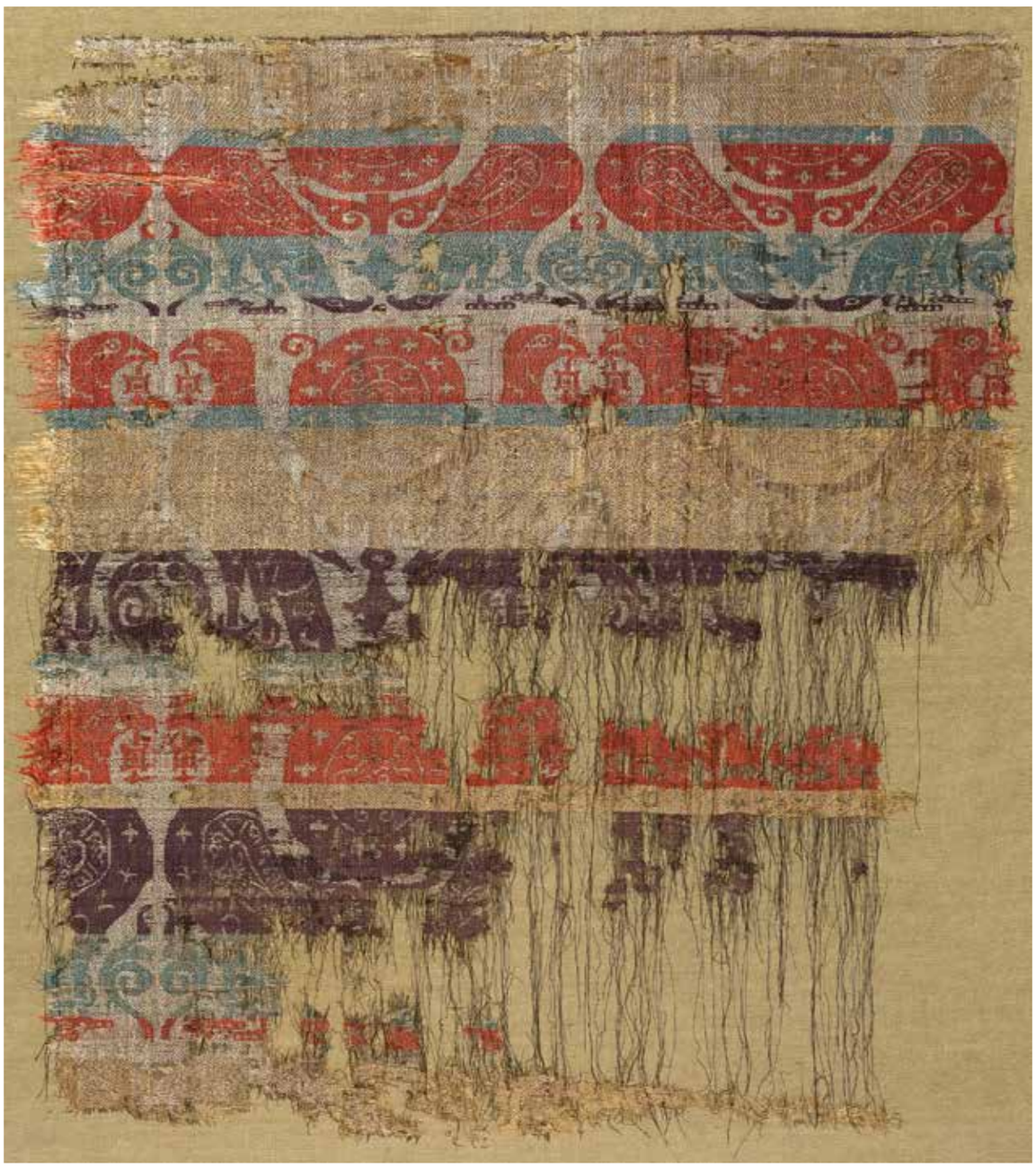
VI.2 Soierie aux faucons de part et d'autre d'un arbre de vie

Andalousie (Espagne) (?), XII[e]-XIII[e] siècle
Armure samit
H. : 56 cm ; l. : 50 cm
Don Errera (1900-1905), acquise par la donatrice par un échange avec C. Pulsky, Budapest
Inv. IS.Tx.374

ERRERA 1927, cat. 4A ; VON FALKE 1936, fig. 135 ; ACKERMAN 1955, p. 41-43, fig. 7 ; FLEMMING-JAQUES 1957, p. 22 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 4, omslag ; VAN RAEMDONCK 1994, cat. 105.

Cette soierie rare est effilochée dans sa partie inférieure mais a conservé, pour la plus grande part, sa riche polychromie d'origine. La soierie a été traitée en 1999-2000 à l'Atelier textile de l'IRPA. Il s'agit d'un samit présentant une figuration en registres (trois sont conservés) tissée sur un fond gris-beige parcouru de bandes horizontales de hauteurs variables et de couleurs rouge, bleu clair, mauve foncé et jaune. La succession des couleurs ne répond à aucune structure établie. Le changement de couleur intervient cependant toujours au même endroit dans la figuration et se termine systématiquement par une étroite bande grise (la couleur de fond). Dans chaque registre se tiennent des faucons, deux par deux, l'un en face de l'autre. Ils ont une palmette entre les pattes et tournent le dos à un arbre de vie stylisé. Au bec des rapaces, qui étaient utilisés à la chasse, pend un bijou ou une cloche (?) de forme carrée, décoré d'un point en son centre et doté d'un petit pendentif en forme de lys. Les volatiles portent en outre un collier orné d'un carré (bijou ?). Leurs poitrines et leurs queues sont ponctuées de petites croix, de lignes en zigzags, de rayures et de boucles, tandis que leurs pattes sont liées lâchement par un ruban ou une corde

IS.Tx.374



s'enroulant en forme de « 8 ». Une inscription arabe est tissée dans leurs ailes, d'une écriture cursive simple : *al-'izz-dā im wa'l-sabr wa'l dawla li-sāhibihi* « honneur éternel, constance et puissance à son propriétaire ». L'arbre de vie prend la forme d'une palmette dont la tige se termine à la base en fleur de lys et qui se scinde vers le haut pour faire place à une grande feuille circulaire dans laquelle de fins motifs linéaires et cruciformes répartis autour d'un masque sont réservés en blanc.

Cette soierie aux faucons a été attribuée par le passé au monde islamique occidental[14], bien que certains aient penché plutôt pour le Khurasan, dans l'est de l'Iran[15]. Les caractéristiques technologiques la relient à un groupe de samits espagnols du XIIIe siècle[16]. En ce qui concerne le décor, elle est apparentée aux tissus dits « draps d'areste » (avec des effets de chevrons dans l'armure) mentionnés dans les inventaires français et anglais du Moyen Âge des XIIIe et début du XIVe siècles et attribués à l'Espagne du XIIIe siècle[17]. Les bandes colorées horizontales se retrouvent aussi sur des samits espagnols, techniquement et iconographiquement proches des *draps d'areste* et qui sont supposés avoir émergé dans le même contexte, à savoir l'Espagne du XIIe au XIVe siècle[18].

Un samit de soie à paires d'oiseaux et arrière-plan en *diasprum* du VIIIe-IXe siècle, que Weibel considère comme byzantin, pourrait avoir précédé notre soierie aux faucons[19]. Il n'y a pas d'inscription et l'iconographie y est aussi nettement plus simple. Mais les oiseaux ont la même attitude fière que sur notre étoffe et portent également le collier « royal » aux rubans flottants ou *pativ*[20]. Les serres y prennent la forme d'un piédestal perlé ou *scabellum*[21]. Sur un samit du Musée de Cluny, à Paris, nous avons également découvert des paires de faucons portant un bijou au bec et un collier à rubans flottants, les serres dirigées vers le bas cette fois, ce qui semble indiquer, par sa ressemblance avec le rendu sassanide, que ce tissu viendrait de l'est de l'Iran[22]. Les arbres de vie y forment un registre à part. Ils sont stylisés et s'enracinent dans des socles rectangulaires perlés. Pour Desrosiers, cette soierie a été tissée en Iran oriental, près de la Sogdiane, au début du Xe siècle. Selon une hypothèse de Léonie von Wilckens, elle aurait été façonnée au début du Xe siècle au Khurasan, dans la même région que l'étoffe aux éléphants de Saint-Josse, au Louvre[23]. Von Wilckens rejoint ici la vision d'Ackerman qui attribua notre soierie à cette même région de l'Iran de l'est[24].

La forme de l'arbre de vie sur la soierie de Bruxelles est inhabituelle. Sur un samit beaucoup plus ancien, d'Égypte (?), du VIe siècle ou du début du VIIe siècle, nous avons trouvé une feuille de palmette circulaire prenant la forme d'une fleur s'épanouissant, avec des paires d'oiseaux trapus portant de petits motifs sur le corps, ainsi qu'un collier[25]. Les masques pourraient découler des portraits royaux de l'art sassanide. Un samit sassanide[26] et des soies dites « d'Akhmim »[27] et « d'Antinoë »[28] montrent des bustes de face, souvent couronnés et fréquemment présentés dans un médaillon, portant boucles d'oreilles et colliers de perles. Sur des mosaïques du palais d'apparat du roi sassanide Shapur Ier, à Bishapur (Iran), construit en 260, des masques dionysiaques ou des têtes de femmes et d'hommes ressemblant à des masques, de face ou de trois quarts, sans cou, ont été posés par des mosaïstes d'origine syrienne travaillant encore dans la tradition classique romaine[29].

Ceci montre une fois de plus la facilité avec laquelle les motifs et les compositions étaient diffusés et vulgarisés. Il est d'autant plus périlleux de déterminer l'origine de soieries comme celle-ci. La technologie est encore simple et suggère une date ancienne. Dans l'état actuel de la recherche, l'origine la plus probable est l'Espagne des XIIe ou XIIIe siècles, sans exclure pour autant une provenance plus orientale (jusqu'en Iran de l'est). [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. 13,2 à 17,5 cm ; larg. 21,5-21,8 cm. 2 chemins à retour, pointe double (160/ \160)
Armure : samit façonné lié en serge 2 lie 1 (Z).
Chaîne : fil pièce : soie brun foncé, torsion Z. Fil de liage : soie brun foncé, torsion Z. Proportion : 1 fil pièce/ 1 fil de liage (1 unité chaîne). Découpure : 1 fil pièce. Réduction : 13-14 fils pièce et 13-14 fils de liage par cm. La lisière manque.
Trame : 2 lats : soie naturelle (sans torsion appréciable) : I : soie gris beige. II : latté : soie jaune, bleu clair, rouge et violette (pas de succession fixe). Proportion : 1 coup de chaque lat : I, II. (1 passée). Découpure : 2 passées. Réduction : 24-46 passées par cm.
[C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

La soie a été traitée en 1999-2000 dans l'Atelier textile de l'IRPA sous la direction de V. Vereecken. [M.V.R.]

IS.Tx.374 (détail)

14 ERRERA 1927, cat. 4A ; VON FALKE 1913, fig. 172 ; FLEMMING 1957, p. 22 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 4.
15 ACKERMAN 1955, p. 30-46.
16 Suivant les analyses effectuées par l'ingénieur Daniël De Jonghe ; exemple in : SCHMEDDING 1978, cat. 244.
17 DESROSIERS 1989 ; STAUFFER 1991, cat. 82 (exemple avec une base de palmette en forme de lys inversé).
18 Par exemple sur une soierie aux paons de la collection, inv. Tx.513, in : ERRERA 1927, cat. 56A ; VAN RAEMDONCK 2006, p. 42-43 ; DE JONGHE & VERHECKEN-LAMMENS 1993, p. 71-73 ; DE JONGHE & VERHECKEN-LAMMENS 1999, p. 121-137. Un fragment de la même soierie à l'Abegg Stiftung à Riggisberg (Suisse), inv. 217, a été situé en Italie (!) ou en Espagne, XIIIe-XIVe siècle, in : OTAVSKY & ABBAS, cat. 99.
19 Inv. 1.3, The Pierpont Morgan Library, New York. Le textile faisait partie de la reliure originelle d'un évangéliaire, copié et enluminé dans l'abbaye bénédictine de Saint-Gall, Suisse, vers 825, in : WEIBEL 1972, cat. 62. Pour la signification historique complexe de *diasprum*, voir KING 1999, p. 17-21.
20 Lié à la royauté dans l'art sassanide.
21 Socle perlé sur la célèbre soierie aux faisans de Jouarre, avec datation au carbone 14 entre 593 et 753 ap. J.-C. (avec 68 % de probabilité), in : OVERLAET 1993, cat. 129.
22 Inv. Cl.215a + b, in : DESROSIERS 2004, cat. 123.
23 VON WILKENS 1990-1991, fig. 8.
24 ACKERMAN 1955, p. 30-46.
25 Inv. Cl.21959, in : DESROSIERS 2004, cat. 93.
26 Inv. 1144 a, Katoen Natie, Anvers, Asie centrale, datation radiocarbone 345-543 ap. J.-C. (95,4 % de probabilité), in : DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 234-235.
27 Par exemple : inv. 891.III.3 (25.230), Musée historique des Tissus, Lyon, in : MARTINIANI-REBER 1986, cat. 1.
28 Entre autres : une soie au Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, in : JEROUSSALIMSKAJA 1993, fig. 97 ; inv. 897.III.1 (26.812/9), Musée historique des Tissus, Lyon, in : MARTINIANI-REBER 1986, cat. 9 ; inv. 897.III.4 (26.812/15), Musée historique des Tissus, Lyon, in : MARTINIANI-REBER 1986, cat. 14.
29 BALTY 1993, p. 67-69.

IS.Tx.386

VI.3 Soierie du type dit « de l'Alhambra »

Andalousie (Espagne), XIV^e^-XV^e^ siècle
Lampas
H. : 63,5 cm ; larg. 71,5 cm
Don Errera (1900-1905), acheté par
la donatrice chez S. Baron (Paris)[30]
Inv. IS. Tx.386

ERRERA 1927, cat. 78 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 15 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 20.

Dans cette soierie à la riche polychromie, le rouge domine les autres couleurs : jaune, vert, deux teintes de bleu et blanc. Des registres horizontaux de hauteurs différentes sont ornés de motifs géométriques, calligraphiques et végétaux. Dans les cartouches lobés, on peut lire, en *naskh,* la bénédiction « bonheur et prospérité », alternativement à l'endroit puis en image inversée. L'inscription coufique présente la même alternance, mais en continu cette fois. Elle exprimerait le mot « félicité », *al-ghibta*[31]. Un fragment de la collection de textiles européens de notre musée pourrait provenir de la même étoffe, ou en tout cas du même groupe de *soieries Alhambra*[32]. Le jaune vif de ce petit fragment conservé est saisissant et donne une idée de la riche polychromie que ce genre d'étoffe avait à l'origine. Les soieries ont été traitées en 1978-1979 à l'Atelier textile de l'IRPA.

Un lampas de composition identique se trouve actuellement au Museo Nazionale del Bargello à Florence[33]. Giulio Franchetti, l'oncle de notre mécène de textiles Isabella Errera, fit don de sa propre collection à ce musée. Elle montre des ressemblances avec celle de Bruxelles. Il est clair que l'oncle et la nièce se sont réparti certaines étoffes. Le fragment de Florence (87,5 cm de hauteur) contient une partie d'un registre correspondant probablement à la partie supérieure de celui de Bruxelles, si du moins on peut se fier à deux autres (grands) fragments où les deux registres sont encore présents[34].

Des étoffes apparentées nous donnent des indications quant à leur fonction. Il existe par exemple une grande pièce à New York (102,6 cm de hauteur)[35] qui possède dans la partie inférieure une bordure de finition (2,1 cm) avec un motif en damier, ce qui peut indiquer qu'elle était utilisée comme tenture ou rideau. Un textile à l'Hispanic Society of America, New York (H. : 237,5 ; larg. 152, 3 cm)[36], possède deux lisières (grande largeur de tissu !) et des bordures aux extrémités supérieure et inférieure. Un fragment du Musée de Cluny à Paris[37] est coupé dans la forme d'un pan avant de manteau ou de chasuble. Un autre fragment à l'Abegg Stiftung, Riggisberg[38] est ourlé (19,5 cm de large) et possède des franges. Il servait donc peut-être d'écharpe. Les mêmes compositions existent dans des versions ou des combinaisons de couleurs un peu différentes. Les effets optiques tels que l'alternance dans les créneaux ou les étoiles à huit branches combinées à des carrés et séparées par des losanges ont notamment inspiré

l'artiste graphique M.C. Escher qui a adapté ces principes à ses propres créations. L'évolution vers des compositions géométriques complexes est déjà sensible dans l'art des Almohades. Sous les Nasrides, ils vont dominer le textile, mais aussi d'autres domaines artistiques tels que les carreaux, le bois, les reliures ou le stuc peint.

Les inscriptions sur ces somptueuses étoffes reproduisent surtout des vœux stéréotypés. Il en va de même pour la soierie de Bruxelles. Une seule fois, un objet contient une inscription spécialement conçue pour lui qui lui fait prendre la parole et dire « J'existe pour le plaisir, bienvenue, pour le plaisir j'existe. Qui me possède voit joie et bien-être »[39]. Des invocations destinées au sultan sur un textile de notre collection (IS. Tx.475) indiquent que des étoffes de luxe comme celle-ci se conçoivent dans le contexte de la cour.

Le Cleveland Museum of Art a acquis en 1982 une tenture en soie d'al-Andalous, composée de deux panneaux identiques reliés au milieu par une bande de soie portant des inscriptions reprenant la devise nasride « Il n'y a d'autre vainqueur qu'Allah » (*lā ghālib ila Allāh*)[40]. L'inscription situe la tenture avec certitude dans la période et la région qui étaient sous contrôle nasride entre 1237 et 1492. Parallèlement, deux panneaux distincts sont conservés à New York, l'un au Metropolitan Museum of Art[41], l'autre au Cooper-Hewitt Museum[42]. Les trois tentures forment un groupe bien défini, probablement tissé à Grenade au XV^e^ siècle, selon Wardwell. Stylistiquement, leur décor de carrés remplis de motifs étoilés et d'arabesques, de créneaux et d'écritures coufiques les rattache au répertoire de l'Espagne islamique et de l'Afrique du Nord du XIV^e^ siècle[43]. Un document officiel de 1414 dit que « les fils de soie jaune sont utilisés à la place des fils d'or dans le décor arabe[44] ». Dans l'état actuel de nos investigations, nulle part on n'a fait usage de fils d'or dans les *soieries Alhambra* qui ont été publiées mais bien d'un fil en soie d'un jaune profond. Le XV^e^ siècle est donc la date la plus probable d'apparition du groupe des *soieries Alhambra*, mais nous n'excluons par le XIV^e^ siècle.

Il est toujours possible que la soierie ait été tissée en Afrique du Nord[45]. Sous les Almohades, un style commun s'était développé en Andalousie et en Afrique du Nord. Fuyant la *Reconquista* chrétienne, les musulmans se sont aussi réfugiés en Afrique du Nord et, dans leur sillage, l'art du tissage a connu une grande impulsion dans cette région. Aucune soierie ancienne n'a cependant été retrouvée. Actuellement, on sait très peu de choses des débuts du tissage de la soie en Afrique du Nord. Les tentures mentionnées plus haut, portant la devise des Nasrides, ont certainement été tissées en Espagne et avant 1492. L'armure sergé 3 lie 1 de notre étoffe pourrait indiquer une origine espagnole[46]. Peu après l'installation des Umayyades en 756, la soie fut cultivée en Espagne. La sériciculture y devint bientôt une industrie florissante, probablement de par la migration de tisserands venant du centre du monde islamique. Le musicien et spécialiste de l'étiquette et du bon goût, Ziryab, quitta la cour abbasside de Bagdad en 822 et s'installa à Cordoue, où il mourut trente ans plus tard. Il introduisit à al-Andalous de nouvelles modes vestimentaires et de parure qui engendrèrent l'explosion de la demande en étoffes brillantes et luxueuses décorées de compositions extraordinairement complexes. La production d'étoffes de soie atteignit son apogée à Almeria. En tant que ville portuaire, Almeria entretenait des contacts avec Alexandrie, en Égypte. En plus d'être un centre de lustre, Malaga était une grande productrice de soie à fils d'or. Toutes ces raisons nous permettent de conclure que les soies de type *Alhambra* ont été tissées en Andalousie aux XIV^e^-XV^e^ siècles. [M.V.R.]

IS.Tx.386 (détail)

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Rapport de dessin : H. : incomplète, larg. : 13 cm. 2 chemins à retour, pointes simples (118/\116).

Armure : lampas : sergé 3 lie 1 chaîne pour le fond et taffetas pour le liage. Fines lignes entre les motifs : taffetas complexe « taqueté ».

Chaîne : fils pièce : soie rouge, torsion Z. Fils de liage : soie rouge orange, torsion Z. Proportion : 5 fils pièce/1 fil de liage. Découpure : alternativement 2 ou 3 fils pièce entre 2 fils de liage. Densité : 84 fils (70 fils pièce/14 fils de liage) par cm.

Trame : pour la plus grande partie du motif : lampas : lat de fond : soie rouge orange, torsion Z ; motif : soie : 4 lats par passée : jaune, bleu, vert et blanc. Proportion : 1/jaune, bleu ; 1/jaune, bleu, blanc, ou 1/jaune, bleu, vert, blanc. Découpure : 1 passée. Densité : 28-30 passées/cm.

taqueté : petites lignes horizontales : 2 lats : blanc et bleu ; bleu et blanc ; jaune et bleu ; bleu et blanc, blanc et bleu. Pour les triangles : rouge et vert. Proportion : 1/1. Découpure : 1 passée. Densité : 30 passées/cm.

[C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

La soie a été traitée en 1978-1979 dans l'Atelier textile de l'IRPA sous la direction de V. Vereecken.

IS. Tx.388

IS.Tx.475

‘Alhambrazijde’

H. 41,5 cm; B. 23 cm
Mogelijk fragment van inv. IS.Tx. 386
Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht op de veiling Tachard (1896)
Inv. Tx.388, in: ERRERA 1927, cat 79

‘Alhambrazijde’

Inscriptie in Thuluth: ‘izz *li-mawlānā al-sultān*
‘Eer aan onze heer de sultan’
H. 27,5 cm; B. 49 cm
Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht op de veiling Tachard (1896)
Inv. IS.Tx.475, in: ERRERA 1927, cat. 77

[M.V.R.]

30 I. Errera zou van M. Herz Bey, Caïro, vernomen hebben dat de zijde gevonden was in een dorp nabij Asyut (Egypte), in: ERRERA 1927, cat. 78. Een ander fragment van de stof kocht Errera aan op de veiling Tachard in 1896, in: ERRERA 1927, cat. 79. Voor een eventuele vondst in Egypte vonden we geen verdere aanwijzingen.
31 Volgens de lezing van Muhammad Abbās op een fragment in de Abegg Stiftung, Riggisberg, in: OTAVSKY & ABBAS 1995, p. 239.
32 Inv. Tx.388, in: ERRERA 1927, cat. 79.
33 Inv. 90 Francetti, in: SURIANO & CARBONI 1999, cat. 20.
34 Inv. 2542, Abegg Stiftung, Riggisberg (Zwitserland), in: OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 138; stoflengte uit Sanlucar de Barrameda, Museo de Artes Decorativas, Barcelona, in: WARDWELL 1983, fig. 15.
35 Inv. 29.22, Metropolitan Museum, New York, in: DODDS 1992, cat 97.
36 MAY 1957, fig. 127; ECKER 2004, cat. 42.
37 Inv. Cl. 12 350, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Parijs, in: DESROSIERS 2004, cat. 223.
38 OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 138.
39 Een fragment in The Textile Museum, Washington, in: WELCH, cat. 18; een tweede fragment in Kopenhagen, inv. 2/1989, The David Collection, in: VON FOLSACH & BERNSTED 1993, cat. 19, ook gepubliceerd in: BLAIR & BLOOM 2006, cat. 109.
40 Inv. cmA 82.16, Cleveland Museum of Art, totale grootte: 438,2 x 271,8 centimeter, in: WARDWELL 1983, p. 58–72.
41 Grootte: 309,8 x 123,2 centimeter, Metropolitan Museum, New York, in: WARDWELL 1983, fig. 2;
42 Grootte: 265,5 x 107 centimeter, in: WARDWELL 1983, fig. 3.
43 We beperken ons hier tot twee voorbeelden: de identieke kantelen in de binnendecoratie van het Alhambra, met name op de stucversiering van het hof der Myrthen uit de periode van Muhammad V en op het tegelpaneel met inv. R.4.587, Museum van het Alhambra, Granada. Ten tweede de stilistisch verwante Kufische epigrafie op de al-Ubbadmoskee in Tlemcen in Algerije, gebouwd in 1339, in: HILL & GOLVIN 1976, fig. 232–234.
44 Geciteerd in het artikel van Cristina Partearroyo, ‘Spanish-Moslem Textile’, in: *Bulletin de Liaison du CIETA 45*, 1977, voetnoot 6, verwijzend naar: Miquel y Badia, brief van Juan Mercader aan koning Fernando I, geschreven in Valencia op 4 juni 1414.
45 Volgens Weibel is de zijde van The Hispanic Society of America Marokkaans en uit de 17de eeuw(!), in: WEIBEL 1972, cat. 90. Ze steunt haar redenering op de vorm van het vervlochten Kufisch, bekroond met een bloemfestoen, dat volgens de auteur tot het repertorium van Marokkaans borduurwerk behoort.
46 Mondeling meegedeeld door C. Verhecken-Lammens.

VI.4 Tapisserie aux oiseaux sur fond d'or

Palerme (Sicile), XI^e^-XII^e^ siècle
Soie, fils d'or, tapisserie
H. : 10 cm ; l. : 20,5 cm
Don Errera (1900-1905), acheté par
la donatrice chez S. Baron, Paris (1899)
Inv. IS.Tx.375

ERRERA 1903, p. 9, fig. 3 ; ERRERA 1927, cat. 5 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 6, fig. 8 ; BERNUS-TAYLOR 2000, cat. 280 (addenda) ; VAN RAEMDONCK & VERHECKEN-LAMMENS 2004, cat. 62.

La petite tapisserie d'une extrême finesse en soie et fils d'or ne dévoile qu'une partie de la composition. Au centre se dresse un pilier de couleur ivoire décoré de trois rangées de perles verticales. À hauteur du chapiteau, il se scinde en deux pour former un losange ou un motif en amande contenant une pastille bleue soulignée de rouge, et se termine ensuite vers le haut en une étroite bande, décorée cette fois de deux rangées de perles seulement. À gauche et à droite, le fragment contient encore les traces de deux autres piliers. Au pied des piliers, des arcades trilobées ivoire bordées d'un trait noir s'élancent vers le haut pour se terminer en pointe et former une torsade. Elles contiennent une croix à deux traverses (probablement l'expression schématique d'un palmier) flanquée de deux oiseaux qui se tournent la tête (à gauche) ou se regardent (à droite). Dans la partie supérieure du fragment, deux autres paires d'oiseaux, à longue queue cette fois, détournent le regard l'un de l'autre. Le textile a été traité et monté dans l'Atelier textile de l'IRPA (sous la direction de V. Vereecken).

En rapprochant de celui de Bruxelles d'autres fragments conservés, il est possible de compléter la composition. Un fragment du Montreal Museum of Fine Arts[47] se place latéralement au nôtre. Il montre combien les motifs de piliers à chapiteau en forme d'amande rythment le registre. Les oiseaux étaient apparemment toujours inclus de manière identique, avec des contours noirs qui leur confèrent de l'expression et posant au-dessus et en dessous des arcades. Deux autres fragments, un à Paris[48] et l'autre à Barcelone[49], complètent notre pièce dans la partie supérieure. On peut voir dans ce cas que les piliers se prolongent pour se terminer à nouveau en chapiteau en forme d'amande. Les rubans tressés des arcades aboutissent dans la couronne d'un palmier[50]. Entre les deux, chaque fois, les oiseaux ont pris place sur deux petites lignes verticales qui se rejoignent dans la partie inférieure. I. Errera voyait dans ces lignes verticales des lettres arabes et en déduisit qu'il s'agissait d'une pièce arabe[51]. L'avenir lui donna raison. Les arcades évoquent d'ailleurs également des signes d'écriture coufique à lignes verticales enlacées.

L'historique de ce fragment est bien documenté. La tapisserie au fond d'or[52] décorait jadis l'encolure, les épaules et l'ourlet de l'albe d'Arnoldo

IS.Tx.375

Ramón de Biure, abbé de l'abbaye St-Cugat del Vallès près de Barcelone, de 1348 à 1350. Il mourut en martyr et ses vêtements furent conservés au monastère à titre de reliques jusqu'en 1916, lorsqu'ils furent transférés au musée épiscopal de Barcelone. À cette époque, les fragments de tapisserie à fond d'or avaient déjà été ôtés de l'albe. Le fragment de Bruxelles fut acheté par I. Errera en 1899 à un marchand d'art français, Stanislas Baron. Sur une suggestion de Lessing, elle le rapprocha de la doublure du manteau de couronnement impérial de Roger II à Vienne, sur lequel une inscription arabe montre qu'il fut façonné dans les ateliers royaux de Palerme (Sicile) en 1133-1134[53]. On a déjà beaucoup écrit sur les ateliers royaux de Palerme et le manteau et sa doublure[54], comme sur la doublure de l'albe d'Arnoldo Ramón de Biure[55]. Bien que d'un point de vue technique elle puisse aussi être espagnole, nous pouvons déduire de la littérature existante à ce propos que la petite tapisserie du Musée du Cinquantenaire est sicilienne et date du XI^e^-XII^e^ siècle[56]. [M.V.R.]

47 MAY 1957, fig. 11 ; *Nobiles officinae 2004*, cat. 60 (il n'y était pas exposé).
48 Inv. Cl.22.819, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris, in : DESROSIERS 2004, cat. 64.
49 Inv. 28.212 et 28.213, Museu Tèxtil i d'Indumentaria, Barcelone, in : CARDON 1993, cat. 17.
50 Les traverses horizontales se rétrécissant vers le haut sont l'expression stylisée de branches de palmier pendant horizontalement, représentées par exemple sur une coupe à New York, Madina Collection, in : ETTINGHAUSEN, GRABAR, JENKINS-MADINA 2001, fig. 103.
51 ERRERA 1903, p. 6.
52 Kendrick mentionna des fragments à Tongres (publié in : *Nobiles officinae 2004*, cat. 61) et au Rijksmuseum, Amsterdam, in : KENDRICK 1924, p. 50. Une reconstitution graphique (incomplète) in : *Nobiles officinae 2004*, p. 250.
53 ERRERA 1927, p. 24.
54 Pour une synthèse, nous renvoyons aux articles de Rotraud Bauer, Zur Geschichte der sizilischen Gewänder, später Krönungswänder der Könige und Kaiser des heiligen Römischen Reiches, in : *Nobiles officinae 2004*, p. 85-96, et Der mantel Rogers II. und die siculo-normannischen Gewänder aus der königlichen Hofwerkstätten in Palermo, p. 115-123, et à l'article de Cilgia Caratch, Der Futterstoff des Mantels König Rogers II von Sicilien, p. 125-135, dans la même publication.
55 Synthèses dans la notice de Rosa Martin i Ros, in : CARDON 1993, cat. 17 ; in : DESROSIERS 2004, cat. 64 ; in : *Nobiles officinae 2004*, cat. 60-65.
56 In : DESROSIERS 2004, cat. 64 le situe en Espagne, XI^e^ siècle (première moitié ?).
57 L'analyse des colorants a été réalisée par le Dr Jan Wouters, IRPA (dossiers 1999.06618.5). Le fil d'or a été examiné par l'ingénieur I. Vanden Berghe, IRPA (dossier 1999.6618.5).

ANALYSE TECHNOLOGIQUE[57]

Tapisserie en armure Louisine Le tissu est réalisé en tapisserie (armure Louisine de 2 ou 3 fils) sur une chaîne de soie jaune (torsion Z : fils double, parfois triple : 31/cm). En bas une partie du tissu de fond est encore présente : fils trame : soie jaune, sans torsion appréciable : 62/cm. Entre le décor et le tissu de fond il y a 3 coups de soie bleue ; un fil de couture (?) est encore présent : lin Z2S (superficiellement teint en bleu). Le fond de la tapisserie est réalisé en fil d'or (lamelle de cuir dorée (Au/ Ag/ Cu : 45/ 45/ 10 : 22/cm) enroulée Z autour d'une âme de soie jaune (deux fils tordus en Z : 22/cm). Le décor est en soie : blanche, gris blanc (*Caesalpinaceae* + indigoïde), brun (tanin + *Reseda luteola* + *Cotinus coggygria*), bleu foncé (tanin + indigoïde), rouge rosé (tanin + *Kermes vermilio*) : 62/cm.
Technique de tapisserie : des relais, des duites courbes et perfilage sur deux fils.
[C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le textile a été traité et monté dans l'Atelier textile de l'IRPA (sous la direction de V. Vereecken).

IS.Tx.375 (détail)

Afrique du Nord

VI.5 Grande coupe (*ch'qāla*) à décor floral

Tunisie, XVIII[e] siècle
H. : 13 cm ; ø de la base : 14 ; ø du bord : 35,8 à 36,8 cm
Don Lhoest (1910)
Inv. IS.L.433

MEKHITARIAN 1976, fig. 90 et 91.

La coupe[58] est consolidée en trois endroits par des agrafes en métal, ce qui démontre le prix que ce type d'objet avait aux yeux de son propriétaire. Elle a été traitée en 2000 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch). [M.V.R.]

58 Exemplaire apparenté in : *Couleurs de Tunisie 1994*, cat. 140.

IS.L.433

VI.6 Ensemble de céramiques peintes en bleu sur glaçure opaque

Fès, Maroc, seconde moitié du XIX[e] siècle
Pâte argileuse, glaçure stannifère,
peinte en bleu cobalt
Don Lambo (1924)

Grand plat à décor géométrique et floral
H. : 10.5 à 12 cm ; ø de la base : 24,55 cm ;
ø du bord : 46,5 cm
Inv. IS.5949

Petit plat avec étoile à huit branches au centre
H. : 5,2 à 6,2 ; ø de la base : 13,5 cm ;
ø du bord : 25 cm
Inv. IS. 5954

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 46, p. 9.

Deux pots à anses (sans couvercle)
Gauche :
inv. IS.5948 (H. : 20 cm ; ø de la base : 12,3 cm ;
ø du bord : 9,7 cm)

Droite :
inv. IS.5947 (H. : 22,5 cm ; ø de la base : 12,5 cm;
ø du bord : 9,5 cm)[59]

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 44 et 45, p. 9.

[M.V.R.]

IS.5949, IS.5954, IS.5948 et IS.5947

59 Exemplaire semblable avec couvercle, in : HAKENJOS 1988, fig. 92.

IS.5945 en IS.Ev.865

VI.7 Ensemble de céramiques peintes en couleurs sur glaçure opaque

Fès, Maroc

Coupe profonde *(ghotar)* avec pseudo-coufique et *mihrab*[60]
Première moitié du XIXe siècle
H. : 9,5 à 10,5 cm ; ø de la base : 21,5 cm ;
ø du bord : 40 cm
Don Evenepoel (1911)
Inv. IS.5945

Pot avec couvercle *(Djobbana)*[61]
Fin XIXe siècle
H. (avec couvercle) : 29,5 cm ; ø de la base : 16,5 cm ;
ø de l'ouverture : 21,8 cm
Don Lambo (1924)
Inv. IS.5945

MEKHITARIAN 1976, fig. 89.

Une *djobbana* était destinée à cailler le lait et à conserver le beurre ou le fromage frais (*djebben*). Par la suite, il servit aussi au *harrira*, la soupe traditionnelle consommée lors de la rupture du jeûne. [M.V.R.]

IS.L.612

Encrier en forme de *mihrab*[62]
XIXe-XXe siècle
H. : 7,2 cm ; L. : 15,5 cm ; pr. : 8,5 cm
Don Lhoest (1910)
Inv. IS.L.612

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 42, p. 9.

[M.V.R.]

60 Variantes de ce thème iconographique in : LOVICONI & BELFITAH 1991, pl. XXVI et XXVII.
61 Sur la *djobbana*, voir : LOVICONI & BELFITAH 1991, p. 73-80.
62 Sur les deux types de base d'encriers des enlumineurs de livre, un en forme de *mihrab* comme ici, et un autre en forme de petit bâtiment à coupole, voir : LOVICONI & BELFITAH 1991, p. 45-48.

IS.Tx.2507

VI.8 Robe de mariée

Tunisie, XVIII[e]-XIX[e] siècle
Soie, fils d'or et d'argent
H. : 121 cm ; l. : 95 cm
Legs Errera (1929), achetée par la donatrice chez Barbouchi, Tunis (1914)
Inv. IS.Tx.2507

ERRERA 1927, cat. 420 C.

Cette robe de mariée riche en couleurs (*shushāna*) est constituée de bandes de soie d'un rose profond qui s'évasent vers le bas et entre lesquelles, à gauche et à droite, deux bandes d'une soie rayée ont été ajustées. Le dessin du patron détaille la manière dont cette soie à rayures a été tissée (direction des flèches) et ensuite coupée dans la longueur. De telles soieries étaient tissées dans les ateliers du Cap-Bon ou dans le *suq* de Tunis, aux XVII[e]-XVIII[e]-XIX[e] siècles par des tisserands d'origine andalouse[63]. Les tuniques en soie rayée comme celle-ci étaient portées à Tunis, mais la broderie centrale se rapproche plutôt du style de Raf-Raf de la côte nord-est. Les bandes jaunes sont façonnées. Au début du tissage, soit en bas à droite (sur la bande 3), une marque ou une signature a été tissée dans l'étoffe même et est répétée en image inversée de l'autre côté du motif central : deux mains, de part et d'autre d'un carré. *Khamsa*, littéralement « cinq », a une connotation magique liée à l'usage des cinq doigts écartés qui protègent du mauvais œil, « *'ayn* ». Des images de la main ou des bijoux reprenant cette forme, appelée « main de Fatima », sont censés posséder un effet prophylactique. L'inscription commence par شغل « travail », suivi de لصر, « Larsa », puis, perpendiculairement, de ما, également répété en image inversée. On peut l'interpréter comme *shughl Lasram*[64], « travail de Lasram », en fait le nom d'une vieille famille bourgeoise tunisienne[65]. La broderie autour de l'encolure qui se prolonge vers le bas est bichrome, en fils d'or et d'argent, formant des motifs d'étoiles et des arabesques.

Quelques robes de mariées apparentées confirment l'origine tunisienne et donnent une indication quant à la datation, soit le XIX[e] siècle ou le début du XX[e] siècle[66]. L'exemplaire de Bruxelles pourrait être plus ancien. Dans l'ensemble, le contraste ou l'interaction des matériaux, des couleurs et du décor sont remarquables et séduisants. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Dimensions : hauteur de la robe : 121 cm. Largeur des épaules sans les mancherons : 95 cm. Largeur en bas : 124 cm. Mancherons : 4 triangles, formant ensemble la largeur du tissu.

Description de la robe : la robe est constituée d'une juxtaposition de panneaux façonnés en armure lampas et de panneaux de satin soie rouge carmin coupés en forme. Le panneau central de devant est entièrement recouvert de broderie. Le col est coupé rond avec une ouverture en « V » à l'avant. Les emmanchures sont achevées par une mancheron.

– DONNÉES TECHNOLOGIQUES

A: Satin rouge carmin : satin chaîne 5

Panneau central : deux fois la hauteur de la robe (2,40 m) et 13,5 cm de largeur. Le panneau avant est doublé d'un tissu de lin et brodé au fil d'or et d'argent.

Fils métalliques :

- *Fil d'or :* lamelle d'argent dorée, « riant » enroulée en S autour d'une âme de soie jaune[67].
- *Fil d'argent :* lamelle d'argent, « riant » enroulée en S autour d'une âme de soie blanche.

Des fils métalliques doubles sont fixés, suivant le motif, sur le fond rouge par de la soie jaune pour le fil d'or, et par de la soie blanche pour le fil d'argent.

Panneaux A et B : une pièce (largeur 9,5 cm), sans couture sur les épaules, se rétrécit là jusqu'à 2,5 cm.

Panneau latéral : panneau large de 23 cm à la base ; un coin a été découpé pour l'emmanchure.

B: Panneaux façonnés : coupés d'une laize de tissu de 35 cm.

Les lisières sont formées par une rayure fine rose d'armure Louisine. La largeur du tissu est divisée en deux panneaux de différentes bandes colorées. Des rayures de lampas façonné sont placées entre les bandes colorées. La longueur équivaut à deux fois la hauteur de la robe.

Chaîne : chaîne rayée : tracé de remettage change suivant les bandes. Tous les fils sont doubles et en soie torsion-Z, sauf la chaîne de liage dans les rayures façonnées où ils sont simples et en soie jaune Z. *Lisière* : 34 roses Z / 3 bleus / 3 blancs / 3 bleus / (2 roses, 1 jaune) x 50 (rayure lampas) / 3 bleus / 3 blancs / 3 bleus / 24 roses / 6 blancs / 100 bleus (bande bleue) / 6 blancs / 24 roses / 3 bleus / 3 blancs / 3 bleus / (2 roses, 1 jaune) x 50 (rayure lampas) / 3 bleus / 3 blancs / 3 bleus / 24 verts / 6 blancs / 100 rouges (bande rouge) / 24 verts / 3 roses / 3 blancs / 3 bleus (2 roses, 1 jaune) x 50 (rayure lampas) / 3 bleus / 3 blancs / 3 bleus / 34 roses / 3 blancs /

2e bande de couleur : rose, 100 verts (bande verte), rose / rayure lampas) / bleu, 100 rouges (bande rouge), bleu / (rayure lampas) : et 34 roses pour la lisière.

Trame : lat de fond : soie jaune (torsion I) : 16/cm
Lat broché pour bandes façonnées : soie jaune (sans torsion appréciable).

Structure

Bandes unies colorées : armure Louisine.

Bandes façonnées : structure lampas. Le lat de fond lie la chaîne pièce et la chaîne de liage jaune en taffetas.

Dessin : différents dessins avec axe de sym*étrie vertical et horizontal, consistant en 25 unités chaîne et double point (/ \). Les hauteurs des dessins varient. La marque du tisser*and n'a pas d'axe de symétrie horizontal et le sens de tissage des panneaux peut en être déduit.

Chaîne : pièce (fond) : double, soie rose Z : 36/cm (100 double fils par bande)
de liage : soie jaune Z / 18/cm (50 fils simples par bande).

Proportion : pièce/ de liage : 2 double fils chaînes pièce/ 1 fil de liage (1 unité chaîne)

Découpure : 1 unité chaîne

Trame : Lat de fond : soie jaune sans torsion appréciable (torsion I) : 16/cm
Lat du dessin (broché) *:* fil gros de soie jaune sans torsion appréciable : 16/cm
Proportion et succession : 1 trame de fond / 1 trame broché (1 passée)
Découpure : 2 passées

[C.V.-L.]

– ASSEMBLAGE DE LA ROBE

La robe est un assemblage de plusieurs pièces : 5 panneaux de satin rose donnent à la robe sa forme de base en s'évasant vers le bas. Tous les panneaux passent au-dessus des épaules. Le pan avant est entièrement recouvert au centre par une broderie d'or (des fils métalliques doublés étaient placés en forme sur le tissu et maintenus ensuite par de solides fils de soie [couchure à plat]).

Panneaux rouges : pièce du milieu : largeur : 13,5 cm ; hauteur : 2,40 m. L'encolure y a été découpée puis parachevée en broderie.

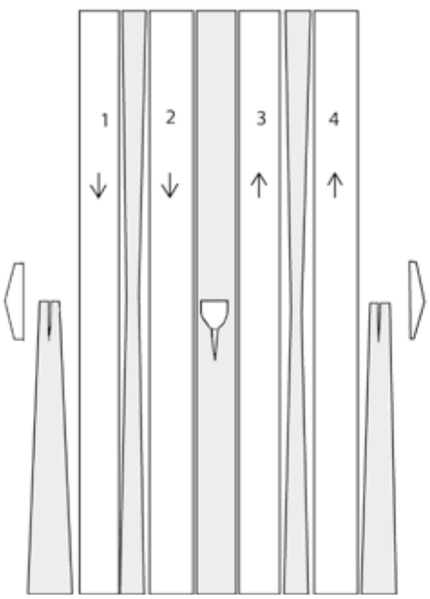
Panneaux étroits entre les bandes décoratives : 9,5 cm à la base, se rétrécissant vers les épaules jusqu'à 2,5 cm. Hauteur : 2,40 m.

Panneaux latéraux : dans le bas : 23 cm de large. Aux épaules : le panneau est découpé aux emmanchures et diminue à l'avant et à l'arrière jusqu'à 2,5 cm. Un « mancheron » de bandes décoratives a été cousu à cet endroit.

Bandes décoratives : d'après l'ordre de succession des trames observé sur les différents panneaux, on peut conclure que le tissu était constitué de deux bandes. La direction est déduite de la signature du tisserand. Les mancherons sont réalisés à partir de 2 x 2 triangles.

[C.V.-L.]

IS.Tx.2507 (dessin du patron)



IS.Tx.2507 (détail avec marque ou signature)

ÉTAT DE CONSERVATION

La robe de mariée a été traitée sous la direction de Joke Vandermeersch et remontée par Maria Springael (2007). [M.V.R.]

63 Nous remercions Mme Fethia Harzallah-Shikri, directrice du Musée de Tunis, Dar b. Abdallah, pour son avis, communiqué en 1995.

64 Littéralement, ce devrait être Lasramā, si l'on considère que le tisserand a réalisé le côté droit de l'inscription du même côté.

65 Selon une hypothèse d'Harzallah-Shikri.

66 Inv. MH 982.95.1, ancien Musée de l'Homme, Paris, in : Vivier in : *Noces tissées 1995*, fig. 48-50 et 64-65 ; inv. AI.89.48, Musée de l'Institut du Monde arabe, in : *De soie et d'or 1996*, fig. p. 49.

67 Cela signifie que la lamelle d'argent est enroulée autour de l'âme de soie jaune de telle façon que cette dernière est encore visible en grande partie.

VI.9 Voile de mariée (*r'dā*)

Tunisie, XVIII^e^-XIX^e^ siècle
Soie, lampas et reps
H. : 125 cm ; l. : 53,5cm (deux lisières comprises)
Legs Errera (1929), acheté par la donatrice chez Barbouchi, Tunis (1914)
Inv. IS. Tx.894

ERRERA 1927, cat. 420D ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 16, p. 6.

Cette étoffe présente les mêmes technologie, iconographie et origine que la soie rayée mise en œuvre dans la robe de mariée (VI.8). Outre les motifs de mains, d'étoiles et de chevrons et les créneaux, on peut également voir, dans la partie supérieure, la marque du tisserand : un œillet placé entre deux mains et des cyprès. Des étoffes comparables sont conservées dans la Keir Collection[68], dans l'ancien Ethnografisch Museum d'Anvers[69] et dans l'ancien Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris[70]. Après les noces, le voile de mariée était reconverti en tenture pour la chambre nuptiale ou habillait le coffre de mariage. Lors des funérailles, il recouvrait le cercueil. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE
Le tissu présente alternativement une large bande façonnée et une bande étroite. Les larges bandes ont une armure lampas, les étroites, une armure Louisine brochée. Les bandes sont séparées les unes des autres par une bordure blanche, rouge et blanche.

– BANDEAUX LARGES (4,7 CM)
Rapport de dessin : 4,5 x 9 cm
Il y a quatre motifs dans le rapport, parmi lesquels trois sont régulièrement répétés, avec de petits morceaux intermédiaires. Le quatrième

IS.Tx.894

ne se rencontre qu'à la fin du tissu. Tous les dessins ont un axe de symétrie vertical. Hormis le quatrième motif, ils ont aussi tous un axe horizontal.

Chaîne

-Matériau et réduction : chaîne pièce : soie beige torsion Z et S ; 32 doubles fils/cm ; fil de liage : soie beige Z : 16/cm.

-proportion : 2 doubles fils pièce pour un fil liage (2/1)

-découpure : 2 doubles fils de chaîne (1 fil de liage)

Trame

-Matériau et réduction : armure Louisine : soie rouge sans torsion appréciable : 13 lats/cm ; trame de broché : soie verte, bleue et jaune sans torsion appréciable : 13 lats/cm

-Proportion : 1 lat de fond pour 1 lat broché

-Découpure : 1 passée

Armure

-Tissu de fond : armure Louisine de la chaîne pièce beige avec le lat de fond rouge

-La chaîne de liage lie les flottés-brochés et le lat de fond en taffetas

– BANDEAUX ÉTROITS (2,3 CM)

Rapport de dessin : il y a trois motifs différents de 4,3 et 2,8 cm de haut respectivement. Ils sont répétés à intervalles de 16 à 25 cm. Les motifs possèdent tous un axe de symétrie vertical.

Chaîne

-Matériau et réduction : soie blanche, rouge et bleue : 48 fils doubles/cm

-Découpure : 2 et 3 doubles fils de chaîne

Trame

-Matériau et réduction : trame de fond : soie rouge sans torsion appréciable ; 13 lats/cm ; trame broché : soie blanche sans torsion appréciable : 13 lats/cm

-Proportion : 1 lat de fond pour 1 lat broché

-Découpure : 1 passée

IS.Tx.894 (détail de la marque)

Armure

-Tissu de fond : armure Louisine de la chaîne pièce beige avec la trame de fond rouge

-Les flottés de la trame broché ne sont pas liés. [D.D.J]

ÉTAT DE CONSERVATION

La soierie a été traitée à l'Atelier textile de l'Institut royal du Patrimoine artistique en 1978. [M.V.R.]

68 SPUHLER 1978, cat. 143.

69 Inv. A.E.91.29.1, in : E. Janssen, Textielgiften, in : *Bulletin van de Vrienden van het Etnografisch Museum Antwerpen 19/1*, 1992, p. 7.

70 *Noces tissées 1995*, fig. 114.

VI.10 Porte intérieure en bois peint

Maroc, début du XX^e^ siècle
Encadrement : H. : 330 cm ; l. : 237 cm
Vantail : H. : 235 cm ; l. : 81,5 cm ; ép. : 7 cm
Achat auprès d'un collectionneur privé (1961)
Inv. IS.ET.61-8

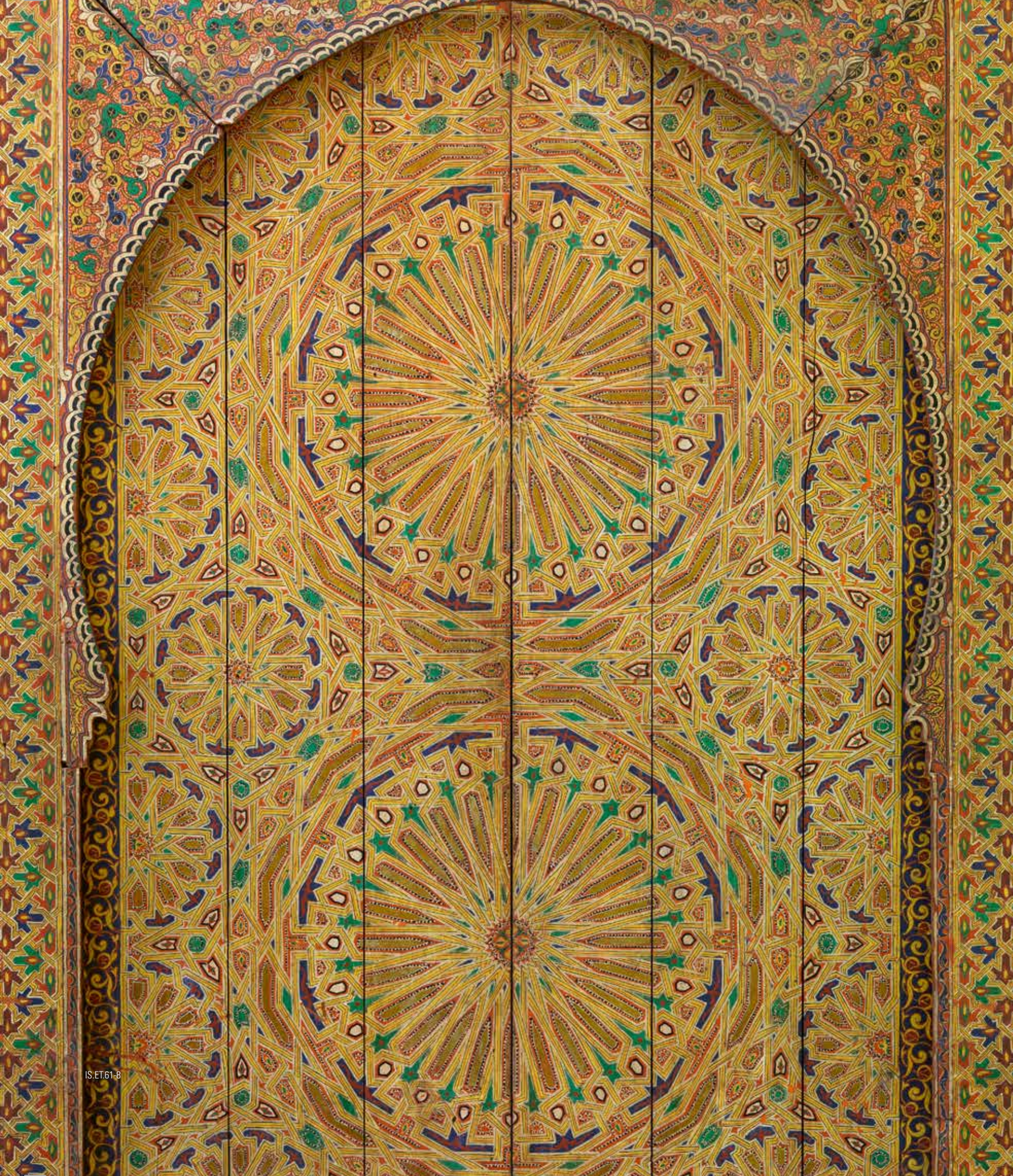
La porte intérieure provient d'une maison bourgeoise marocaine traditionnelle. Elle est peinte de couleurs vives. La composition géométrique s'articule autour de motifs étoilés tandis que les écoinçons de l'arc en fer à cheval sont occupés par des motifs d'arabesque. Le dessin préparatoire, probablement appliqué à l'aide de pochoirs, apparaît par endroits. Une porte incisée et peinte d'un placard d'une maison bourgeoise de la médina de Meknès présente un même entrelacs complexe de motifs en étoile[71]. Une porte de bibliothèque (XVIII^e^ siècle) et un châssis de fenêtre (XX^e^ siècle) avec des motifs comparables[72] proviennent également de Meknès. Une porte de Fès, unique à notre connaissance, contenant une inscription du XIV^e^ siècle, présente un décor incisé et peint[73]. L'abondant usage de bois sculpté est une des caractéristiques de l'architecture traditionnelle à Fès, où furent adaptées les techniques et les modes héritées de Grenade[75]. [M.V.R.]

71 Inv. A 34.088, porte d'armoire (H. : 219, larg. : 102 cm), Linden-Museum, Stuttgart, in : KALTER 1977, fig. 11. Ce musée acheta des éléments architecturaux d'un complexe de bâtiments dans la Médina de Meknès, construit vers 1690.

72 *Maroc 1999*, fig. 221 et 222.

73 JENKINS 1983, p. 108-109 (avec inscriptions coraniques en *naskh*).

74 Pour les périodes almoravide, almohade et le début des Mérinides, nous renvoyons à : C. Cambazard-Amahan, *Le décor sur bois dans l'architecture de Fès*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1989.



IS.ET.61-8

OCÉAN ATLANTIQUE
Vienne
Venise
Dniestr
Dniepr
Volga
Danube
Ebre
Tage
MER NOIRE
MER CASPIENNE
MER D'ARAL
Syr-Darya (Iaxarte)
Amou-Darya (Oxus)
Edirne
Tekirdagh
Istanbul
Iznik
Amasya
Trabzon
Kubachi
Tokat
Erzerum
Bursa
Ankara
Kütahya
LAC DE VAN
Ushak
Konya
Alep
Chaldiran
Tabriz
Zendjan
Qazwin
Mossoul
Euphrate
Tigre
Antioche
Damas
Qom
Ispahan
Bagdad
Basra
Yazd
Shiraz
Kerman
Bandar Abbas
Khiva
Boukhara
Samarkand
Merv
Mashhad
Hérat
Lépante
Alger
Tunis
MER MÉDITERRANÉE
Tripoli
Jérusalem
Le Caire
EMPIRE OTTOMAN
GOLFE PERSIQUE
EMPIRE SAFAWIDE
Indus
Swat
Indus
Delhi
Fathpur Sikri
Agra
Gange
EMPIRE MOGHOL
La Mecque
Nil
MER ROUGE
Aden
OCÉAN INDIEN
> 6000 m
4000
2000
1500
1000
500
250
125
0
Frontières du monde islamique (vers 1700 ap. J.-C.)
0
1.000
2.000
3.000
Km

VII

Beys, sultans, pachas et nouveaux Romains

L'Empire ottoman (vers 1300-1923)

> « Ne laisse personne douter de ce que tu es de droit l'Empereur des Romains. La capitale de l'Empire romain est Constantinople. Celui qui est légalement maître du siège de l'Empire est par conséquent l'Empereur légitime des Romains[1]. »

L'origine du puissant Empire ottoman – que les Ottomans eux-mêmes appelaient *Devlet-i Aliyye* (la Sublime Porte) – remonte aux environs de l'an 1300. Par le biais d'une expansion constante en direction de l'est et de l'ouest et de l'assimilation sélective de traditions et de pratiques islamiques, d'abord turco-perses puis romano-byzantines, la petite principauté turque du départ, située dans une région périphérique au nord-ouest de l'Anatolie, se développa en l'un des plus puissants empires prémodernes. Celui-ci se maintint jusqu'en 1923, peu après la Première Guerre mondiale. Dans la lignée de la reconnaissance comme nouvel empereur romain du sultan Mehmed II, conquérant de Constantinople, par de nombreux contemporains (voir citation ci-dessus), un éminent historien du XX^e^ siècle décrivait ainsi la signification historique de cet empire six fois centenaire :

> « L'Empire ottoman était une création nouvelle et unique, tout en représentant d'une certaine manière le point culminant de toute l'histoire des sociétés islamiques. Les Turcs ottomans peuvent être nommés à juste titre les Romains du monde islamique. Ils imposèrent un ordre définitif à ce qui s'était déjà développé avant : une bureaucratie, un système juridique et l'islam sunnite même, avec son équilibre entre deux manières de considérer la religion, comme un système de comportement social idéal et comme un chemin pratique menant à la connaissance de Dieu[2]. »

L'Empire ottoman, un des États dynastiques les plus longs de l'histoire mondiale, à l'impact comparable à celui de l'Empire romain, a connu un parcours long et complexe auquel il est impossible de rendre justice de manière succincte. En 1590, les territoires de l'empire s'étendaient sur trois continents : au sud, de l'Égypte à l'Érythrée, au Soudan, à la Somalie et au Yémen ; à l'est, de l'Anatolie et de la Syrie au golfe Persique et à la mer Caspienne ; à l'ouest, de la côte nord-africaine à Gibraltar ; et, au nord, de l'Ukraine profonde aux portes de Vienne, en passant par la Hongrie. Nombre de peuples, de cultures et de langues furent réunis sous l'autorité du sultan ottoman d'Istanbul ; des frontières naturelles furent outrepassées, d'anciennes routes commerciales furent consolidées et remises à l'honneur, et une grande diversité d'activités économiques dans les villes et les régions rurales des Balkans, du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord générèrent une richesse jamais vue jusque-là, au profit du sultan et de ses représentants. La diversité ne caractérisait cependant pas seulement l'énorme empire, mais aussi les cercles de pouvoir d'Istanbul, jusqu'à la famille ottomane elle-même. Ceux-ci étaient constitués d'une grande diversité d'individus, le plus souvent ramenés des Balkans et des nombreux territoires frontaliers de l'empire comme jeunes esclaves, concubines et prisonniers de guerre, pour être ensuite reconvertis au service du sultan en nouveaux « Turcs », représentants fidèles du sultan à la cour, membres de l'armée et de l'administration, et « Romains » ottomans par excellence. Le turc ottoman était la langue officielle et la langue prédominante pour cette élite ottomane, bien que souvent très éloignée de leur langue maternelle. Outre le turc ottoman, l'arabe, en tant que langue de référence religieuse et juridique, était également d'une importance capitale au sein des élites culturelles d'Istanbul et du Moyen-Orient, tandis que, en Anatolie en tout cas, le persan resta longtemps encore la langue de la poésie et de la littérature. Dans les Balkans, occupés en majorité par des groupes de population chrétienne, malgré les phénomènes de migration et d'islamisation, plusieurs langues slaves, ainsi que le grec, restèrent dominants.

La dynastie ottomane doit son nom à Osman (1281-1324), le chef d'une élite de guerriers nomades du nord-ouest de l'Anatolie. À l'origine, les Ottomans appartenaient à des tribus turkmènes qui furent poussées vers l'Anatolie occidentale sous la pression des incursions des Mongols au XIII^e siècle. Un groupe de guerriers nomades turcs se forma autour d'Osman, à la frontière de l'Empire byzantin. Ils prenaient part à des raids armés dans la région, sous couvert d'une idéologie de conquête islamique strictement contrôlée *(ghazwa)*. La victoire d'Osman sur l'armée byzantine, à la bataille de Bapheus en 1302, l'éleva au rang de *primus inter pares*, conférant désormais un statut politique de principauté (*beylik)* à son entreprise. Osman prit la tête de ce royaume et fut suivi par son fils Orkhan (1324-1362) qui poursuivit imperturbablement la politique de son père. Ses actions militaires et ses alliances avec les Byzantins valurent même en 1354 à ce bey typiquement turc-anatolien une représentation permanente dans les Balkans, de l'autre côté des Dardanelles, alors qu'à peu près au même moment la conquête d'Ankara, en Anatolie centrale, représentait une extension importante vers l'est.

Quelque deux décennies plus tôt, le voyageur marocain Ibn Battuta avait traversé ces régions. Le récit qu'il nous a laissé de son parcours à travers pas moins de vingt principautés turques constitue un des rares témoignages contemporains conservés de cette époque troublée de l'histoire de l'Anatolie. Il visita ainsi la ville ottomane de Bursa et transmit, à cette occasion, une impression marquante du rayonnement et de l'autorité de ces premiers dirigeants ottomans :

> « [Le souverain de Bursa] est Orkhan Beg, le fils du sultan Othman […]. Ce sultan est le plus puissant des rois turcomans, le plus riche en trésors, en villes et en soldats. Il possède près de cent châteaux forts, dont il ne cesse presque jamais de faire le tour. Il passe plusieurs jours dans chacun d'eux, afin de les réparer et d'inspecter leur situation. On dit qu'il ne séjourna jamais un mois entier dans une ville. Il combat les infidèles et les assiège. C'est son père qui a conquis sur les Grecs la ville de Bursa, et le tombeau de celui-ci se voit dans la mosquée de cette ville, qui était auparavant une église des chrétiens. On raconte que ce prince assiégea la ville d'Iznik pendant environ vingt ans, et qu'il mourut avant de la prendre. Son fils, que nous venons de mentionner, en fit un siège durant douze ans, et s'en rendit maître. C'est là que je le vis, et il m'envoya beaucoup de pièces d'argent[3]. »

Les successeurs d'Orkhan, Murad (r. 1362-1389) et Bayezid (r. 1389-1402), poursuivirent la politique ottomane avec le même succès. Des victoires âprement obtenues sur les Serbes ouvrirent la voie à une nouvelle expansion en direction de la Hongrie ; en Anatolie également, la plupart des principautés turques furent soumises à l'autorité ottomane. En 1396, lors de la bataille près de Nicopolis, les Ottomans infligèrent une défaite cuisante à une armée de croisés d'Europe occidentale. Cette victoire ancra la présence ottomane dans les Balkans, ébranla l'Europe chrétienne et conféra à *Yildirim* Bayezid (« le Foudroyant ») une solide réputation dans le monde musulman et une reconnaissance unanime de sa position en tant que *Sultan al-Rum* (sultan des Romains, soit des habitants de l'ancienne Anatolie byzantine). En 1400, le sultan Bayezid régnait sur un empire qui s'étendait du Danube à l'Euphrate. Les villes ottomanes d'Edirne et de Bursa s'étaient développées en riches centres de commerce international ; les routes commerciales en provenance d'Inde et d'Arabie aboutissaient à Antalya ; la portion iranienne de la Route de la Soie passait par Amasya et Tokat ; et les mines de sel et de métal des Balkans, ainsi que le commerce de l'alun avec l'Europe, assuraient des revenus importants au sultan et à ses subalternes.

L'expansion rapide en Anatolie entraîna toutefois Bayezid dans des conflits avec ses voisins d'envergure, Timur Lang (Tamerlan) surtout, le souverain turco-mongol de la Transoxiane. Lorsque Timur gagna de manière inattendue la bataille d'Ankara face à Bayezid, en 1402, il restaura l'autonomie de nombreuses principautés turques et répartit le cœur de l'Empire ottoman entre les fils de Bayezid, provoquant ainsi une guerre civile qui dura jusqu'en 1413.

Finalement, Çelebi Mehmed (r. 1413-1421) rétablit son ascendant sur ses rivaux, essentiellement grâce à l'appui du corps des janissaires, les soldats d'infanterie au service de la dynastie. Bien que Çelebi Mehmed fût parvenu, dans une large mesure, à réunir l'autorité et les territoires ottomans, la faiblesse du gouvernement central se révéla à nouveau lorsque le jeune sultan Murad II (r. 1421-1451) monta sur le trône. Jusqu'en 1430, il dut résister à plusieurs révoltes de prétendants au trône ; jusqu'aux confins de son empire, il fut confronté à une élite turque récalcitrante et son autorité n'était pas reconnue par les principautés turques d'Anatolie. Quand la restauration interne fut terminée, Murad II se dirigea vers les Balkans où les Hongrois devinrent ses principaux adversaires et ce jusqu'à la signature du traité d'Edirne, en 1444. La même année, il signa également un traité de paix avec les Karamanides, une des dernières principautés turques rivales en Anatolie. Las de la guerre et convaincu qu'il avait assuré la paix aux frontières orientale et occidentale de l'empire, le sultan Murad II abdiqua en faveur de son fils de 12 ans, Mehmed II.

Les Byzantins, les Hongrois et le pape ne laissèrent pas passer cette opportunité et mirent sur pied une importante armée de croisés. Les dynasties locales dans les Balkans prirent également les armes contre les Ottomans. Le jeune sultan Mehmed II n'était pas en état de contrôler les événements et Murad fut contraint de reprendre les rênes de l'empire. En 1444 toujours, il rencontra les croisés dans les environs de Varna où le roi hongrois fut assassiné et l'alliance byzantino-européenne, vaincue. Cette victoire renforça la position ottomane dans les Balkans pour les quatre siècles qui suivirent et mit Constantinople à portée de main. Après sa seconde intronisation en 1451, le sultan Mehmed II (r. 1451-1481) se consacra à ce fleuron de la politique balkanique des Ottomans, qu'il parvint à s'approprier deux ans plus tard. Il

proclama immédiatement cette « Nouvelle Rome » nouvelle capitale des Ottomans. Elle s'avéra très vite un tremplin idéal vers un vrai projet impérial ottoman. La victoire ne conféra pas seulement à Mehmed II le titre musulman d'*Ebu'l Feth* (Père de la Conquête) mais renforça aussi sa position face à ses opposants politiques et lui permit de concentrer à lui seul la totalité du pouvoir. Dans le même temps, Mehmed II parvint à consolider ce pouvoir absolu du sultan par l'installation d'un gouvernement central dont les bureaucrates et les militaires (*kul*, littéralement « serviteurs dépendants ») constituaient les instruments du pouvoir les plus importants. L'État ottoman classique naquit ainsi d'un amalgame constitué de traditions (*örf*) et d'institutions (*kul*) politiques turco-nomades, de l'héritage administratif perse, de la loi islamique de la *sharī'a* complétée par des ordonnances royales (*qānūn,* pluriel *qawānīn*) et, enfin, de quelques pratiques romano-byzantines. En guise d'illustration : le sultan Mehmed II prit non seulement le titre turco-arabe de *Hakhān ül-barreyn vel-bahreyn* (Khan des Khan des Deux Continents et des Deux Mers), mais y ajouta également celui de *Kayser-i Rūm* (Empereur de Rome). Il introduisit, en outre, tant l'épithète romaine *semper victor* (toujours vainqueur) que *mudhaffar dā'ima* dans la *tughra* ottomane, le monogramme calligraphique du sultan. De la même manière, Mehmed II fut appelé le « Grand Turc » en Europe.

Mehmed II stimula également la coexistence des trois religions dans sa nouvelle capitale. Le patriarche conserva son autonomie sur la communauté grecque-orthodoxe d'Istanbul tandis que les autres groupes, chrétiens et juifs, furent reconnus comme communautés autonomes. En outre, Mehmed II invitait fréquemment à sa cour des érudits et philosophes célèbres et les laissait discuter en sa présence. Il était poète lui-même, sous le nom d'*Avni* (l'assistant), et a laissé un recueil de poèmes dans le style ottoman classique. Il construisit des établissements d'enseignement (*madrasas*) et stimula le développement de la recherche en mathématique, en astronomie, en médecine et en théologie. Il fit faire son portrait par le peintre italien Gentile Bellini, et Léonard de Vinci sollicita sa protection, allant jusqu'à proposer de construire pour lui un pont au-dessus de la Corne d'Or. Cet exemple royal de patronat culturel à large rayonnement, ainsi que l'attraction active de marchands, d'érudits et d'artistes de toutes les provinces de l'empire de même que des contrées islamiques retirées firent en sorte que la Constantinople ottomane se transforma en peu de temps en un nouveau pôle d'attraction culturel et en une vraie métropole islamique. Après le règne de Mehmed II, les sultans ottomans poursuivirent leur rôle d'importants commanditaires dans des projets architecturaux souvent proches de la mégalomanie, tels que mosquées, mausolées et palais princiers, entraînant des commandes royales auprès de centres de production de carreaux muraux et de tapis, de soieries, de manuscrits enluminés et d'objets de luxe. Les principaux centres étaient Bursa et Istanbul pour la soie, et Iznik et Kütahya pour la céramique.

Suivirent une série d'expéditions qui assurèrent au sultan Mehmet II la mainmise sur les territoires byzantins subsistant dans les Balkans et à la mer Noire et placèrent définitivement toute l'Anatolie sous l'autorité ottomane. À la même époque, Mehmet II affaiblit la suprématie commerciale des Vénitiens sur le bassin méditerranéen, conquit leurs principaux comptoirs dans la région et força Venise à signer un traité de paix. Il fit ensuite de la mer Noire une mer ottomane en annexant tous les comptoirs commerciaux de Gênes et le Khanat de Crimée. Le sultan Mehmed II devint ainsi de fait le « Khan des Khans des Deux Continents et des Deux Mers ». Il se concentra alors sur un dernier objectif ambitieux qu'il s'était fixé. En 1480, ses troupes envahirent l'Italie et conquirent Otrante, rendant dès lors possible son projet de prendre Rome et de réunir l'Empire romain. Une révolte en Albanie le contraignit cependant à revoir ses ambitions et la mort inopinée du sultan Mehmet II par empoisonnement, lors de l'expédition qui suivit, scella définitivement la fin de cette perspective. Le fils et successeur de Mehmed, Bayezid II (r. 1481-1512), se révéla nettement moins ambitieux. Durant son long règne, sa principale préoccupation fut de consolider les réalisations de son père, ce qu'il fit avec beaucoup de diplomatie et de talent politique.

Forte de ces bases solides, la dynastie ottomane réussit à s'imposer définitivement au XVI^e^ siècle comme une puissance mondiale. L'attention de l'ambitieux sultan Selim I Yavuz (r. 1512-1520) se focalisa en premier lieu sur une nouvelle épreuve de force avec ses voisins islamiques. Le 23 août 1514, il remporta une victoire écrasante à Tchaldiran, mettant fin du même coup à une nouvelle menace venant de l'est, de la part de la jeune puissance safawide. Après avoir occupé brièvement la capitale safawide, Tabriz, il fut toutefois contraint de retirer ses troupes en Anatolie orientale. De ce fait, la région de l'Azerbaïdjan allait rester longtemps encore un territoire brigué par les deux grandes puissances prémodernes. Selim devait cependant réitérer l'aventure, en 1516 et 1517, en menant une campagne inattendue en Syrie et en Égypte. Le sultanat mamelouk centenaire fut ainsi soumis, le dernier sultan d'Égypte fut exécuté au Caire, et, plus de huit siècles après le départ des Byzantins, le bassin de la Méditerranée orientale réintégra l'empire de Constantinople.

Les règnes de Selim et de son fils et successeur Sulayman (r. 1520-1566) signifièrent indiscutablement pour l'Empire ottoman l'apogée de sa puissance territoriale, de son unité et de son rayonnement. Sulayman – appelé « le Législateur » par les Turcs et « le Magnifique » par les Européens – mena l'empire à son apogée culturelle. Vers le milieu du XVI^e^ siècle, il laissa à son grand vizir le soin de réorganiser l'industrie artistique à Istanbul, à la suite de quoi un nouveau style fut diffusé à partir du *naqqāsh-khāne* ou atelier de la cour, qui devait se révéler particulièrement influent au cours de la seconde moitié du XVI^e^ siècle.

Le long règne de Sulayman et celui de ses successeurs immédiats furent également couronnés de succès sur le plan militaire et permirent dès lors une expansion maximale de l'empire vers les quatre points cardinaux. La victoire

des Ottomans, en 1526, à Mohacs, en Hongrie, le siège de la Vienne des Habsbourg, en 1529, et l'instauration d'une trêve dans les années 1540 confirmèrent avec force la réelle souveraineté des Ottomans sur les Balkans et en Hongrie. À la même époque, l'Irak fut aussi définitivement intégré à l'empire, tandis que le golfe Persique et la mer Rouge s'ouvraient aux ressortissants ottomans. Enfin, le XVI^e^ siècle fut marqué par une lutte intensive contre les Vénitiens et les Habsbourg, pour le pouvoir sur le bassin méditerranéen. Malgré une lourde défaite des Ottomans lors de la bataille de Lépante (1571), la côte d'Afrique du Nord, de l'Égypte au Maroc, tomba aux mains de leurs représentants et la majeure partie de cette région demeura sous leur contrôle jusque tard dans le XVII^e^ siècle. Organisée autour d'une autorité centrale forte et efficace du sultan à Istanbul, la puissance mondiale ottomane en Europe, en Asie et en Afrique du Nord était omnipotente et l'autorité et l'influence du sultan ottoman semblaient s'étendre jusqu'aux confins du monde continental prémoderne.

Dans le courant des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, cette situation de contrôle et de toute-puissance changea du tout au tout. À la fin du XVII^e^ siècle, suite à une nouvelle et longue guerre contre les Habsbourg d'Autriche, le traité de Karlowitz fut signé. Dans cet accord, qui confirmait la perte de contrôle ottomane sur la Hongrie, les rôles géopolitiques furent, pour la première fois, clairement inversés, soumettant les Ottomans à une importante pression externe dans les Balkans. Cette situation provoqua des réactions diverses sous forme d'organisation sociale interne ou encore de défis militaires externes sans cesse plus importants. Au cours du XVIII^e^ siècle, c'est le nord, avec l'Empire russe des tsars de Moscou, qui provoqua ces défis et l'Empire ottoman éprouva également l'impact croissant de l'ingérence étrangère dans la vie économique et sociopolitique.

La vie sociale et politique avait toutefois déjà subi une métamorphose importante depuis l'arrêt des expansions au XVII^e^ siècle. Ce changement se manifesta en premier lieu par l'importance politique accrue de l'entourage du sultan et d'autres hauts dignitaires, les *pacha*, laquelle détermina, à Istanbul, l'apparition d'un nouveau système politique de direction collective sous la houlette ottomane. Au XVII^e^ siècle, c'étaient les personnalités du harem et de l'entourage direct du sultan qui revendiquaient un rôle primordial. Au XVIII^e^ siècle, d'autres groupes de pression firent leur entrée au palais du Topkapı à Istanbul. En conséquence, les sultans, autrefois tout-puissants, n'étaient plus désormais, dans cette joute politique, qu'un parti parmi d'autres. En ces temps troublés, l'ère des Tulipes (1718-1730) constitua un moment important dans la quête de nouvelles identités politiques et culturelles, une période au cours de laquelle un désir extravagant de consommation fut cultivé par l'élite ottomane, avec une prédilection toute particulière pour la forme et la signification de la tulipe.

Cette transformation radicale du centre stratégique ottoman – de pionnier d'une volonté expansionniste irrésistible à l'axe central d'un système social et politique fort complexe – allait, en outre, de pair avec une extrême décentralisation, une tension souvent maximale des liens entre le centre et la périphérie, et l'arrivée d'élites locales autonomes et très variées, principalement en Algérie, en Tunisie, en Égypte, en Syrie et dans la péninsule arabique. Aux yeux des Européens qui faisaient alors (et encore récemment) connaissance avec l'Empire ottoman, il s'agissait de l'image par excellence d'un soi-disant « despotisme oriental » en déclin. Un observateur plus averti y aurait surtout vu la force flexible de la stratégie politique pragmatique (*Realpolitik)* ottomane qui permit à l'empire de se maintenir, sous des formes sans cesse remaniées, jusqu'après la Première Guerre mondiale, soit plus longtemps que n'importe quelle autre dynastie dans le monde islamique. [H.K. & J.V.S.]

1 D'après : George Trapezuntios (1395-1472), philosophe et érudit grec, au sultan ottoman Mehmed II (r. 1451-1481), conquérant de Constantinople (cité par Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, trad. Ralph Manheim, Princeton, 1978, p. 249).

2 Albert Hourani, 'How should we write the history of the Middle East?', in : *International Journal of Middle Eastern Studies*, 23, 1991, p. 130.

3 IBN BATTOETA/DEFREMERY 1982, p. 180.

Iznik, Kütahya et centres céramiques provinciaux[4]

VII.1 Six carreaux muraux à palmette fendue

Jérusalem ou Syrie, vers 1550 ou plus tard
Pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure

DIMENSIONS PAR CARREAU :
IS.4972 : L. : 19 cm ; ép. : 2,7 cm ; don Gaudin (1914)
IS.5764A : L. : 19 cm ; ép. : 2,3 cm
IS.5764B : L. : 18, 8 x 19,3 cm ; ép. : 2,2 cm
IS.5764C : L. : 19 cm ; p. : 2,2 cm
IS.5764D : L. : 19 cm ; ép. : 2,2 cm
IS.5764E : L. : 19 cm ; ép. : 2,2 cm ;
don Gaudin (1920)

Les six carreaux présentent le même décor : une palmette fendue et une fleur (de lotus ?), peintes en bleu et noir sous glaçure transparente. Appliqués en série sur un mur, ils formaient un motif continu[5]. Il est généralement admis qu'ils faisaient partie du nouveau revêtement des parois extérieures de la Coupole du Rocher de Jérusalem, commandé par le sultan Sulayman Ier qui, en sa qualité de calife, parraina la restauration des lieux saints de La Mecque, de Médine et de Jérusalem. Les carreaux ont probablement été réalisés sur place vers 1550. L'existence de carreaux similaires peints sous glaçure dans des maisons syriennes, comme le Bayt Djumblat à Alep, suggère que les potiers itinérants se sont rendus ensuite en Syrie[6]. Les six exemplaires du Musée du Cinquantenaire ont été traités en 2000 par *The Ceramic Conservation Studio* (L. Bunch)[7]. Des nuances de couleur et des épaisseurs légèrement différentes n'indiquent pas nécessairement un autre atelier de production mais peuvent avoir été causées fortuitement et par les conditions de cuisson[8].

L'art du carreau ottoman fut tout d'abord soumis à la technique et à l'iconographie d'exemplaires timurides en provenance d'Iran et d'Asie centrale, en raison de la collaboration entre des artistes iraniens immigrés et les potiers locaux[9]. La décoration de la Yeşil Cami, ou mosquée verte, et le complexe funéraire de Mehmed Ier, à Bursa, constituent un premier point de repère dans l'art du carreau ottoman. Un bord décoratif portant une inscription qui donne la date (1424)[10] y est encore réalisé selon la technique de la *cuerda seca* et dans ce qu'on appelle le style international timuride, un style éclectique mêlant des éléments traditionnels islamiques et d'autres chinois, qui allait dominer l'art ottoman du XVe siècle[11]. Les carreaux décoratifs de la mosquée Murad II d'Edirne, édifiée vers 1435[12], forment un second point de repère. Peints sous glaçure, cette fois, en bleu et turquoise sur fond blanc, ils dénotent une nette influence de la porcelaine chinoise bleu-et-blanc du début du XVe siècle. En outre, apparaît ici la pâte composite blanche à haute teneur en silice, alors que les carreaux de Bursa étaient encore constitués d'une pâte argileuse rougeâtre[13]. Les carreaux d'Edirne sont donc les précurseurs de la célèbre céramique d'Iznik, où la pâte siliceuse fut introduite vers 1470. Cette petite ville, la Nicée byzantine, se trouve à quelque 100 km au sud-est d'Istanbul. Elle va devenir, de 1550 environ jusqu'au XVIIe siècle, le haut lieu incontesté de l'art du carreau. La fine pâte blanche siliceuse et l'engobe, la peinture riche en couleurs sous une glaçure brillante et transparente de la production d'Iznik vont devenir – pour la vaisselle également – l'empreinte par excellence de la céramique ottomane. [M.V.R.]

4 Littérature récente in : ATASOY & RABY 1994 ; PORTER 1995 (carreaux) ; CARSWELL 1998 ; HITZEL & JACOTIN 2005.
5 Quelques autres exemplaires avec ce décor : fragments de carreaux complets au Hetjens Museum, in : *Islamische Keramik 1973*, cat. 325 ; PORTER 1995, fig. 92 ; inv. 14597-38, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, in : MÜLLER-WIENER 1996, cat. 154.
6 PORTER 1995, fig. 92 ; CARSWELL 1998, fig. 89.
7 Inv. IS.5764B, C D & E étaient maintenus ensemble par du plâtre. État de conservation : inv. IS.5764B a perdu un de ses angles ; inv. IS.5764C est complet ; inv. IS.5764D a trois de ses angles abîmés ; inv. IS.5764E présente un angle arrondi avec traces de scie (rapport de L. Bunch non publié).
8 La couleur de fond de IS.5764D & C est vert clair, celle de IS.5764E & B est bleu-gris.
9 PORTER 1995, p. 99-102 ; CARSWELL 1998, p. 14-27 ; NECIPOĞLU 1990, p. 136-170.
10 GOODWIN 1971, p. 58-69. Photo de détail dans : CARSWELL 1998, fig. 2.
11 PORTER 1995, p. 64.
12 Selon une inscription au-dessus de la porte d'entrée, la mosquée fut fondée à cette date, cependant, les carreaux ont peut-être été récupérés dans un autre monument impérial et seraient donc un peu plus anciens, in : CARSWELL 1998, fig. 5 et p. 23.
13 CARSWELL 1998, p. 24.

IS.4972

IS.4975

IS.L.734

VII.2 Carreau mural à feuilles *saz*

Syrie, XVIe-XVIIe siècle
Pâte siliceuse, peinture sous glaçure
H. : 10,5 cm ; l. : 30 cm ; ép. : 2,5 cm
Don Gaudin (1914)
Inv. IS.4975

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 5, p. 5.

Le carreau mural rectangulaire est en pâte siliceuse blanc-beige et présente un décor bleu cobalt et turquoise, vert clair et aubergine sous une glaçure incolore transparente. Les motifs sont cernés de noir. De grandes feuilles *saz* dentelées, ornées en leur centre de bandes de nuages, forment une guirlande traversée de rinceaux de feuilles de palmettes fendues. Quelques rosettes et une fleur de lotus (à moitié visible seulement) remplissent les espaces. Le Calouste Gulbenkian Museum de Lisbonne conserve quatre carreaux présentant le même motif[14], le British Museum de Londres en possède un[15].

Les chinoiseries telles que les bandes de nuages et les fleurs de lotus ont été intégrées dans la céramique ottomane sous l'influence de la porcelaine chinoise bleu-et-blanc du début du XVe siècle[16]. Les longues feuilles courbées et dentelées sont caractéristiques du style dit « *saz* », un style de cour qui s'était développé dans le domaine du dessin au milieu du XVIe siècle au *naqqāsh-khāne*, littéralement « atelier de dessin » de la cour. Dans l'œuvre épique de Dede Korkut, du XVIe siècle, le terme *saz* se rapporte à une forêt[17]. Combinées à une rosette en rotation (voir carreau suivant), les feuilles courbées évoquent l'effet de mouvements tournoyants et de végétations luxuriantes. Dans l'art du dessin, ce style se développe tout naturellement, tandis que le textile, et plus encore la céramique, se prêtent moins à des modèles aussi artistiques et complexes. Les potiers devaient plus tenir compte de l'espace disponible sur le carreau ou de l'arrondi d'un vase, ou encore de contraintes techniques. Aucune copie exacte de dessins sur papier n'a été trouvée sur la céramique. On suppose donc qu'il existait des modèles propres à la céramique, adaptés aux besoins de l'artisan[18]. La palette de couleurs se composait de bleu et de blanc, avec une touche éventuelle de turquoise, peu à peu rehaussée de vert tendre et d'aubergine, comme sur ce carreau. [M.V.R.]

14 Inv. 1750, dans : QUEIROZ RIBEIRO 2009, fig. 4.
15 PORTER 1995, fig. 111.
16 CARSWELL 1998, p. 20-21.
17 ATASOY & RABY 1994, p. 133-142.
18 ATASOY & RABY 1994, p. 133.

VII.3 Carreau mural (bordure) avec rosette

Iznik (Turquie), seconde moitié du XVIe siècle
Pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure
H. : 10 cm ; l. : 21 cm ; ép. : 1,7 cm
Legs Lhoest (1910)
Inv. IS.L.734

Ce carreau faisait partie d'une frise ou d'une bordure. Dans la partie inférieure, il se termine par une rangée de demi-fleurs bleues sur un fond blanc cerné de noir. Au-dessus se déploie une frise de rinceaux de feuilles et de fleurs blanches réservées sur un fond de couleur turquoise et rehaussées de bleu et de rouge. Vient ensuite une bande de méandres entrelacés au-dessus de laquelle commence une deuxième frise de fleurs dont le motif était vraisemblablement complété par le carreau suivant. Ce carreau a été traité en 2007 par Isabella Rosati, à l'Atelier céramique des MRAH.

Des bordures de ce type étaient conçues pour un endroit spécifique, en concertation avec l'architecte. Les carreaux étaient réalisés à Iznik, mais sous le contrôle d'Istanbul. Vers 1550, l'industrie du carreau de revêtement bénéficia d'une impulsion extraordinaire grâce à la rage architecturale du sultan Sulayman qui se concentra surtout sur trois villes : Jérusalem, Damas et Istanbul. C'est à cette époque que la technique de la *cuerda seca* fut délaissée au profit de la peinture sous glaçure, probablement à l'initiative de l'architecte/ingénieur Sinan[19]. Ce dernier était à la tête des architectes de la cour et, assisté par le grand vizir et beau-frère de Sulayman, Rüstem Pacha, il était responsable de la finalisation, en ce compris les revêtements de carreaux. Des améliorations techniques, combinées à une importante demande en carreaux, ont fortement contribué à l'incroyable essor de la production d'Iznik entre les années 1550 et 1585.

En outre, une nouvelle couleur sous glaçure fut introduite vers 1550, un rouge vif connu sous le nom de bol d'Arménie. Ce superbe pigment, une argile riche en fer, était apposé en couche épaisse afin de lui éviter de couler sous la glaçure. Il fut appliqué avec parcimonie et contrôle à la mosquée Sülaymaniye (inaugurée en 1557) et plus généreusement dans la mosquée Rüstem Pacha (1559), toutes deux érigées à Istanbul et œuvres de l'architecte Sinan. Ces édifices donnèrent le ton à la création d'une série de nouveaux revêtements fabuleux. Les innovations techniques allèrent de pair avec un évident changement stylistique émanant de créateurs du *naqqāsh-khāne,* à Istanbul, et se caractérisant principalement par un rendu naturaliste des fleurs. Dans le chef-d'œuvre de Sinan, la mosquée Selemiye d'Edirne, édifiée entre 1569 et 1575[20], le nouveau style atteint un summum absolu. Les feuilles *saz* et des fleurs aux rinceaux ondulants s'y déploient pleinement sur les frises de carreaux. [M.V.R.]

19 ATASOY & RABY 1994, p. 219.
20 GOODWIN 1971, p. 219.

VII.4 Coupe (*tabak*) à quatre fleurs

Iznik (Turquie), seconde moitié du XVI^e siècle
Pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure
H. : 5,5 cm ; ø de la base : 14,5 cm ; ø du bord : 28,2 cm
Legs Vermeeersch (1911)
Inv. IS.V.1660

HELBIG 1949, p. 106 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 75 et pl. IV ; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, p. 5, illustration de couverture ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 37.

Voici un bel exemple représentatif d'une coupe d'Iznik de la seconde moitié du XVI^e. La pâte composite (généralement ce type a une teneur en silice de plus de 80 %) est couverte d'un mince engobe blanc peint en bleu, vert et noir pour les contours et en rouge vif appliqué en léger relief sous une glaçure transparente. La pâte très fine et l'engobe forment un fond blanc parfait qui met en valeur les couleurs. La glaçure a un beau reflet soyeux. Ce sont ces caractéristiques qui rendent la production d'Iznik aussi séduisante. Le décor est également caractéristique. Le fond et la paroi de la coupe sont occupés par de fines branches qui jaillissent d'une touffe de feuilles et qui s'adaptent avec souplesse au champ circulaire. On peut reconnaître une tulipe, une jacinthe, des églantines, un œillet et un bouton de rose. Dans l'Empire ottoman, ces fleurs apparaissent également sur les textiles, sur les reliures de livres et dans d'autres formes d'art de la seconde moitié du XVI^e siècle. Le bord festonné est orné d'une version assagie des vagues brisées et de l'écume jaillissante de la porcelaine chinoise yuan[21], qui évolueront vers plus d'abstraction encore dans les coupes d'Iznik. Les accolades bleues parachèvent joliment la coupe, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur où alternent une rosette à cinq pétales et un petit bouquet de deux tulipes, peints en bleu et vert. Des détails tels que l'accolade sur le bord sont rares, mais la coupe appartient, dans son ensemble, à un type d'Iznik largement diffusé de la deuxième moitié du XVI^e siècle. [M.V.R.]

21 ATASOY & RABY 1994, p. 121, fig. 312.

VII.5 Coupe à feuilles et fleurs *saz*

Iznik (Turquie), seconde moitié du XVI^e siècle
Pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure
H. : 6 cm ; ø de la base : 17,2 cm ; ø du bord : 32,2 cm
Acquis sur le marché de l'art (1887)
Inv. IS.2722

MEKHITARIAN 1976, fig. 76 ; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 9, p. 5.

Cette deuxième coupe d'Iznik présente un bord plat à motif de vague. Les motifs de la paroi et du fond sont de couleurs bleu foncé, vert foncé, noire et rouge, et dominés par deux feuilles *saz*, une grande et une plus petite. Elles se déploient avec souplesse sur la surface circulaire à partir d'un champ de feuilles. Tout autour figurent des œillets, des tulipes rouges et bleues et quelques églantines. Au-dessus, à gauche, apparaît une petite palmette rouge. À droite, une tige d'œillet a été figurée cassée pour pouvoir l'adapter à la paroi de la coupe[22]. Ces particularités confèrent moins de réalisme à cette composition mais lui apportent une touche artistique. Le vert a légèrement coulé sur la face inférieure de la coupe. Elle a été traitée par Isabella Rosati, à l'Atelier céramique des MRAH, en 2007. [M.V.R.]

22 Cfr. in: ATASOY & RABY 1994, cat. 698.

VII.6 Coupe avec fumeuse de pipe

Iznik (Turquie), XVII^e siècle
Pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure
H. : 5,5 cm ; ø de la base : 13 ; ø du bord : 25 cm
Legs Lhoest (1910)
Inv. IS.L.4

HELBIG 1949, p. 106 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 78; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 13.

Les standards de qualité des ateliers d'Iznik se maintinrent à un niveau élevé pendant environ un siècle, jusque vers 1650. Au cours du XVII^e siècle, on y produisait toujours des carreaux et de la vaisselle, mais le déclin s'amorçait. La pâte devenait plus grossière, la glaçure prenait des teintes bleue et verte, les couleurs débordaient ou se mélangeaient. Le rouge tomaté vira au rouge brique, le dessin devint moins net. L'apparition de personnages, d'animaux, de bateaux et de kiosques sur la vaisselle lui donna un caractère quelque peu anecdotique. La concurrence apparut à Kütahya, à Diyarbakır et à Damas. Une femme à longue tresse tenant une pipe, entourée de fleurs démesurément grandes, comme sur cette coupe, est un motif qu'on retrouve sur des exemplaires similaires du Musée de la Renaissance à Écouen[23] et dans la collection Nihal Kuyaş à Davos[24]. [M.V.R.]

23 Inv. E. Cl. 8380 (DS 2149), in : HITZEL & JACOTIN 2005, cat. 443.
24 Inv. T11, in : ATASOY & RABY 1994, cat. 667.

VII.7 Petite coupe avec femme offrant une fleur

Kütahya (Turquie), XVIII^e siècle, pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure
H. : 4 cm ; ø de la base : 5 ; ø du bord : 14,8 cm
Legs Lhoest (1910)
Inv. IS.L.15

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 14, p. 6 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, fig. 1.

Cette petite coupe polychrome provenant de Kütahya appartient à une série populaire dans le bassin méditerranéen, figurant des personnages en vêtements traditionnels. Dans ce cas-ci, la femme porte le costume ottoman de l'époque, un vaste kaftan et un large pantalon rayé (*shalwar*). Une fleur apparaît dans sa coiffure, d'où s'échappent de longues mèches de cheveux. La dame tient une autre fleur de la main droite et est encadrée de deux compositions florales. Il existe une coupe quasiment identique au Victoria & Albert Museum de Londres[25].

Alors que la production d'Iznik diminue au XVII^e siècle, Kütahya, situé à quelque 200 km au sud d'Istanbul et à 100 km au sud de Bursa, la première capitale de l'Empire ottoman, se révèle comme second centre de production céramique. Un document de 1444 parle du don par un potier d'un vêtement religieux à l'église arménienne de la Mère de Dieu. Le British Museum de Londres possède une bouteille et une cruche en partie conservées sur lesquelles des inscriptions arméniennes mentionnent Kütahya et les dates de 1510 et 1529[26]. Des fouilles ont en outre révélé l'existence, à partir du XVI^e siècle, d'une production parallèle à celle d'Iznik. Ce n'est pourtant qu'au début du XVIII^e siècle que les potiers de Kütahya vont produire des carreaux et de la vaisselle à grande échelle. Cette évolution pourrait s'expliquer par l'arrivée de potiers arméniens en provenance d'Iran, ayant quitté leur pays suite à la dégradation de leurs conditions de vie sous les derniers shahs safawides, ou par l'influence du marché européen. [Y.C.]

25 LANE 1957, fig. 51 D.
26 CARSWELL 1998, fig. 24 en 25.

IS.V.1660

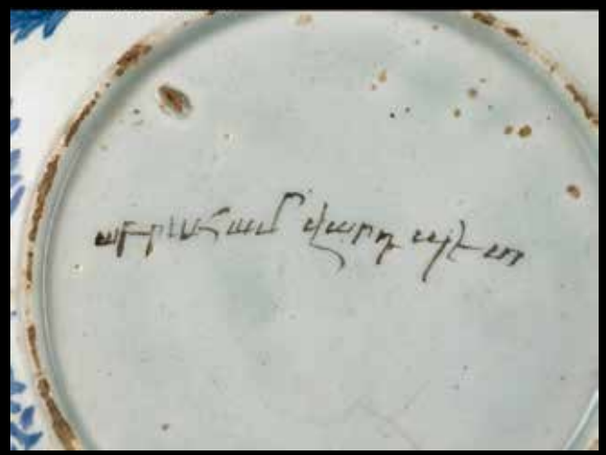
IS.V.1660

IS.2722

IS.L.4

Inv. IS.L.15

ACO.3170 I



ACO.3170 I

ACO.3170 II

ACO.3170 II

ACO.3170 II

ACO.3170 II

VII. 8 en 9 Coupe et bol

Kütahya (Turquie), 1168 du calendrier arménien/1718-1719 ap. J.-C.
Pâte siliceuse, engobe, peinture sous glaçure
Coupe : inv. ACO.3170 I, H. : 4,3 cm ; ø de la base : 12 cm ; ø du bord : 21,2 cm
Bol : inv. ACO.3170 II, H. : 11,8 cm ; ø de la base : 8,3 cm ; ø du bord : 18,5 cm
Don Van Branteghem (1893)

LANE , p. 64 ; HELBIG 1946, Pro Arte, p. 120 ; HELBIG 1949, p. 106-107 ; CARSWELL 1972, p. 70-73, pl. 18-19 ; MEKHITARIAN 1976, fig. 80-83 (bol), 84-85 en pl. V (coupe) ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, p. 78-84 ; KÜRKMAN 2006, fig. 318, 331-337 en 341, inscriptions et signature : fig. 319b, 319d, 321 en 322.

Sur la coupe, nous découvrons deux saints imberbes, Serge et son fils Martiros, galopant sur des chevaux blancs tout en s'enlaçant. Les bêtes, embouchées d'un simple filet, tournent la tête l'une vers l'autre ; leurs crinières et leurs queues tressées sont noires. Les cavaliers chaussent des étriers à plancher relativement long. Leurs selles sont de type mongol, généralement faites de bois massif, à siège étroit surélevé, encadré par un pommeau et un troussequin saillants. Les capes jaune et verte des deux saints flottent au vent et leurs tuniques colorées éclairent le centre de la coupe cernée d'une bande jaune. Un léger voile de nuages jaunes, bleus et blancs s'étire au-dessus de la scène, ainsi que quatre esquisses d'oiseaux. Une bande de terrain bleu turquoise et vert se développe vers la droite, sous les sabots de la monture de Martiros, le saint aux cheveux courts. L'envers de la coupe, peint en blanc et bleu, contraste singulièrement avec la scène cavalière de l'intérieur. Il rappelle les décors des verseuses et autres objets usuels de la même période : quatre bouquets de quatre œillets avec feuilles sont répartis sur la paroi extérieure, alternant avec quatre petites compositions feuillues. La peinture a été faite à main levée : pour une des compositions de feuillage, le peintre n'avait pas assez de place et les sabots du cheval de Martiros sont tournés vers l'intérieur afin de s'adapter au cadre.

En 1972, John Carswell consacra une étude approfondie à la céramique de Kütahya de la cathédrale arménienne Saint-Jacques de Jérusalem et y publia non seulement les carreaux figuratifs mais également la vaisselle qui y était associée, et parmi laquelle se trouvaient les deux objets de Bruxelles[27]. Nous nous sommes basés sur sa traduction des inscriptions arméniennes, qui fut confirmée par feu Arpag Mekhitarian, ancien conservateur aux MRAH. Sur le bord apparaît :

> « Les saints guerriers » et, dans le bas, la date de 1168 (1718 ap. J.-C.), sur le pied : « Abraham v(a)rd(a)pet ».

Trois autres coupes ont encore été réalisées pour Abraham Vardapet, une avec l'archange Michel, au V&A Museum de Londres[28], une avec la décollation de saint Jean, dans le monastère arménien de San Lazarro à Venise[29], et une avec saint Serge au Cincinnati Art Museum[30]. Tous ces plats présentent un bord jaune et un revers en bleu-et-blanc au feuillage fourni. La facture de ces quatre pièces, d'un diamètre de quelque 20 cm, est identique à celle de 45 carreaux conservés dans le monastère Saint-Jacques à Jérusalem. Le style naïf des peintures présente peu de similitudes avec les peintures des livres sacrés arméniens mais se recommande davantage des illustrations sur des amulettes et prières et des écrits apotropaïques à caractère magique et superstitieux. Ces documents sont souvent illustrés de scènes de forme circulaire ou rectangulaire tirées de l'histoire biblique ou de vies de saints. Les amulettes, larges de 4 à 20 cm et longues de 2 à 20 m, étaient facilement transportables et ont, sans doute pour cette raison, servi de modèle pour le sujet de la coupe[31].

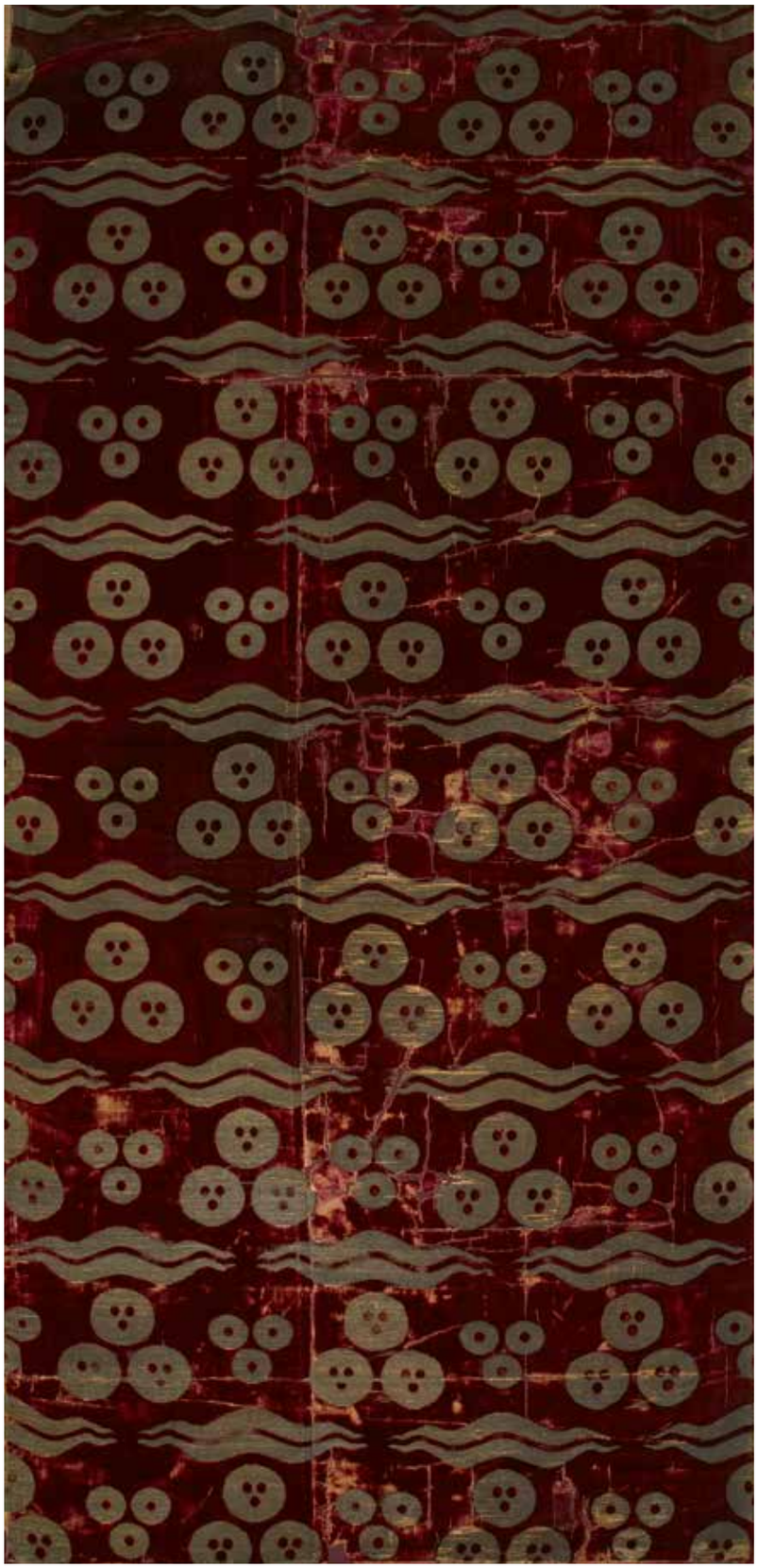
Le bol profond est entièrement peint, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Sur le fond apparaissent les douze apôtres, installés sous des arcades, autour d'une étoile à douze branches qui occupe le centre. Juste sous la lèvre se déroule une inscription : « à l'usage d'Abraham Vardapet, évêque suffragant de Takırdagh, [ce] fut peint en l'an 1168 de l'ère arménienne, grâce à la sollicitude du chantre Thoros[32] ». L'extérieur est rehaussé de deux scènes différentes : des chasseurs ayant un oiseau dans leur viseur et un personnage couronné sous un baldaquin tenant un bâton. Cet homme reçoit l'hommage d'une ville sous forme d'une procession d'hommes qui portent une maquette, un drapeau (avec un agneau, comme sur les bateaux qui, aux XVIII[e]-XIX[e] siècles, étaient affrétés par les Arméniens) et des banderoles. Des arquebusiers abandonnent une ville fortifiée et pavoisée. Sur la base apparaît le monogramme du commanditaire. Un bol apparenté se trouve au Benaki Museum d'Athènes, présentant également les douze apôtres qui, là, portent tous une maquette d'une église à coupole et sont bénis par le Christ, alors qu'au centre se profile la représentation du Saint-Sépulcre[33].

ÉTAT DE CONSERVATION

Suite à une cassure, les deux pièces ont été traitées en 1983 par l'Atelier céramique des MRAH. [Y. C.]

27 CARSWELL 1972, I, Monogrammes et noms d'Abraham Vardapet, p. 14 ; coupe, p. 70-71 ; bol, p. 72-73.
28 CARSWELL 1972, p. 68-69.
29 CARSWELL 1972, p. 69-70.
30 CARSWELL 1972, p. 71-72.
31 *Cf.* amulette avec les saints Serge et Martiros, XV[e]-XVI[e] siècle (?), Erevan, Maténadaran, inv. 139, 460 x 7 cm, in : MUTAFIAN 2007, cat. 3.38.
32 CARSWELL 1972, p. 72-73 ; KÜRKMAN 2006, fig. 331-333, p. 246, où l'auteur a traduit : « the artist Thoros », au lieu de « the chorister *T'oros* » que nous trouvons dans la version de Carswell. Nous avons opté pour la dernière traduction, nous basant également sur les lectures de feu M. Mekhitarian et de feu J. Lafontaine-Dosogne.
33 CARSWELL 1972, p. 74-75.

Textiles de Bursa, d'Istanbul et de centres provinciaux[34]



IS.Tx.792

VII.10 Velours *(çatma)* à motif *çintamani*

Bursa (Turquie), seconde moitié du XV^e siècle
Soie et fils d'or, velours coupé et broché
H. : 138,5 cm ; l. : 67,6 cm (lisières comprises)
Don Errera (1900-1905), acheté par la donatrice chez H. Bey, Paris (1897)
Inv. IS.Tx.792

ERRERA 1927, cat. 137 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 18, p. 7 ; ATASOY 2001, fig. 286 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 19 ; Van Raemdonck & De Jonghe, in: DE JONGHE et al. 2004, cat. V.3.23.

La composition marquante et moderne en fils d'or brochés ressort idéalement sur le fond de velours d'un rouge carmin profond. Elle est constituée de deux rangées horizontales de motifs décalés : la première est une suite de paires de lignes ondulées, la seconde présente des groupes de trois cercles en formation triangulaire avec trois points rouges au centre, alternant avec trois cercles plus petits au centre marqué d'un point rouge. La force de ce motif presque abstrait s'exprime dans la tension entre, d'une part, la répétition régulière des lignes ondulées et, d'autre part, les cercles et les points d'ordres et de formats divers[35].

La même composition existe dans des versions légèrement différentes[36]. On trouve aussi des motifs apparentés, mais dans d'autres combinaisons[37]. Souvent, des éléments en sont écartés et isolés[38]. Nous aimerions également mentionner un petit fragment d'un velours turc du XV^e siècle portant le motif du çintamani et conservé au Gruuthusemuseum de Bruges[39].

La composition éminemment visuelle ainsi que les hautes qualités techniques du velours de Bruxelles – la structure de tissage serrée, la qualité de la soie et celle des fils d'or, le rouge carmin profond à base d'extraits de cochenille arménienne – suggèrent une production exclusive au profit de la cour ottomane de la seconde moitié du XV^e siècle. Ce velours peut être rapproché d'étoffes répertoriées dans un document d'archives de 1483 sous le nom de *Bursa'nin altinli benekli çatmasi*, velours de Bursa à pastilles dorées[40]. L'usage de colorant à base de cochenille arménienne pour le fond rouge souligne la date ancienne.

L'origine et la symbolique du motif remonteraient à la Chine bouddhiste[41]. Il fut très rapidement adopté dans le monde islamique. La paire de lignes ondulées fut associée à la peau du tigre[42], les pastilles, à celle du léopard. C'est pourquoi ce motif symbolisait sans doute la force et le courage masculins[43] et faisait office de porte-bonheur. Au XVI^e^ siècle, il devint un emblème de la cour ottomane. À titre d'exemple, le sultan Mehmed III est représenté avec une étoffe portant ce motif posée sur ses genoux, alors qu'il est à cheval et en grand habit de parade pour célébrer sa campagne victorieuse en Hongrie[44]. À la fin du XVI^e^ siècle, la connotation royale s'affaiblit et le motif du çintamani – que nous retrouvons encore sur des textiles et des carreaux muraux – devint principalement décoratif.

Bursa était le principal centre de production de soieries de l'Empire ottoman. Pour l'obtention de la soie grège, la Turquie dépendait de l'Iran où l'élevage des vers à soie était pratiqué autour de la mer Caspienne. Des caravanes transportaient la soie à Bursa où elle était pesée, taxée et revendue – de nombreux marchands étaient des Italiens. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVI^e^ siècle qu'on parvint à aménager dans la région de Bursa des plantations de mûriers, indispensables pour nourrir les vers à soie. Istanbul formait un second centre important. Au milieu du XVI^e^ siècle, Rüstem Paça, grand vizir du sultan Sulayman I^er^, y implanta l'industrie de la soie et la plaça sous le contrôle direct de la cour. Dans le même temps naissait dans l'atelier de cour *naqqāsh-khāne* un nouveau style qui domina les arts du carreau mural et du livre pendant la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Bursa conserva cependant son titre de principal centre textile. La soie y était commercialisée et la production plus diversifiée et traditionnellement dominée par les corporations, tandis qu'à Istanbul, elle était davantage spécialisée pour satisfaire les besoins de la cour.

Les soieries précieuses à fils d'or et d'argent et aux motifs porteurs sur fond monochrome étaient, plus que tout, destinées à exprimer la puissance et l'autorité des sultans ottomans, vis-à-vis tant de leurs sujets, que des délégations diplomatiques étrangères. Elles étaient alors transformées en habits cérémoniels, portés lors de grandes manifestations publiques de la cour et de sa suite. Des lés de soie pouvaient en outre servir à décorer les rues ou à canaliser la foule. Des soieries pouvaient aussi être disposées sur le sol devant le cortège, et partagées après la cérémonie entre les membres de la cour, en fonction du rang de chacun.

Les soieries étaient indispensables lors du don de robes d'honneur (*khil'a*) pour exprimer son estime ou accorder une faveur. Elles conféraient un statut à la classe dirigeante et constituaient, au même titre que des pierres ou métaux précieux, un capital sûr. Le prix des matières premières nécessaires à l'industrie de la soie étant plus élevé que pour la céramique ou la reliure, et les étoffes de soie représentant un important produit d'exportation, y compris hors de l'Empire ottoman, l'intérêt économique s'en révélait immense. Seuls les meilleurs artistes y étaient conviés. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE[45]

Rapport de dessin : H. 31 cm ; L. 21,83 cm, axe de symétrie vertical et en quinconce.

Chaînes : Fond : soie jaune, torsion-S/retors-Z. Poil : soie carmin torsion-S/retors-S. Proportion : 4 fils fond pour 1 fil poil pour 2 fils fond pour 1 fil poil (4F/1P/2F/1P = 1 unité chaîne). Découpure : 2 touffes. Réduction : 14,5 unités chaîne par cm.

Trames : Fond : soie ivoire, sans torsion appréciable. Serrage : comme fond. Support : comme fond. Broché : filé or, lamelle d'argent dorée des deux côtés enroulée S couvert[46] autour d'une âme de soie jaune clair torsion-Z/retors-S. *Remarque* : la matière de la trame de fond, de serrage et de support est la même. Mais ces trames n'ont pas été entrées par la même navette. La trame de fond a été entrée par une seule navette et la trame de serrage et de support par une deuxième navette. Proportion : 2 fond pour 2 broché pour 1 serrage pour 1 support. Séquence : 1 serrage – 1 fer poil – 2 broché – 1 fond – 1 support – 1 fond (= 1 passée). Découpure : 1 passée. Réduction : 12,4 passées par cm.

Construction interne : Fond : satin de 5 chaînes, décochement 3, avec la trame de fond. Serrage : serge 4 lie 1 S chaîne. Support: serge 4 lie 1 S chaîne. Broché : sergé 4 lie 1 S trame avec 1/3 de la chaîne de fond. Poil : au-dessous de la trame de fond, de la trame de serrage et de la trame de broché, au-dessus de la trame de support, dans l'effet velours. Dans l'effet de broché au-dessous du fer poil.

Composition du dessin : Fond : velours coupé carmin. Dessin : effet broché du filé or.

Lisières : Composition : 82 fils de soie double. Largeur : 1,5 cm. Construction interne : comme tissu de fond (coups de fond doublés alternativement par un coup de serrage et un coup de support).

[D.D.J.]

ANALYSE DE COLORANT[47]

Le rouge carmin profond a été obtenu au départ d'extraits de cochenille arménienne.

ÉTAT DE CONSERVATION[48]

Traitement dans l'Atelier textile de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

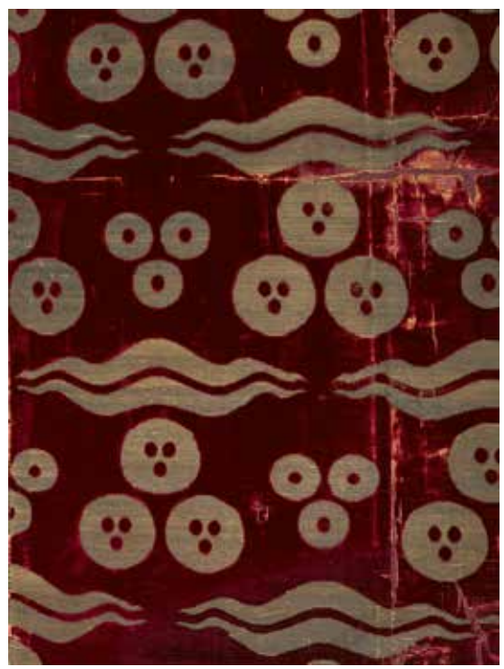
34 La collection compte 43 soieries ottomanes, 25 velours, 16 lampas et deux autres types de textile, dont une bannière militaire. En 2004, ce groupe textile a été étudié en profondeur par une équipe multidisciplinaire des MRAH et de l'IRPA. Voir : DE JONGHE *et al.* 2004.

35 Les aspects technologiques de cette notice sont basés sur les analyses de l'ingénieur D. De Jonghe.

36 Inv. 1.44, The Textile Museum, Washington, in : MACKIE 1973, cat. 2 (en fils d'argent sur fond brun marron) ; un fragment au V&A Museum, Londres, inv. 356-1897 et un autre du Kunstmuseum Düsseldorf, inv. 8765.

37 *Cf.* sur un velours utilisé comme doublure d'un bouclier cérémoniel conservé au Topkapı Palace Museum, Istanbul, inv. 1/2545, in : ATASOY 2001, fig. 290, p. 299 ; sur un fragment dans une collection privée allemande, in : ERBER 1993, cat. G 1/2.

IS.Tx.792 (détail)



38 Par exemple dans le velours portant le n° d'inventaire IS.Tx.1201 de notre collection où des pastilles sont reliées au motif du croissant de lune, in : DE JONGHE *et al.*, cat. V.2.11.

39 Inv. 0.192-XVI. La structure de ce velours diffère de celle du velours de Bruxelles, mais est identique à celle d'un autre velours de la collection, inv. IS.Tx.450, avec un fond de velours rouge et un motif de fils d'argent brochés et un poil de soie couleur ivoire, in : DE JONGHE *et al.*, cat. V.2.9.

40 GÜRSÜ 1988, p. 180.

41 Connues sous le nom *çintamani*, du sanscrit « joyau porte-bonheur », les trois perles seraient un des attributs du Bouddha, in : Atasoy 2001, p. 299 ; selon Denny, les pastilles et les lignes peuvent être interprétées comme des perles nées de vagues marines, un symbole de la Chine bouddhiste symbolisant le bonheur et le pouvoir, in : DENNY 1982, p. 126-128. Le Bouddha, entouré de serviteurs et de disciples, se retrouve sur une peinture murale dans un temple rupestre du IX^e^ siècle à Bezeklik, dans l'oasis de Turfan ; les deux motifs, deux lignes ondulées et trois pastilles, sont présents sur cette représentation. Grâce à l'intervention des Turcs, cette combinaison a été amenée vers l'ouest. Il existe cependant une réserve quant à l'interprétation du motif, du moins selon le conservateur honoraire de la collection chinoise des MRAH., M. Jean-Marie Simonet, que nous remercions ici pour sa remarque. Voir plus loin : S. Okomura, The Origin and Development of the Chintamani Motif, in : *Oriental Carpet and Textile Studies VI*, California, 2001, p. 124-127.

42 Traditionnellement, le héros iranien Rustam porte un vêtement à motif de peau de tigre et un couvre-chef en forme de tête de léopard. Une ancienne représentation dans l'art islamique apparaît sur une page du *Shāhnāma* de Firdawsi, de 1379, conservé à la Chester Beatty Library de Londres, avec la représentation de « Rustam et le démon blanc », in : ROBINSON B., *Persian Miniature Painting*, London, 1967, pl. 7 ; dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, 1995, p. 656. Le même auteur signale une représentation encore plus ancienne, dans le *Djâmi' al-tawārīkh* de Rashid al-Din, daté de 1306 (University Library of Edinburgh, ms. Arab 20, fol. 6b) où le héros porte une peau de tigre au-dessus de ses vêtements mongols. Dans ce cas-ci, il symbolise sûrement la force et le courage masculins. Les chefs timurides d'Iran et d'Asie centrale reprirent le motif sur leurs monnaies.

43 ATASOY 2001, p. 299.

44 Miniature tirée de l'*Eğri Fetihnâmesi*, vers 1598, MS.H.1609, folios 68b-69a, Topkapı Palace Library, Istanbul, in : ATASOY 2001, fig. 14.

45 En ce qui concerne la technologie des velours ottomans, voir : De Jonghe in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 13-33.

46 *Couvert* signifie ici que le fil métallique est enroulé autour d'une âme de soie et que cette dernière est entièrement couverte.

47 En ce qui concerne les analyses de colorants des textiles ottomans, voir : Vanden Berghe in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 49-60.

48 En ce qui concerne le traitement conservatoire des textiles ottomans, voir : Vereecken in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 61-66.

VII.11 Soie *(kemha)* avec médaillon dans un réseau ogival

Bursa ou Istanbul (Turquie),
seconde moitié du XVI^e^ siècle
Soie et fils d'or, armure de lampas
H. : 26 cm ; l. : 21,5 cm (une lisière comprise)
Legs Errera (1929), acquis par la donatrice chez Bacri, Paris (1903)
Inv. IS.Tx.809

ERRERA 1927, cat. 213 A ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 25, p. 8 ; Van Raemdonck & Verhecken-Lammens, in : DE JONGHE 2004 et al., cat. L.2.11.

Un médaillon ogival, décoré de pommes de pin et bordé d'une frise géométrique de petits triangles, contient un artichaut (?) orné de trois grenades jaillissant d'une petite plante et, à gauche et à droite, des trois cercles du motif *çintamani*. L'usage de fils d'or, de soies bleue, rouge, ivoire et brun foncé pour l'encadrement, convient parfaitement sur le fond rouge carmin. De petits triangles rehaussent aussi la tige de l'artichaut, tandis que le bord de la plante présente des lobes inspirés des motifs de nuages chinois.

Les motifs géométriques de petite dimension dérivent peut-être de ceux des soieries mameloukes[49]. Ils constituent le fond d'un kaftan turc de la première moitié du XVI^e^ siècle conservé au Topkapı Palace Museum d'Istanbul[50]. Les petits triangles évoquent l'effet du damas[51]. Des triangles du même type décorent également un sac conservé au Topkapı Palace Museum et remontant probablement à la fin du XVI^e^ siècle[52]. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE [53]

Rapport de dessin : incomplet.
Armure : lampas lancé, broché : fond : satin de 5 chaînes découpure 3. Liage : sergé trame 3 lie 1 Z.
Lisière droite : même armure.
Chaînes : fond : soie rouge (Z). Liage : soie crème (Z). Proportion : 3-4 fils pièce/1 fil de liage.
Découpure : 3-4 fils pièce (entre 2 fils de liage). Densité : 22-25 proportions de chaîne par cm. Lisière droite (0,5cm) : ligne rouge mince : fils pièce doubles : soie rouge (Z) et fils de liage doubles, soie crème. L'autre partie : fils chaîne doubles et fils de liage doubles : soie crème (Z). Pas de cordelines.
Trames : lat de fond : soie rouge (I = sans torsion appréciable). Lats lancé : I : soie bleue (I) interrompu ; II : soie ivoire (I) ; III : soie brun foncé (I) ; IV : soie crème (I), fil accompagne le fil broché ; V : broché : filé or (lamelle de 2 mm de large, enroulée S sur l'âme de soie jaune [1 fil jaune et 1 fil crème (I2S)].
Proportion : 1 coup de chaque lat : V, IV, III, II, fond ; or, V, IV, III, II, I / fond. Densité : 22-25 passées par cm.
[C.-V.L.]

ANALYSE DE COLORANT[54]

La teinte rouge carmin a été obtenue au départ d'extraits de cochenille arménienne.

ÉTAT DE CONSERVATION[55]

Traitement dans l'Atelier textile de l'Institut royal du Patrimoine artistique. [M.V.R.]

49 Par exemple sur la soierie du XIV^e^ siècle (inv. IS.Tx.562), in : DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, fig. 20.

50 Inv. 13/46, in : ATASOY 2001, fig. 21.

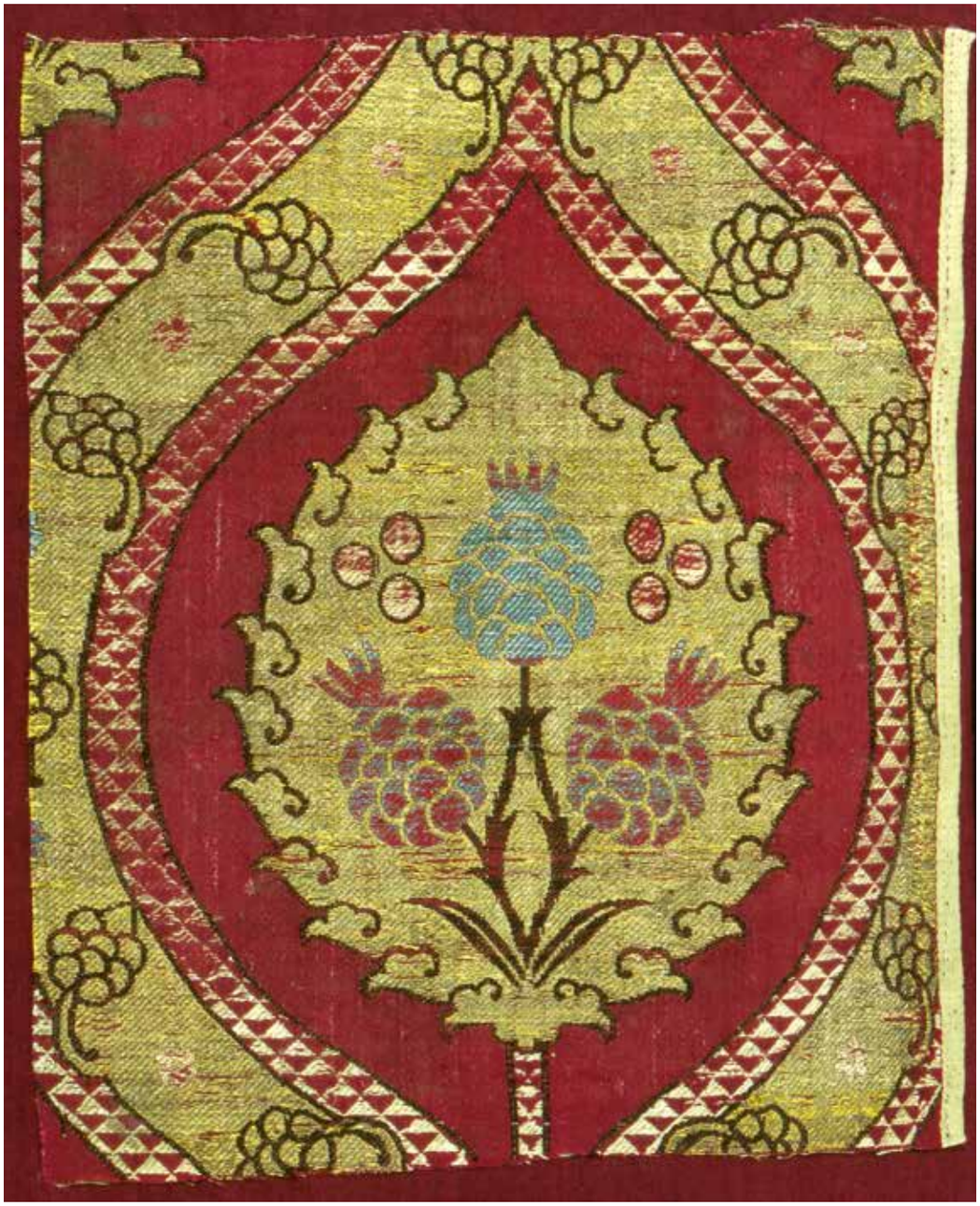
51 ATASOY 2001, p. 290-291, où il est dit que les Ottomans reprirent ce motif à des damas italiens, plus précisément vénitiens.

52 ATASOY 2001, fig. 49.

53 En ce qui concerne la technologie des lampas, voir : Verhecken-Lammens in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 35-48.

54 Vanden Berghe, in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 49-60.

55 Vereecken, in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 61-66.



Inv. IS.Tx.809

VII.12 Couverture de cénotaphe

Empire ottoman, XVII^e-XVIII^e siècle
Soie, armure de lampas
H. : 22-25 cm ; l. : 67,5 cm (deux lisières comprises)
Legs Errera (1929), acquise par la donatrice chez Hakky-Bey, Paris (1901)
Inv. IS.Tx.681

ERRERA 1927, cat. 321 A ; Van Raemdonck & Verhecken-Lammens in : DE JONGHE et al. 2004, cat. L.1.1.

Sur un fond rouge carmin ont été tissées en alternance des bandes inscrites larges et étroites, en zigzag et de couleur ivoire, séparées chaque fois par une double ligne. La séquence revient six fois dans la largeur de tissage. La bande étroite de la partie supérieure contient la surate 108 (*sūra al-kauthar*) du Coran, traitant de l'abondance[56]. La plus large qui suit porte la *shāhāda* ou profession de foi. Sur la seconde ligne étroite apparaît la surate 112 du Coran (*sūra al-ichlās*) qui met en avant l'unicité de Dieu. La seconde bande plus épaisse n'est que partiellement conservée. Elle contient les noms d'Allah et de Muhammad (en haut), ainsi qu'un pendant en forme d'écusson au nom d'« Allah » (en bas).

Nous avons retrouvé les mêmes textes sur une couverture de cénotaphe de la Keir Collection, datée du XVII^e-XVIII^e siècle[57]. Ils sont également repris sur un textile *Ravza-i Mutahhara* conservé au Topkapı Palace Museum[58]. Il s'agit d'une soierie, parfois à fils d'or, sur laquelle des inscriptions soigneusement sélectionnées ont été tissées ; elles reprennent des prières ou des versets du Coran ou des *Hadīth* qui semblent avoir un rapport avec la fonction de l'étoffe, à savoir le revêtement de l'*Haramayn*, les deux sanctuaires à La Mecque et à Médine. La tradition d'envoyer régulièrement des processions chargées de présents à l'*Haramayn* remonte à la période abbasside. Le cadeau le plus précieux est la *kiswa*, la lourde étoffe brodée drapée autour de la Ka'ba. Elle était renouvelée chaque année et, traditionnellement, c'est à l'Égypte que revenait le privilège de la livrer. À partir de 1517, lorsque l'Hedjaz fut englobé dans les territoires des Ottomans, c'est à ce dernier que revint cet honneur. Outre la *kiswa*, d'autres soieries précieuses étaient prévues pour l'aménagement intérieur de la Ka'ba ainsi que pour le revêtement des tombes du Prophète (connues sous le nom de *Ravza-i Mutahhara*) et de ses disciples à Médine. La soierie de Bruxelles appartient sans doute à ce dernier groupe. Le Topkapı Palace Museum en possède quelque 600 exemplaires, parfois entiers, plus souvent fragmentaires. Lorsque ces soieries étaient remplacées par des neuves, elles étaient découpées et distribuées ou vendues aux pèlerins, ou encore ramenées à Istanbul où elles étaient respectueusement entassées au Topkapı à moins d'être réutilisées comme couvertures de cénotaphe.

La soierie du Musée du Cinquantenaire est l'un des six lampas de la collection comportant de tels textes religieux inscrits dans des bandes zigzagantes[59]. Des étoffes de ce type recouvraient le cercueil lorsqu'il était acheminé vers la tombe et étaient parfois déposées sur le cénotaphe. Les textes ne fournissent ni nom ni date[60], mais juste des versets du Coran ou des *hadīth*, ainsi que des invocations pieuses. Certains sont récurrents et sont combinés de diverses manières, mais la *shāhāda* semble toujours occuper la bande la plus large. L'écriture est un élégant *thuluth*, bien que légèrement anguleux dans les bandes plus étroites[61]. Sur un autre exemple encore, les noms d'Allah et de Muhammad sont tissés au fil d'or et soulignés de rouge carmin, tandis que la *shāhāda* est tissée au fil de soie de couleur ivoire[62]. La calligraphie est élégante et le recours à la cochenille arménienne pour l'obtention du rouge carmin indique ici une pièce d'importance d'une date relativement ancienne, peut-être du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle.

Il a dû exister une production spécialisée de ce genre de couverture et ce durant une longue période (du XVI^e au XIX^e siècles). Elles étaient probablement tissées en grandes quantités (elles sont très nombreuses dans les collections occidentales) et de qualités diverses (parmi les

IS.Tx.681

six exemplaires de la collection, on compte cinq qualités différentes, en fonction du nombre de couleurs et de la technologie de tissage utilisés). Nous n'avons toujours aucune certitude quant à l'endroit où elles ont été réalisées. Peut-être à Istanbul et à Bursa, mais, quoi qu'il en soit, des étoffes destinées à l'*haramayn* ont également été commandées en Égypte, même s'il s'agissait sans doute plutôt de la *kiswa* brodée et de la tenture de la Ka'ba[63]. La calligraphie a probablement été conçue par des calligraphes du *naqqāsh-khāne* à Istanbul.

Le recours à un colorant à base de la cochenille arménienne et l'irrégularité du tissage de l'étoffe nous poussent à avancer une date ancienne, même antérieure au XVII^e^-XVIII^e^ siècle ; il faudra cependant attendre que d'autres exemplaires de ce type aient été analysés pour en avoir la confirmation. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE[64]

Rapport de dessin : H. : incomplet, l. : 10,5-11,7 cm. Chemin suivi.

Armure : lampas lancé : fond : satin de 5 chaînes déc. 2. Liage : sergé 3 lie 1, Z. Lisière gauche et droite : même armure.

Chaînes : fils pièce : soie rouge (I2S). Fils de liage : soie crème (I2Z), quelquefois fils doubles. Proportion : 3-4 fils pièce / 1 fil de liage. Découpure : 3-4 fils pièce (entre 2 fils de liage). Réduction : 25-27 proportions de chaîne par cm.

Lisière droite (0,7 cm) : fils pièce : soie crème S2S. Fils de liage : soie crème sans torsion appréciable, les derniers fils (0,3 cm) sont doubles suivis d'une cordeline (plusieurs des fils pièce) à l'extrémité du lé. *Lisière gauche* : plus mince et pas de cordeline.

Trames : 2 lats. 1 : lat de fond : soie jaune, 2 – 4Z-. 2 : lat lancé : soie ivoire Z-, 2-3 fils. Proportion : 1 coup de chaque lat. Succession : 2, 1 / 2, 1. Découpure : 1 passée. Réduction : 17 passées par cm.

[C.V.-L.]

ANALYSE DES COLORANTS[65]

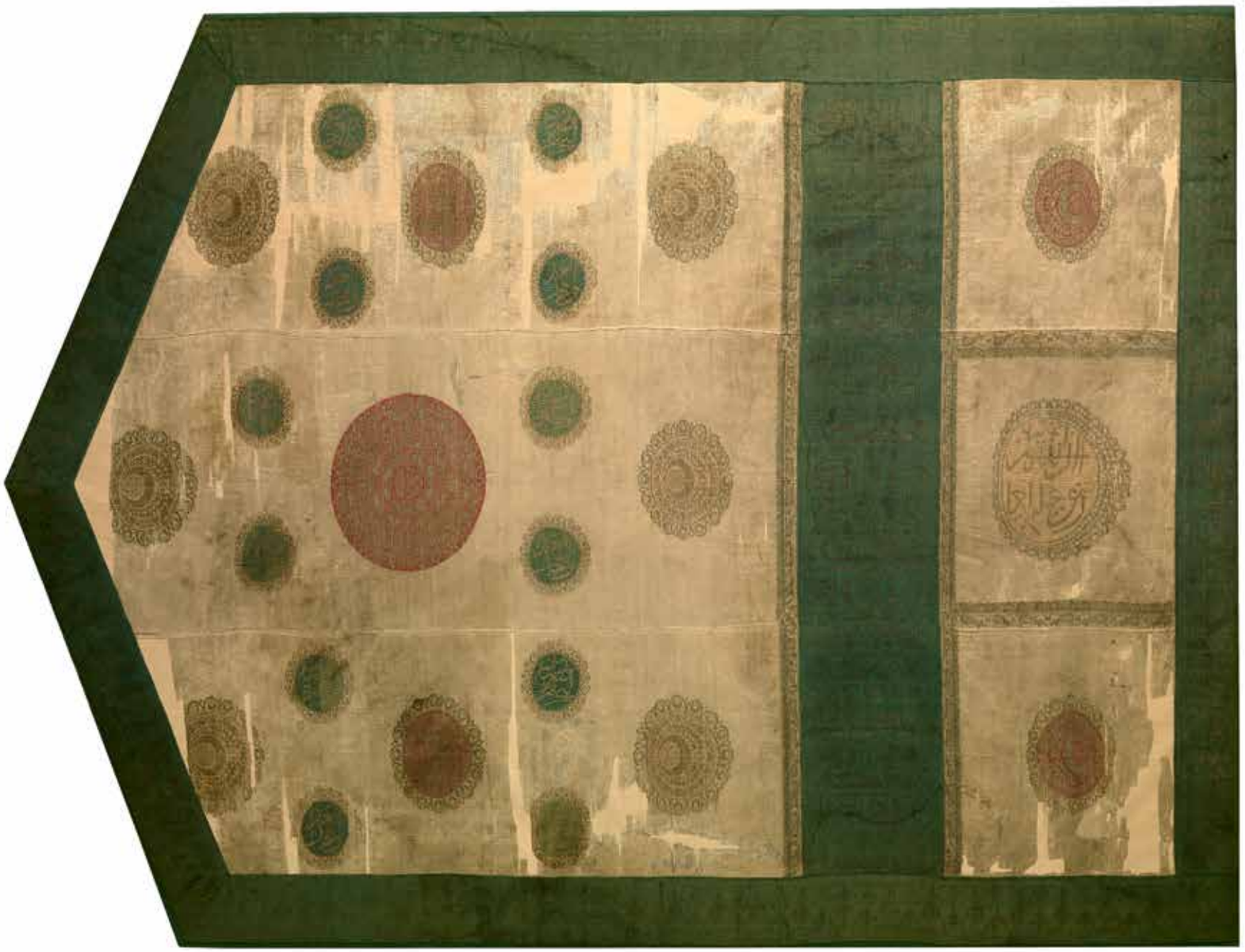
La chaîne de base rouge carmin : cochenille arménienne

La trame de base jaune : bois du Brésil (espèce de *Caesalpinia*)

ÉTAT DE CONSERVATION[66]

Traitée dans l'Atelier textile de l'Institut royal du Patrimoine artistique. [M.V.R.]

56 I. Errera signalait que M. Sobernheim, de Berlin, avait lu les inscriptions. Texte complet in : Van Raemdonck & Verhecken-Lammens, in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 99.
57 SPÜHLER 1978, cat. 138.
58 Inv. 24/453, in : IPEK 2006, fig. 21.
59 Les cinq autres sont : inv. IS.Tx.1216 (deux lés à fond rouge) ; IS.Tx.1217 & 1218 (fragments à fond vert ; IS.Tx.1219 (beau fragment à fils d'or, en nettement moins bon état) et IS.Tx.1228 (fragment à fond vert), tous publiés dans : DE JONGHE *et al.* 2004, L.1.2-6.
60 La couverture de cénotaphe (inv. 13/1957) du Topkapı Palace Museum d'Istanbul constitue une exception puisqu'elle peut être datée entre 1520 et 1691, l'inscription mentionnant Sulayman comme sultan régnant, in : ATASOY 2001, cat. 10, p. 241-242.
61 Comme sur inv. IS.Tx.1228, in : DE JONGHE *et al.* 2004, cat. L.1.6.
62 Inv. IS.Tx.1219, in : DE JONGHE *et al.* 2004, cat. L.1.5.
63 Depuis le début de la période islamique, des étoffes coptes ont été exportées vers le Hedjaz afin de pouvoir en revêtir la Ka'ba (littéralement, *kiswa* signifie vêtement). À ce sujet, Azraqi mentionne le terme *kubati*, in : SERJEANT 1972, p. 11. De nombreux siècles plus tard, Sultan Selim I^er^ (r. 1512-1520) aurait, après la conquête de l'Égypte en 1517, décidé que la *kiswa* devait être tissée dans ce pays, in : PORTER 2012, p. 262 & 262-265.
64 Verhecken-Lammens, in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 61-66.
65 Vanden Berghe, in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 49-60.
66 Vereecken, in : DE JONGHE *et al.* 2004, p. 61-66.



IS.Tx.1223

VII.13 Bannière militaire *(sandjaq)*[67]

Empire ottoman, fin du XVII[e] ou XVIII[e] siècle
Soie et fils d'or, moiré, broché et armure Louisine 2/2.
H. : 196 cm ; l. 256 cm
Legs Errera (1929), achetée par la légataire à P. Petit à Istanbul (1903)
Inv. IS.Tx.1223

ERRERA 1927, cat. 77 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1988, fig. 30; VAN RAEMDONCK 2001 ; Van Raemdonck & Verhecken-Lammens in : DE JONGHE et al. 2004, cat. D.W.2.

La bannière est composée d'une soierie beige clair, moirée[68] à l'origine, divisée en deux et encadrée de bandes de soie verte. Le fond beige est parsemé de médaillons brochés en soies rose, verte et rouge. Ils contiennent des inscriptions et/ou des fleurs et des croissants de lune tissés au fil d'or[69]. Les bandeaux de soie verte sont brochés de fils d'argent et cousus sur le champ beige : une large bande à inscription partage verticalement le champ en deux parties inégales tandis que la bannière est encadrée de bandes plus étroites (à moitié aussi larges que la précédente) où sont tissées des rosettes et des tulipes. Dans le bandeau vert vertical prennent place, l'un au-dessus de l'autre, 13 cartouches contenant la *shāhāda*. L'ordre de succession est surprenant. Dans le cartouche supérieur apparaît : « *et Muhammad est l'Envoyé de Dieu* », et ensuite seulement : « *Il n'y a pas d'autre divinité que Dieu* ». Le nombre impair des cartouches semble illogique mais la présence de motifs en zigzag dans les parties inférieure et supérieure du bandeau démontre que la composition a été conçue telle quelle. Le croissant de lune dans le champ central rectangulaire, à droite de la bande verticale, contient la prière : « *La grâce du Dieu tout-puissant les bénisse tous* ». Les inscriptions des médaillons sont répétées à six reprises dans le champ principal et peuvent être traduites comme suit : « *Ceux qui sont morts en martyr pour Moi seront vengés* » et « *le Sublime* », « *le Très-Haut* ».

Il s'agit ici d'une grande bannière militaire de type *sandjaq*. La première source iconographique précise pour une bannière de ce type est une gravure de Johann Ulrich Kraus qu'il a réalisée d'après un dessin de Bartholomäus Sixtus Kummer d'Augsbourg, après 1685, date du siège de la forteresse de Neuhäusel, où la bannière fut capturée[70]. D'après la légende de la gravure, la bannière était réalisée avec des soies jaunes et des fils d'or et sa forme générale devait être identique à celle de Bruxelles. Les bordures extérieures étaient cependant perdues, ou à tout le moins n'étaient pas représentées sur la gravure, tandis que l'effet moiré était clairement évoqué. Bien que figurée inversée dans le sens vertical, on peut y reconnaître clairement la division en deux parties inégales par une bande verticale, la répartition des médaillons en trois rangées, les croissants de lune, les rosettes stellaires et les motifs floraux stylisés qui se trouvent sur la bannière de Bruxelles. Seul le motif solaire des médaillons, aux rayons alternativement droits et incurvés, ne figure pas sur la pièce de Bruxelles.

Au moins une autre bannière de ce type a été conservée à ce jour. Elle date de la seconde moitié du XVII[e] siècle et se trouve au Badisches Landesmuseum de Karlsruhe[71]. Elle est identifiée dans un inventaire de 1842, comme étant le drapeau turc du *serasker* (commandant militaire) acquis par le margrave Ludwig Wilhelm lors de la bataille de Slankamen, le 19 août 1691. Les similitudes sont frappantes, tant avec le drapeau de la gravure qu'avec celui de Bruxelles. La forme générale est identique, la disposition et la décoration des médaillons sont semblables. En outre, le fond et les bords de la bannière de Karlsruhe ont été tissés selon la même technique que ceux de la bannière bruxelloise. Les deux étoffes sont réversibles. L'effet côtelé, nécessaire au moiré, est également présent. L'inventaire de Karlsruhe mentionne même le mot *moiré*[72]. Les bordures ont les mêmes dimensions que celles de la bannière de Bruxelles et sont décorées de manière similaire, de rosettes et de tulipes stylisées. Une différence à signaler : la bande transversale verticale n'a pas été cousue sur le fond comme dans la bannière de Bruxelles, mais intégrée dans le fond lors du tissage. De même, la *shāhāda* n'est pas disposée en cartouches comme dans le drapeau bruxellois, mais tissée à l'endroit, puis en image inversée dans le sens vertical. D'une manière générale, les deux bannières présentent des croissants de lune, des rosettes stellaires, des petites fleurs à huit pétales, des bords en zigzag, des médaillons lobés et des inscriptions arabes. Elles semblent former le répertoire iconographique classique de ce type de bannière ottomane de la fin du XVII[e] siècle.

Dans l'état actuel des connaissances, il n'existe qu'une bannière explicitement datée du XVII[e] siècle. Il s'agit non pas d'une bannière militaire mais d'un drapeau de pèlerinage et il est conservé au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.)[73]. L'inscription mentionne la date de 1683 et en situe l'origine, non pas au cœur de l'Empire ottoman, mais dans les provinces de Tunisie ou d'Algérie. Elle diffère de la nôtre à plusieurs niveaux. Mentionnons entre autres l'épée à deux pointes, connue sous le nom de *Dhū'l-faqār*, qui apparaît sur une série de bannières ottomanes du XVII[e] siècle. Les motifs rectangulaires diffèrent également, mais ils sont décorés des mêmes médaillons et des mêmes fleurs de trèfle ou tulipes en quinconce que sur la bannière de Bruxelles.

Une autre bannière, conservée au Fogg Art Museum[74], appartient à première vue au même groupe que celle de Bruxelles. Les médaillons ont cependant été cousus sur le champ central au lieu d'avoir été tissés dedans. Une analyse technologique du tissage du fond et des médaillons, ainsi que des coutures et des fils de couture, est donc essentielle pour pouvoir dater l'assemblage. Elle pourrait confirmer le remploi de pièces décoratives plus anciennes. Les croissants de lune, les festons, les fleurs de trèfle et les tulipes en quinconce, les lignes en zigzag et les cartouches contenant la *shāhāda*, ici dans le sens inverse par rapport à notre bannière, sont tous en accord avec le répertoire habituel des bannières de la fin du XVII[e] siècle. Mais, à notre connaissance, on ne peut pas dire quand la deuxième bannière du Fogg Art Museum a reçu sa forme actuelle.

Parallèlement à ce premier groupe de bannières, un autre, plus récent, est bien documenté et daté par des inscriptions du début du XIX[e] siècle. Un exemplaire conservé dans la collection Khalili porte la date de 1235 H./1818-1820 ap. J.-C.[75]. La forme générale et la décoration sont toujours les mêmes qu'au XVII[e] siècle, mais les bordures extérieures contiennent des inscriptions, une caractéristique absente du premier groupe. Le fond de la bannière de Khalili pourrait aussi avoir été moiré si l'on en croit les plis profonds visibles sur la photo, au centre du tissu de fond, qui suggèrent ce traitement. Cela pourrait indiquer l'existence d'une armure à côtelé, comme dans les cas évoqués précédemment, et une technologie de tissage identique. Seules des analyses technologiques pourraient nous apprendre si les bannières du XIX[e] siècle étaient tissées de la même façon que celles du groupe antérieur.

Nous avons déjà prudemment suggéré que, au vu des inscriptions des bordures, l'iconographie et le style des bannières militaires de type *sandjaq* avaient peu évolué entre la fin du XVII[e] siècle et le début du XIX[e] siècle. Nous ne disposons pas encore à ce jour d'analyses technologiques d'un groupe représentatif de pièces conservées. S'il n'existe pas de documents historiques permettant de dater les étendards ou qu'ils ne portent pas de date – comme c'est le cas de la bannière de Bruxelles –, on ne peut avancer qu'une date approximative. En conséquence, nous pouvons

conclure que la bannière de Bruxelles appartient au groupe le plus ancien et plus particulièrement à la fin du XVII^e siècle, ou peut-être au XVIII^e siècle.

Quant au lieu de production, il est clair que ce genre de tissage exigeait un tout autre type de métier à tisser que pour exécuter les lampas de la même époque. La technologie est si fondamentalement différente que ces deux types de tissage doivent provenir d'ateliers différents. Il a dû exister des ateliers spécialisés dans la production de bannières et ils ont certainement existé aussi dans les provinces de l'Empire ottoman. Enfin, il est probable que, lorsque les étendards étaient usés, les pièces décoratives étaient réutilisées et cousues sur un nouveau fond. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE[76]

– COMPOSITION DE LA BANNIÈRE

La bannière a 196 cm de haut et 261 cm de large (du bord à droite à la pointe à gauche). Une large bande verte partage verticalement la bannière en deux parties inégales.

– La partie droite, plus petite, est un assemblage de trois panneaux de soie beige, cousus l'un au- dessus de l'autre (52 x 53, 62,5 et 52 cm) ; seul celui du milieu conserve encore ses deux lisières. Chaque panneau contient un médaillon ; celui du centre présente une autre composition que les autres.

– Dans le champ principal, la plus grande partie à gauche donc, trois panneaux de soie beige sont également placés l'un au-dessus de l'autre, celui du milieu présentant la longueur maximale, soit 135,5 cm. Seule cette pièce médiane a conservé sa largeur de tissage complète avec les deux lisières (64 cm). Comme dans la partie droite, le médaillon de ce panneau médian est différent de ceux des panneaux supérieur et inférieur, ces derniers étant diminués des deux côtés de 5 cm (à 53 et 53,5 cm) comme c'était le cas dans la partie droite.

Les parties gauche et droite sont issues d'une même étoffe de soie. Cette soierie avait une largeur de 64 cm et deux lisières constituées chacune de 6 cordelines de fils pièce. Les différents médaillons ont été brochés suivant un modèle préétabli et le pli profond au centre du tissu montre qu'il a été moiré selon la méthode traditionnelle. L'effet moiré disparaît lorsque le tissu est mouillé mais le pli au centre reste visible. [C.V.-L.]

– CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES DU TISSU DE SOIE BEIGE CLAIR

La soie beige est une Louisine à médaillons brochés. La chaîne à double fil de soie beige clair (torsion S, 0,2 mm de diamètre, 24 doubles fils par cm) est lié en taffetas par un lat de fond (soie beige clair : torsion I, 0,6 mm diam.) pour le fond et la lisière. Les médaillons sont tissés à un endroit prédéterminé sur le fond. Une trame supplémentaire est ajoutée localement à cette fin, suivant le motif, dans le tissage du fond. Cette trame supplémentaire est liée en taffetas par 1/6^e des doubles fils de chaîne. Il en résulte des lignes verticales, mais de manière irrégulière parce que ce ne sont pas toujours les mêmes fils de chaîne qui lient des fils brochés. Sur l'envers, les fils brochés sont également liés par 1/6^e des fils de chaîne, mais avec ceux qui travaillent à l'opposé.

Le dessin a une découpure de 2 fils de chaîne doubles. La proportion des trames est 1/1/1 : fond, soie (soie torsion I ; blanche, verte ou rouge), fil métallique (lamelle d'or enroulée en torsion Z autour d'une âme de soie beige en 3S). La découpure est 1 passée avec une densité de 8 passées par cm. [C.V.-L.]

– LES BANDES VERTES

La large bande verte verticale a une hauteur de 167 cm et une largeur de 30 cm. Les deux lisières sont présentes (6 épaisses cordelines, retors en Z). La composition tissée est un motif continu qui est à la perpendiculaire de la direction de la chaîne et qui doit donc être tourné pour être regardé dans le bon sens. Une bordure verte a été cousue autour de la bannière (largeur : 15 cm). Cette bordure est moitié moins large que la large bande verticale. Le texte est remplacé ici par un motif végétal (rosettes et tulipes). Le motif est également tissé ici à la perpendiculaire de la chaîne avec un axe de symétrie horizontal et vertical. Il en résulte deux parties identiques, à gauche et à droite, qui peuvent être utilisées indépendamment. Chaque bordure a une lisière d'un côté seulement. La structure des bandes vertes est en reps lancé où la trame supplémentaire est incorporée de lisière à lisière et non localement comme dans le tissage broché. Ce fil lancé est lié par 1/6^e des fils pièce, chaque fois en taffetas comme dans la soierie beige clair. Le fil lancé est un fil métallique, composé d'une fine lamelle de métal (argent ? 0,2 mm) enroulé en Z autour d'une âme de soie naturelle (2S). Cette âme est encore visible (*riant*).

Les deux bandes ont une chaîne de fils de soie verte doubles à torsion en S (48 par cm) et une découpure de 2 fils doubles. La proportion des trames est 1/1 : 1 fil de base/1 lancé. La découpure est 1 passée et la densité est de 15 passées par cm. [C.V.-L.]

– CONSTRUCTION DE LA BANNIÈRE

Lors d'une précédente restauration, la bannière é été cousue sur un tissu de support qui a été conservé lors du montage en 2007, sous la direction de Joke Vandermeersch[77]. La bannière est, en effet, très fine et la soie est devenue vulnérable. Les fils de couture avec lesquels est fixé le tissu de soutien : fils de soie (S2Z) beige, brun clair, brun-gris et vert. Les coutures de la bannière elle-même sont encore celles d'origine. Pour les bordures vertes : fine soie verte torsadée de 2 fils torsion en Z avec une torsion en S (Z2S). Un fil de soie non teintée Z2S a été utilisé pour les panneaux beiges du centre. [C.V.-L.]

67 Commentaires plus détaillés dans : VAN RAEMDONCK 2001.
68 *Moiré* : « Qualificatif d'un tissu dont les côtes, plus ou moins saillantes, ont été déformées par écrasement pour créer des surfaces sur lesquelles la lumière se reflète différemment ». (CIETA 2005, p. 35.) Cet effet disparaît lorsque l'étoffe est lavée.
69 Les caractéristiques technologiques de cette notice sont basées sur les analyses de C. Verhecken-Lammens.
70 PETRASCH 1991, p. 43.
71 Inv. D 21, in : PETRASCH 1991, cat. 7.
72 Le terme est mentionné en rapport avec la bande bleue qui entoure la hampe.
73 Inv. 1958.20, in : DENNY 1974, p. 67, fig. 2.
74 DENNY 1974, p. 67, fig. 1.
75 Inv. TXT224, in : ROGERS 1995, cat. 76, p. 128-131.
76 Verhecken-Lammens, in : DE JONGHE 2004, p. 120.
77 Rapport non publié de J. Vandermeersch, *Textielstudie, Conservatie en Restauratie*, Kessel-Lo.

IS.Tx.1223

IS.V.2928

VII.14 Tapis du type « réentrant symétrique »[78]

Anatolie centrale ou occidentale, première moitié du XVII[e] siècle
Laine, noué
H. : 186 cm ; l. : 141 cm
Legs Vermeersch (1911)
Inv. IS.V.2928

LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 8, fig. 32 ; MILLS 1991, fig. 34 ; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 38.

Ce tapis présente un champ central de teinte rouge brique, cerné d'une bande verte à motifs de peignes de couleurs rouge, blanche et jaune et de deux variantes de bleu qui forment sur les deux petits côtés une niche octogonale réentrante[79]. Le centre de cette niche est occupé par un octogone à rosette stellaire et à pendentif dans lequel apparaît une étoile plus petite. Un hexagone en forme de diamant orne le centre du fond rouge, rehaussé de crochets et d'étoiles de teintes rouge, blanche et bleue se détachant sur un fond vert. En outre, des octogones stellaires de différents formats sont dispersés sur le champ médian, tous représentés sur un fond blanc. Le tapis compte trois bordures dont la principale mesure 22 cm de large. Son fond est de couleur bleu-vert profond et elle est rehaussée d'octogones accolés à motifs stellaires et de crochets. Les deux autres bordures présentent un fond jaune, celle du milieu est ornée de rinceaux anguleux et de « S », tandis que la bordure extérieure présente des étoiles alternant avec un double motif de crochets inspiré de lettres coufiques. La teinte brun foncé intervient également pour des fonds, des contours et des détails. Les combinaisons de couleurs diffèrent d'un motif à l'autre. Dans les angles, les octogones ne sont pas parfaitement reliés les uns aux autres.

Des représentations en peinture montrent que de tels tapis de prière turcs « réentrants » étaient importés en Italie au XV[e] siècle et au cours de la première moitié du XVI[e] siècle[80]. On ne sait pas avec certitude où ils étaient confectionnés ; la ville d'Uşak est une possibilité, mais ils ont probablement été réalisés dans divers centres de production, en Anatolie occidentale et centrale. On trouve des octogones à crochets sur les bordures des tapis dits « Lotto » de la première moitié du XVII[e] siècle, ainsi nommés en référence au peintre vénitien Lorenzo Lotto. Outre le rouge, ils font usage d'autres couleurs, généralement le bleu pour le fond, ce qui est également le cas dans le tapis de Bruxelles[81]. La bordure extérieure du tapis bruxellois a été retrouvée par Mills sur un portrait d'homme dû à un maître vénitien inconnu et daté de 1562[82], ainsi que sur un portrait d'homme, daté vers 1545, de la main de Moretto da Brescia[83].

Sur les tableaux, les tapis ne sont généralement représentés que partiellement, ce qui ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un tapis « réentrant symétrique », soit à niches sur les petits côtés, comme celui de Bruxelles. Des versions avec une seule niche recèlent une iconographie assez claire qu'on trouve sous sa forme la plus complète dans un tapis conservé au Topkapı Palace Museum, probablement le plus ancien et le plus fin de l'ensemble du groupe[84]. La bordure de ce tapis qui, dans le bas, forme une incursion octogonale et qui semble flotter dans le champ central, se termine en pointe dans le haut où quatre lampes de mosquée sont suspendues. Le centre est occupé par un médaillon stellaire, comme sur le tapis de Bruxelles, avec deux *minbar* ou chaires, placées symétriquement à gauche et à droite, absents par contre du tapis bruxellois. En dessous apparaît un octogone qui, comme à Bruxelles, est à son tour rempli par un octogone en étoile à pendant. À gauche et à droite, deux lampes sont encore suspendues, tandis que deux petites rosettes stellaires apparaissent sur la pièce de Bruxelles. L'ensemble de l'iconographie du tapis du Topkapı fait donc incontestablement allusion à la mosquée, plus particulièrement au *mihrab* et à la lampe qui symbolise la lumière divine[85], au *minbar* et sans doute au bassin octogonal servant aux ablutions rituelles des fidèles pour la prière. Dans ce contexte, le bord continu évoque un petit canal servant à acheminer l'eau. Le médaillon central est le lieu où la personne qui prie est censée prendre place[86]. Les quelques dizaines de tapis connus relevant du groupe à une seule niche indiquent tous la direction de la *qibla* et leur fonction en tant que tapis de prière ne peut être plus claire[87].

La double niche, au-dessus et en dessous, en image inversée parfaite pour ce qui est des couleurs comme des détails, apparaît cependant assez souvent dans les tapis de prière turcs. Dans certains cas, une lampe est suspendue dans une des deux niches, indiquant la direction de la prière[88]. Il existe aussi des tapis sans indication de direction, comme celui de Bruxelles[89]. Dans ce groupe, le tapis le plus complet et aussi le plus ancien a été daté par Mills du XV[e]-XVI[e] siècle. Il provient d'Anatolie occidentale (?) et est conservé au Musée cantonal de Valère, à Sion, en Suisse. À quelques détails près, sa moitié supérieure est l'équivalent inversé de sa moitié inférieure[90]. Il est encore difficile d'évaluer la connotation religieuse des symboles et leur relation, telles qu'elles étaient ressenties et vécues par le noueur de tapis et par l'utilisateur de l'époque. Cela n'enlève rien à la valeur et aux qualités esthétiques de ce tapis rare. [M.V.R.]

ANALYSE TECHNOLOGIQUE

Nœuds : nœud Ghiordes, 1116/dm^2
Chaîne : Z2S, écru
Trame : légère torsion en Z, double fil, rouge
[C.V.-L.]

ÉTAT DE CONSERVATION

Le tapis a été traité en 1998 et installé dans la salle Islam en 2007 par Joke Vandermeersch, *Textielstudie – Restauratie – Conservatie*, Kessel-Lo, avec la collaboration de Maria Springael. [M.V.R.]

78 Nous adressons nos remerciements au Prof. Dr A. De Moor pour ses conseils lors de l'étude et du traitement de ce tapis.
79 Cette niche octogonale affecte la forme d'un trou de serrure, ce qui explique le nom *keyhole* qui, en littérature, est donné à ce motif. Plus usuel, il est dit « réentrant », ce qui signifie que le bord intérieur, détaché des autres bords, revient vers l'intérieur pour former cette niche. On parle également de tapis *Bellini*, allusion au peintre italien de la Renaissance, Gentile Bellini, qui les représenta, entre autre dans sa *Vierge à l'Enfant*, fin XV[e] siècle, inv. 3911, National Gallery, Londres, in : MILLS 1991, fig. 6.
80 MILLS 1991, p. 88.
81 MILLS 1991, p. 102.
82 Museo Civico, Padoue, in : MILLS 1991, fig. 17.
83 Alte Pinakotek, Munich, in : MILLS 1991, fig. 25.
84 Inv. 13/2043, in : MILLS 1991, fig. 1.
85 *Le Coran* : XXIV, 35.
86 ASLANAPA 1988, p. 145.
87 Le Museum für Islamische Kunst de Berlin conserve un tapis de prière originaire de la région d'Uşak, 1[re] moitié du XVI[e] siècle, à champ central rouge et une bordure décorative bleu foncé qui, dans le haut, forme une niche pointue et, dans le bas, un octogone rentrant vers l'intérieur comme dans l'exemple du Topkapı, inv. 87.1368, in : SPUHLER 1987, cat. 16. Spuhler cite l'interprétation de J. Zick-Nissen selon laquelle cet octogone serait une plus petite niche de *mihrab* qui s'inscrit dans la plus grande, par analogie avec les *mihrab* iraniens. Plus loin, l'auteur cite V. Enderlein qui voit dans l'octogone d'un tapis égyptien un bassin en perspective rabattue. Une autre interprétation est proposée concernant un tapis d'Uşhak du début du XVI[e] siècle conservé au Musée des Arts décoratifs de Paris (inv. 10423), in : *Le Ciel* 2004, cat. 17, où R. Gilles met l'accent sur le caractère funéraire de la forme de niche et de l'incurvation octogonale, qui représenterait un monument funéraire. Dans la même publication, D. Walker interprète cependant le même motif apparaissant sur un tapis conservé au Metropolitan Museum of Art (inv. 22.100.109) comme étant la fontaine rituelle alimentée par de petits canaux, in : *Le Ciel* 2004, cat. 19.
88 Par exemple : inv. 84, 386, tapis d'Uşhak (?) du XVIII[e] siècle, Museum für Islamische Kunst, Berlin, in : SPUHLER 1987, cat. 17, dans lequel une des niches contient une lampe (en forme de médaillon quadrilobé) suspendue à une chaîne à élément décoratif. Sur un deuxième exemple, à Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, inv. T 6943/1908, un tapis d'Uşhak des environs de 1600 présente une belle petite lampe facilement identifiable dans une des deux niches, ce qui permet également de connaître la direction de la prière, in : VÖLKER 2001, cat. 21. Au Victoria and Albert Museum, il y a deux tapis d'Uşhak, du XVII[e] siècle, tous deux avec un médaillon en étoile au centre, l'un également avec une lampe dans une niche, l'autre sans lampe, in : ASLANAPA 1988, fig. III.50 & 51 ; un troisième tapis du V&A, appelé « Couverture de prière transylvanien », XVIII[e] siècle, présente même une lampe dans les deux niches.
89 Sur un tapis de prière de Konya-Bergama, du XVIII[e]-XIX[e] siècle, les deux niches « réentrantes » sont totalement symétriques, in : Aslanapa 1988, fig. 137, ainsi que sur deux tapis de Bergame du XVIII[e] siècle, in : ASLANAPA 1988, fig. III.75 & 76 ; Mills 1991, fig. 31-32.
90 MILLS 1991, fig. 31 ; *Le Ciel* 2004, cat. 20.

IS.5007 (cahiers de texte, f.1. verso)

IS.5007 (cahiers de texte, f.42)

VII.15 Cahiers de texte et reliure

Transférés dans la section Islam en 1976
Inv. IS.5007

VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 45-46, fig. 35 en 36.

Cahiers de texte

Empire ottoman, seconde moitié du XVIII[e] siècle
Papier, encre, pigments, dorure
63 p., H. : 350 cm ; l. : 228 cm

Deux *adjzā'* d'un Coran incomplet[91] : *djuz'* 23 (p. 1-32, surate 36 à partir du verset 28, surates 37, 38 & 39 jusqu'au verset 31) et *djuz'* 24 (p. 35-63, surates 39 à partir du verset 32, surates 40 & 41 jusqu'au verset 46), séparés par deux pages blanches ; seconde moitié du XVIII[e] siècle, monde ottoman, enluminé, papier filigrané, couleur crème, très lisse et brillant (lissage mécanique et apprêt de surface).

63 p., 350 x 228 mm, *naskh*, 11 lignes par page[92], dans un cadre doré[93]. Copie soignée. Traces de *mistāra*[94] très visibles (cadre et doubles lignes : la ligne que les queues de lettres ne doivent pas dépasser est tracée aussi, sous la ligne d'écriture). Mise en page constante, lignes longues, justification à droite et à gauche. Indications des divisions internes des *djuz'* dans les marges extérieures[95]. Décorations colorées dans le corps de texte (titre des surates et séparations des versets). Pagination récente, occidentale, au crayon, dans les angles supérieurs extérieurs de toutes les pages paires (pas de pagination sur les pages impaires). Quatre cahiers, deux par *djuz'* : quinion et quaternion ; quinion et ternion. Pas de colophon.

Cette répartition de cahiers indique que chaque *djuz'* était pensé comme indépendant par rapport aux autres et que, au départ, ils ne devaient pas se retrouver dans la même reliure. En effet, l'usage le plus répandu veut que le scribe copie tout le manuscrit sur des cahiers de même type, mais qu'en fin d'ouvrage, il utilise un cahier adapté à la quantité de texte qu'il lui reste à copier ; ainsi, il n'est pas rare de trouver des manuscrits composés exclusivement de quinions, mais se terminant par un ternion, par exemple, car le scribe a prévu que le texte restant n'occupera pas les dix feuillets d'un quinion, mais seulement les six d'un ternion. En outre, le papier du corps de texte est plus grand que les plats : les plats mesurent 347 x 230 mm, 2 à 3 mm de papier dépassant du haut des plats. Pourtant, le haut des papiers a été rogné, comme l'atteste le décor de la page 1.

Dès lors, il apparaît clairement que la reliure actuelle n'est pas adaptée au corps de texte : elle lui préexistait et a été ajoutée dans un deuxième temps. Le but recherché était vraisemblablement de donner plus de valeur au manuscrit : la reliure est précieuse et plus ancienne que le corps de texte (voir la notice ci-dessous). Tous les feuillets (sauf les p. 31 à 34) présentent une marque de pli, localisée aux extrémités supérieures ou inférieures des pages, sur environ 21 mm en bas et 10 mm en haut. On peut donc estimer la quantité de papier rognée en haut des feuillets, à l'occasion de la pose de la nouvelle reliure, à une dizaine de millimètres.

Grâce au filigrane, nous savons que le papier du manuscrit a été produit en France, dans la région d'Annonay (sud-est, entre Lyon et Montélimar), dans la deuxième moitié du XVIII[e]

IS.5007 (f.7 verso + f.8)

siècle, par l'une des papeteries Montgolfier[96]. La majorité des filigranes du volume se composent simplement d'un petit texte en lettres majuscules (qualité du papier : « fin », fleur de lys, nom du papetier : « Montgolfier », région : « Annonay »), mais quelques-uns présentent un motif de croix latine. Est-ce étonnant pour un manuscrit du Coran ? Pas vraiment : d'après les savants médiévaux, le fait d'écrire le nom d'Allah sur de tels papiers invalide ces symboles[97].

La partie supérieure – les deux premières lignes d'écriture et la marge supérieure – des premières pages de chacun des *djuz'* (p. 1 & 35) est décorée : de l'extérieur vers l'intérieur, on observe un cadre vert d'eau (p. 1) ou orange (p. 35) rempli de motifs décoratifs – une alternance de points et de croix grecques – bleus (p. 1) ou rouges (p. 35), d'un cartouche muet (qui aurait dû contenir la *basmala*) entouré de décors floraux et végétaux, d'un cadre rose clair ouvert sur le dessus et rempli de motifs décoratifs rouges, d'une sorte de demi-cercle polylobé aux contours bleus, rempli de décors floraux sur fond doré et d'un centre bleu, orné vers l'extérieur de sortes de tiges végétales ou florales, alternativement bleues et rouges ; sur la page 1, certaines d'entre elles ont été amputées de leur extrémité supérieure par le rognage du manuscrit.

Le début de chacune des sourates est souligné par un cartouche enluminé, comprenant le titre de la surate et le lieu de sa révélation, en blanc sur fond doré ; ces cartouches sont entourés de motifs végétaux et floraux. Les versets sont séparés par des motifs circulaires dorés, cernés de noir, dont le centre est rehaussé d'un point coloré. Les couleurs des décors sont majoritairement l'or, le rouge et le bleu, mais on observe aussi du rose, du vert d'eau et de l'orange. Les premier et dernier cartouches du manuscrit sont muets, nouvel argument indiquant que le manuscrit est incomplet. L'espace qui aurait dû contenir les colophons est rempli de motifs décoratifs végétaux et floraux dorés (p. 32) ou bleus, rouges, blancs, orange, vert d'eau et dorés (p. 63). [É.F.]

91 Pour permettre la récitation intégrale du Coran en un mois, le texte sacré est divisé en trente parties ou ***djuz'*** (*ajzā'* au pluriel) ; le fidèle récite donc un *djuz'* par jour. Sur les manuscrits du Coran, v. Baker Colin F. (2007), *Qur'an Manuscripts. Calligraphy. Illumination. Design*, London, The British Library.

92 Sauf sur certaines pages de titre de surates (p. 18, 55 & 56 : 9 lignes de texte en sus du bandeau décoratif de titre de surate) et sur la dernière page de chacun des *djuz'* (p. 32, 4 lignes et p. 63, 8 lignes).

93 Plus précisément, on observe, en partant de l'extérieur : un filet rouge et un filet noir encadrant une bande dorée d'environ 3 mm de large, un filet noir et une nouvelle bande dorée de 1 mm de large, cernée de filets noirs.

94 La *mistāra* est une plaque de carton ou de bois, sur laquelle de fines cordes sont tendues et fixées, à intervalles réguliers. Elles servent à marquer le papier des guides que le scribe suivra pour copier chaque ligne du texte : la *mistāra* est placée entre les pages vierges du manuscrit et le scribe frotte le papier dessus pour faire apparaître des sillons, causés par les cordelettes.

95 Ainsi, « *al-djuz'* » est noté en blanc dans une rondelle dorée, p. 1 & 35. En outre, les indications suivantes sont notées en doré : *hizb* (ou « section », p. 8, 24, 42 & 56), *nisf al-djuz'* (ou « moitié du *djuz'* », p. 16 & 49), *sijda* (indiquant que le fidèle doit se prosterner, p. 21 & 61).

96 Gaudriault R. (1995), *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, C.N.R.S. Éditions – J. Telford, p. 246-247, *cf.* pl. 123 & 135. Un ouvrage récent et agréable à lire, abordant l'histoire de l'illustre famille Montgolfier et celle du papier est Orsenna Erik (2012), *Sur la route du papier : Petit précis de mondialisation III*, Paris, Stock.

97 V. la *fatwā* de Muhammad b. Ahmad b. Marzūq (m. 842/1439), intitulée « Répugnance des Orientaux à utiliser le papier fabriqué par les Chrétiens », citée par Lagardère Vincent (1995), *Histoire et société en Occident musulman au Moyen Âge. Analyse du Mi'yār d'al-Wanšarīsī*, Madrid, Casa de Velàzquez (Collection de la Casa de Velàzquez, 53), p. 42 ; Gacek A. (2004), « Scribes, amanuenses, and scholars. A bibliographic survey of published Arabic Literature from the manuscript age on various aspects of penmanship, bookmaking, and the transmission of knowledge », *Manuscripta Orientalia*, 10-2, p. 15.

IS.5007 (détails cahiers de texte, f.16, f.35 verso, f.35 verso)

Reliure

Iran, seconde moitié du XVI^e siècle
Cuir, dorure, papier, pigments
H. : 35,1 cm ; l. : 23,6 cm ; ép. : 2,3 cm

La totalité de la surface du cuir des plats a été gaufrée à l'aide d'une matrice, ayant pour effet de faire apparaître le dessin en haut-relief. Comme souvent dans ce genre de reliure, on utilisait une seule plaque ne portant que la moitié du dessin. Celle-ci était pressée en deux étapes sur chaque plat, une première fois à l'endroit, puis une seconde en image inversée et ajustée afin de compléter le motif.

Le grand champ central présente des arabesques, un médaillon central en forme d'amande avec pendentifs et des écoinçons aux quatre angles[98]. Toute la surface a été dorée. Le champ central est séparé du bord par un cadre de cuir noir à lignes dorées. La bordure est également en cuir gaufré et doré avec motifs d'arabesques et est entourée à son tour d'un cadre en cuir noir à lignes dorées. Le dos de la reliure est en cuir noir. Le revers des deux plats est complété d'une doublure de cuir brun (probablement de la peau de mouton[99]), parée d'un décor en filigrane de cuir fin découpé, doré et noirci, qui se détache sur un fond de papier teinté en bleu, en orange, en noir et en turquoise. Le bord extérieur de la doublure est recouvert de cuir brun. L'extérieur et l'intérieur du rabat présentent la même ornementation que le recto et le verso des plats.

Des reliures de ce type, à plats de cuir gaufrés et dorés, décorés d'un médaillon central à pendentifs et d'écoinçons aux angles et pourvus de doublures filigranées, étaient courantes dans l'Iran du XVI^e siècle. La production y était également réalisée en série[100]. Les doublures rehaussées d'un médaillon central et de champs d'angle ornés en filigrane sur un fond polychrome y sont apparues à partir du milieu du XVI^e siècle[101]. C'est la raison pour laquelle nous situons cette reliure en Iran, dans le courant de la seconde moitié du XVI^e siècle. Le recours à la couleur orange pour le fond du filigrane semble même avoir été une spécialité de Shiraz durant la seconde moitié du XVI^e siècle, mais pourrait aussi avoir été de mise au Khurasan[102]. Jusqu'à présent, nous n'avons pas retrouvé d'autres reliures pour lesquelles les mêmes matrices auraient été utilisées pour effectuer le décor gaufré. Nous avons retrouvé des manuscrits datés présentant des reliures semblables dans la collection Khalili (un exemplaire daté de 1571[103] et un autre daté de 1564-1565[104]) et dans la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (daté de 1571[106]). [A.V.P.]

98 La combinaison d'un médaillon central et de quatre écoinçons d'angle apparaît au XVI^e siècle et au début du XVII^e en Iran, non seulement fréquemment sur des reliures, mais également sur des tapis (in : Falk 1985, cat. 339).
99 Dossier de restauration non publié : Lieve Watteeuw, Duodecimo (2002), s.p.
100 DEROCHE & VON GLADISS 1999, p. 82.
101 DEROCHE & VON GLADISS 1999, p. 86 ; TANINDI 2003, p. 156.
102 TANINDI 2003, p. 174.
103 Inv. Qur 625, in : JAMES 1992, cat. 49.
104 N° d'inv. non connu, in : JAMES 1992, cat. 50.
105 Inv. Cod.arab.2674, in : *Die Wunder der Sch*öpfung, 2010, cat. 48.

IS.5007 (doublure de la reliure)

IS.5007 (détail de la doublure de la reliure)

IS.1400

VII.16 Ciseaux à papier

Empire ottoman, XVIII[e] ou XIX[e] siècle
Acier, laiton, incrustations d'or
L. : 28,3 cm ; l. : 4,3 cm ; ép. : 7 cm (en position fermée)
Acquis sur le marché de l'art (1945)
Inv. IS.1400

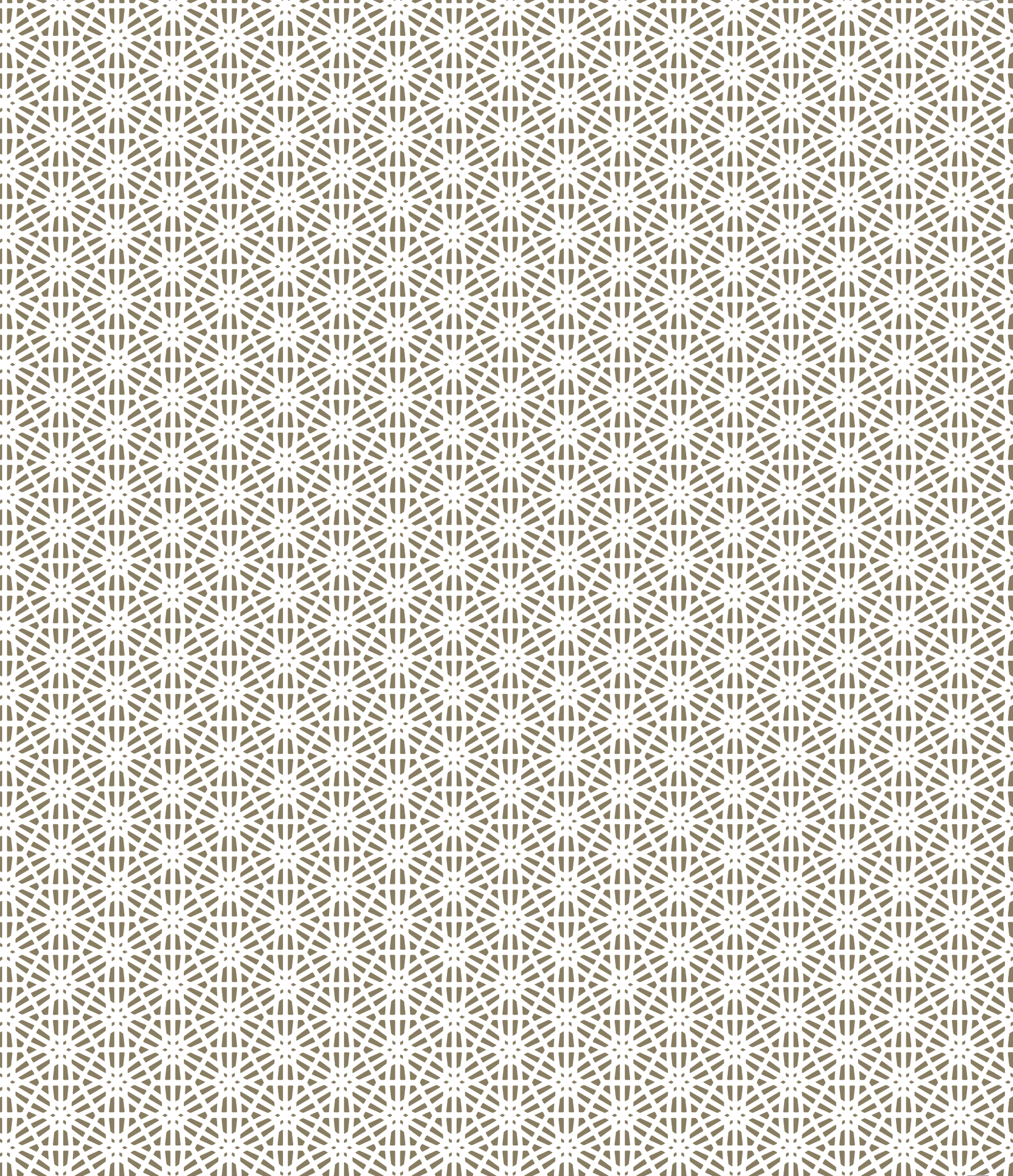
MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 12-13, fig. 24.

Les ciseaux à papier comptaient parmi l'équipement d'un calligraphe. Celui-ci comprenait également d'autres instruments tels que le roseau taillé en pointe ou *qalam*, le couteau taille-calame, la tablette de découpe en os, en ivoire, en corne ou en écaille de tortue sur laquelle on couchait le calame pour le tailler, l'encrier et le plumier. Une fois le roseau taillé à la forme souhaitée, l'encre fabriquée et le papier préparé (empesé, poli et éventuellement coloré), le calligraphe découpait le papier aux dimensions voulues[106]. Des supports en papier de textes calligraphiés, de dessins ou de miniatures de différents formats pouvaient être montés sur les folios d'un album ou *muraqqa*'[107]. Les spécialistes dans l'art de la découpe utilisaient également ce type de ciseaux à papier. Ils découpaient des mots ou des lettres et les collaient sur un fond de couleur ou découpaient des mots d'une feuille de papier puis collaient celle-ci sur une autre feuille d'une couleur contrastée afin de faire ressortir avec art les lettres prélevées[108]. Des ciseaux comme ceux-ci étaient forgés dans le métal par des couteliers. Pour les découpages moins délicats, comme pour le papier épais, le carton ou le cuir, il existait des ciseaux plus lourds[109].

Cette paire de ciseaux à papier a une forme fine et allongée et des lames d'acier creuses à l'intérieur, une forme qui aurait eu la faveur des calligraphes turcs[110]. Le côté externe des lames est décoré de motifs floraux damasquinés d'or. La prise à deux anneaux est en cuivre et forme deux fois (en miroir) la formule calligraphique يا فتاح : « Ô, Toi qui ouvres », un des noms d'Allah. L'invocation peut faire référence aux nombreuses qualités divines, telles que celle d'ouvrir les portes, de résoudre les problèmes et de chasser les difficultés, d'ouvrir les portes de la miséricorde et de pardonner avec magnanimité, ou de conduire à la vérité le cœur des personnes impitoyables[111]. Lorsque le calligraphe manipulait les ciseaux, il pouvait répéter l'invocation et se remémorer ces qualités de Dieu.

Les grands ciseaux à prise reprenant cette formule sont fréquents dans l'Empire ottoman aux XVIII[e] et XIX[e] siècles[112], où étaient implantés plusieurs centres de production de ciseaux à papier, comme Foça (en Bosnie), Constantinople, Sivas (Anatolie) ou Prizren (Kosovo)[113]. [A.V.P.]

106 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 9-28. Selon un témoin, la découpe du papier à la dimension souhaitée se faisait avant que l'on n'écrive dessus (MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28, note 43).
107 BURESI 2007, cat. 61, p. 170.
108 BURESI 2007, cat. 61, p. 170 ; SAFWAT 1996, p. 194-203 ; ROGERS 1995, p. 262-269.
109 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28.
110 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28. Voir aussi : BURESI 2007, cat. 61, p. 170-171.
111 Mc Williams & Roxburgh 2007, p. 28-30 ; BURESI 2007, cat. 61, p. 170.
112 BURESI 2007, cat. 61, p. 170. D'autres exemples dans : ATASOY & ARTAN 1992, p. 146-147 ; MADDISON & SAVAGE-SMITH 1997, cat. 346-348, p. 394 ; MAHIR 1999, cat. 125, p. 170 ; KLEITERP & BOSSCHA ERDBRINK 2006, cat. 137, p. 109 ; MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 10, fig. 2, p. 29, fig. 17 & p. 31, fig. 18.
113 MAHIR 1999, cat. 152, p. 170.



Addendum I
Antécédents de la soierie aux quadriges (0.1)

Il est admis que cette soierie provient du reliquaire des saints Landrada (680 à 690) et/ou Amour (IXe siècle), en même temps que deux autres soieries appartenant à la collection du musée : le tissu dit « au tigre », également byzantin (ACO.Tx.373), ainsi que la soierie aux paires de lions, provenant d'Asie centrale (IS.Tx.372, cat. I.32)[1]. En 1900, les trois étoffes furent achetées auprès de la fabrique d'église de Munsterbilzen qui en avait hérité de l'ancienne abbaye locale. Selon la légende, cette abbaye de femmes avait été fondée vers le milieu du VIIe siècle par sainte Landrada et avait évolué, durant les XIe-XIIe siècles, en un chapitre noble[2]. Une étude récente jette réellement un regard nouveau sur les débuts de l'histoire de ce couvent. Le chapitre noble de Munsterbilzen n'est fondé qu'au Xe siècle par un seigneur local, Chlodulfus, qui, à l'époque, avait fait procéder à la translation des reliques de saint Amour depuis Maastricht où il était enterré, à Munsterbilzen. C'est aussi au Xe siècle que le monastère s'enrichit de reliques de la sainte locale, Landrada, qui était inhumée à Munsterbilzen[3]. Amour devint le saint patron, tandis que sainte Landrada fut vénérée comme la fondatrice supposée du chapitre. Dans un premier temps, les reliques furent conservées dans une chapelle dédiée à la Vierge et c'est probablement dans le courant de la première moitié du XIe siècle que leur translation se fit dans un nouvel édifice, l'église abbatiale de Saint-Amour. Après la suppression du chapitre, au printemps 1797, les reliques des deux saints furent dispersées[4]. L'abbatiale fut démolie, tandis que l'église Notre-Dame fut, après la mise en œuvre du Concordat de 1802, à nouveau utilisée comme église paroissiale. Ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle qu'elle fut remplacée par un nouveau bâtiment. Seule la tour abritant les cloches, datée du XVIe siècle fut conservée.

Quel lien y a-t-il eu entre les trois étoffes du Musée du Cinquantenaire et les reliques de sainte Landrada et/ou celles de saint Amour ? L'hagiographie fonde une première source. Dans la *Vita Sancta Landradae* (8 juillet), il est question d'un tissu de soie[5] et, dans un commentaire de la *Vita beatis Amoris confessori* (8 octobre), il apparaît que lors de l'inspection du corps de saint Amour, en 1457, les précieux ossements étaient soigneusement emballés dans une fine étoffe rouge[6]. Dans la version néerlandaise de cette *Vita*, rédigée en 1629 à Maastricht par le frère mineur P. Cornelis Thielmans, une traduction accompagnée de lettres latines est jointe au rapport de l'ouverture, en 1457, de la châsse de saint Amour. Elle stipule également qu'il y avait une soierie rouge[7]. Thielmans écrit encore qu'il a procédé, en 1611, à l'ouverture du reliquaire de sainte Landrada mais ne fait état d'aucun textile. En 1665, Thomas Deshayons écrit que les reliques de saint Amour étaient emballées dans un satin rouge carmin, « Satin Cramoisy », tandis que, dans la version allemande de 1684, on peut lire « *carmasinfarben Atlas* »[8]. Quoi qu'il en soit, lors de l'ouverture de la châsse de saint Amour en 1457, une soie rouge carmin a été mise au jour ! S'agissait-il de la soierie aux quadriges ? Sans doute. Le terme satin, appelé « Atlas » dans la région germanophone, fait référence à une étoffe brillante, souple, généralement en soie. Bien que la soierie aux quadriges soit tissée non pas en armure satin mais en armure sergé, elle pouvait, à cette époque, être considérée comme un satin parce que la différence technologique n'était sans doute pas faite. Les termes *karmozijn, Karmesin* ou *Karmin,* en allemand actuel, désignent une couleur rouge bleuté, obtenue à partir d'extraits de cochenilles (*coccus cacti*). Une étude récente sur les fils de trame et de chaîne rouges de la soierie aux quadriges montre qu'ils ont été teints avec un mélange d'extraits de *kermès* (*Kermes vermillio*) et de garance[9]. Le *kermès* livre une couleur écarlate, c'est-à-dire un rouge teinté de jaune, mais, combinée à d'autres colorants, cette couleur peut aussi tendre vers le carmin. Le rouge a certainement pâli avec le temps et, de plus, le tisserand a alternativement introduit deux bobines, l'une de fil teinté en profondeur, l'autre de fil teinté plus légèrement, ce qui donne un résultat quelque peu plus terne. Dans la *Vita* de saint Amour, il est donc tout à fait possible qu'il soit fait allusion à la soierie aux quadriges, la seule des trois de Munsterbilzen à avoir un fond rouge. En 1457, elle enveloppait donc les reliques de saint Amour. En ce qui concerne les deux autres soieries de Munsterbilzen, les *Vitae* ne sont pas claires.

Une deuxième source d'information intéressante est le procès-verbal de la recognition des reliques de l'église paroissiale de Munsterbilzen, rédigé par le chanoine Lupus[10]. L'examen eut lieu le 6 août 1873 au palais épiscopal de Liège, en présence de Mgr de Montpellier de Vedrin. Il concernait les reliques que quelques chanoinesses avaient transmises après 1802 au curé de la paroisse de Munsterbilzen et qui, en 1807, furent transportées en procession vers l'église Notre-Dame. L'évêque voulait savoir dans quelle mesure les dames « étaient-elles parvenues à sauver ces châsses avec leurs riches et artistiques enveloppes[11] ». La conclusion est que les reliques apportées dans l'église paroissiale étaient bien des « reliques insignes » qui avaient appartenu au chapitre de Munsterbilzen, mais que les chanoinesses n'avaient rien pu faire d'autre que de les protéger de la profanation. Le procès-verbal ne fait pas mention d'anciennes étoffes précieuses, mais cite cependant un rapport en latin au sujet de l'ouverture de trois reliquaires le 11 janvier 1808 dans la cure de Munsterbilzen, dont deux passages sont éclairants. Le premier concerne un coffre contenant les restes quasi complets de saint Amour « emballés dans une étoffe de soie blanche et ensuite dans une pure étoffe de lin[12] » ; le second traite des ossements de sainte Landrada, sans faire allusion à des tissus. Le fait qu'en 1808, il soit mentionné que les restes de saint Amour étaient enveloppés d'une soie blanche et d'un lin pur laisse supposer que la ou les anciennes étoffes avaient été remplacées par de nouvelles lors de l'inspection précédente. Il n'était pas inhabituel qu'un textile ancien soit enlevé et soigneusement rangé après avoir été en contact avec des reliques, ce qui lui conférait à son tour un caractère sacré[13]. Ce document nous apprend encore qu'en 1808, on ne notait plus la présence d'un ancien reliquaire.

Des études réalisées par des auteurs locaux offrent des informations indispensables mais parfois difficiles à interpréter. En 1928, le révérend Paquay, doyen de Bilzen, a établi les péripéties des reliques : en 965, la translation d'une partie des restes physiques de sainte Landrada de Wintershoven vers Munsterbilzen et d'une autre partie vers Gand en 980 ; la translation des reliques de saint Amour de Maastricht à Munsterbilzen avant l'an 1040, ainsi que l'ouverture d'un reliquaire « rehaussé de décors d'or et d'argent ainsi que de perles et pierres précieuses » le 24 juin 1457. Il s'agit donc là du reliquaire qui a été perdu, parce que Paquay écrit que les « grandes » reliques qui reposaient alors sous l'autel latéral de sainte Landrada dans l'église paroissiale de Munsterbilzen ont été déposées dans deux simples reliquaires en bois. En ce qui concerne les inspections de ces derniers reliquaires qui eurent lieu en 1838 et en 1891, Paquay ajoute dans une note de bas de page : « Du premier reliquaire de sainte Landrada sort un tissage byzantin très ancien, fin du VIe siècle, vendu au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles en l'an 1900[14] ». Nous n'avons cependant pas pu retrouver de rapports des deux inspections. Dans son inventaire des œuvres d'art du canton de Bilzen, Paquay cite encore les tissus précieux vendus (ici au pluriel) et il illustre ses dires par des reproductions du tissu au tigre[15] ! Vers 1950, le révérend Koninckx écrit que les reliques de sainte Landrada, lorsqu'elles furent transportées solennellement vers l'église paroissiale, le 8 septembre 1807, étaient encore entourées d'une étoffe byzantine du VIe siècle qui a été vendue en 1900 au Musée du Cinquantenaire[16]. Selon lui, cette étoffe était encore présente du temps d'Eraclius (Xe siècle), mais plus au cours des siècles suivants. Toujours d'après Koninckx, mais sans citer ses sources, les « grandes reliques » auraient été placées dans un reliquaire (celui qui a été perdu ?) le 7 septembre 1315 et déclarées authentiques en 1562, 1611, 1808, 1838 et 1891. Nous n'avons retrouvé que le rapport de 1808 mentionné ci-dessus, ainsi qu'une référence à l'ouverture de 1611 (voir plus loin). Seule une recherche systématique dans les archives du palais épiscopal de Liège et dans celles de

la paroisse de Munsterbilzen, dont une grande partie se trouve aux Archives du Royaume à Hasselt, peut donner une réponse définitive. Enfin, le Dr Philippe George, conservateur du Trésor de la cathédrale de Liège, a affirmé en 1989 que lors de ses missions à Munsterbilzen et Wintershoven, il n'avait rencontré aucun textile ancien dans les reliquaires[17].

Donc, jusqu'en 1457 au moins, la soierie aux quadriges emballait les reliques de saint Amour et est sans doute restée la propriété de l'abbaye et, ensuite, de la paroisse. Comment, avec les deux autres, est-elle arrivée à Munsterbilzen ? La tradition veut qu'elle ait été offerte à l'abbaye par Charlemagne, ce qui aurait aussi été le cas des étoffes de Saint-Servais de Maastricht tout proche, entre autres avec la « soierie aux Dioscures » qui, d'un point de vue technologique et iconographique, se rapproche de celle aux quadriges[18]. Le thème de l'antique quadrige, qui pouvait être interprété comme une ascension, était apprécié dans l'entourage de Charlemagne. On le retrouve, entre autres, sur le « sarcophage de Proserpine », une pièce romaine de la fin du IIe siècle que l'empereur fit transporter d'Italie à Aix-la-Chapelle et qui, initialement, aurait servi de tombe à ses ossements. De plus, le trésor de la cathédrale d'Aix conserve une autre étoffe aux quadriges, légèrement différente au niveau de la structure et de la technique de tissage de celle de Munsterbilzen, mais avec le même thème et qui, selon certains auteurs, provient d'un don byzantin à Charlemagne[19]. D'autres auteurs les mettent en relation avec Otton III (983-1002)[20]. Probablement, pour l'étoffe de Munsterbilzen, il faut plutôt chercher également en direction de la période ottonienne (936-1002). Le chapitre fut fondé au Xe siècle et pourvu de reliques de deux saints. Aux Xe et XIe siècles, il possédait le droit de frapper monnaie, ce qui indique un statut élevé[21]. Il paraît plausible que, vers 957, Bruno, archevêque de Cologne, soit venu à Munsterbilzen et y ait soutenu la création du monastère ; malheureusement, ce n'est confirmé par aucune source contemporaine[22]. La séduisante hypothèse selon laquelle l'étoffe aurait accompagné ce déplacement ne peut donc être retenue. Encore que nous ne puissions exclure l'idée qu'elle ait rallié l'Occident plus tôt pour aboutir, par exemple, à Cologne ou à Aix, il existe tout de même des raisons d'admettre que la soierie aux quadriges, peut-être avec les deux autres, soit arrivée à Munsterbilzen durant la période ottonienne. Des étoffes fines et brillantes de ce type, aux motifs complexes, ne pouvaient alors être tissées qu'en Orient et constituaient de coûteux articles de prestige, se prêtant dès lors à protéger de précieuses reliques.

Les copies à la gouache effectuées par Jules Helbig (1821-1906), historien de l'art et artiste lié au mouvement néo-gothique, voire par un disciple du maître ou un collaborateur de son atelier, constituent encore d'importants témoignages. C'est le chanoine Lupus qui demanda à Helbig de copier les étoffes médiévales de reliquaires et il le paya pour ce faire[23]. Des gouaches des trois soieries de Munsterbilzen ont été réalisées avant 1874 puisque, cette année-là, elles furent exposées à Lille[24]. Celle aux quadriges, en tout cas, était même déjà prête le 16 septembre 1872 étant donné que, dans le « carnet de jeunesse » d'Adolphe Tassin (1852-1923), ami et collaborateur d'Helbig, il est inscrit sous cette date qu'il avait terminé une ancienne étoffe du Xe siècle (*sic*) rehaussée d'un quadrige triomphant et d'un attelage en paire avec un empereur sur un fond rouge, clairement cette soierie aux quadriges[25]. De plus, on a retrouvé deux dessins de projets : un dans les archives de l'architecte Luc Helbig, arrière-petit-fils de Charles et frère de Jules[26], le second conservé au Victoria & Albert Museum de Londres[27]. Pour effectuer les copies, les étoffes ont été, la plupart du temps, sorties de leur contexte par Lupus et apportées à l'atelier d'Helbig. Ensuite, elles furent rendues à leur propriétaire, en ce cas la paroisse de Munsterbilzen. Les gouaches d'Helbig constituent donc des documents historiques. De plus, elles ont contribué à ce que les étoffes soient connues. L'historien de l'art français de Linas s'est exclusivement basé sur la copie d'Helbig pour décrire la soierie aux quadriges[28], tandis que les spécialistes allemands en textiles, Lessing et von Falke, les ont publiées dans leurs ouvrages de base[29].

Des archives évoquent le climat dans lequel les trois étoffes ont été achetées à la fabrique d'église de Munsterbilzen par le Musée du Cinquantenaire en 1900[30] et des documents issus des archives de la fabrique d'église de Munsterbilzen renforcent encore le récit[31]. Les archives de la Commission royale des Monuments et Sites contiennent des documents et rapports de réunions desquels il ressort que, le 28 juillet 1900, il fut discuté de la lettre du curé de Munsterbilzen dans laquelle il met en vente quelques anciennes étoffes de l'église[32]. Dans son rapport de l'année 1900, la Commission se plaint de ce que des objets d'art de la province de Limbourg disparaissent et cite en exemple les étoffes de Munsterbilzen[33]. Les membres de la commission étaient cependant soulagés de ce que les œuvres d'art restent dans le pays, mais regrettaient pourtant que la fabrique d'église n'ait pas réussi à conserver sur place les souvenirs de Landrada, une sainte locale. [M.V.R.]

Gouache, 29,5 x 40,5 cm, 1872
©Trésor de la Cathédrale de Liège.

1 D'après Errera (1907, p. 12) et Lafontaine-Dosogne (1982, p. 209), la soierie aux quadriges a été découverte dans le reliquaire des deux saints. Errera note cependant que l'étoffe aurait appartenu à sainte Landrada, en raison des similitudes stylistiques avec des tissages de la période du décès de cette sainte. Les auteurs suivants ont également opté pour un lien avec sainte Landrada : DE LINAS 1878, II, p. 489, STRZYGOWSKI 1903, p. 166, VON FALKE 1913, p. 57, HERZFELD 1920, p. 105. Les auteurs suivants rattachent la pièce aux reliques de saint Amour : KING 1966, p. 47 & MUTHESIUS 1997, p. 73. Muthesius suggère que la soierie a peut-être été ajoutée aux reliques de sainte Landrada au moment où le corps de saint Amour fut déposé dans sa châsse, au IX^e siècle.

2 VANHEUSDEN 1976, p. 103-129.

3 VAN DER EYCKEN 2002, p. 18-19.

4 VAN DER EYCKEN 2002, p. 34-35.

5 *Acta Sanctorum Julii,* p. 622 : « *cum superposito velamine serico* ».

6 *Acta Sanctorum. Die octava octobris*, p. 336 : « *pretiosa ossa sanctissimi corporis ejusdem patroni nostri Amoris, honorifice sindoni rubro involuta...* ». Nos remerciements au Dr M. Laureys pour ses conseils lors de la traduction.

7 P. C. Thielmans, *Het leven van S. Amor, S. Landrada, ende S. Amelberga, die gheviert worden te Munsterbilzen/ te Maestricht/ te Ghendt/ en elders,* Liège, 1629, p. 50 : « de costelycke ghebeenten des alderheylichste lichaems onser Patroon S. Amoris eerlyck in roode syde ghewonnen… » (les précieux ossements du très saint corps de notre patron saint Amour sont respectueusement emballés dans de la soie rouge). Nos remerciements à M. Wijnen pour nous avoir signalé cette publication et le passage en question.

8 T. Deshayons, *L'amour illuminé ou la vie de saint Amour, patron de Munsterbelise,* Liège, 1665, II, p. 51 : « Les Reliques de ce Saint sont enveloppées d'un Satin Cramoisy… » Nos remerciements au Dr Ph. George pour la mise à disposition de la version originale française. Dans la version allemande de 1684, p. 152 : *"Die Reliquien dieses heiligen seynd eingewickelt in carmasinfarben Atlas…"* Cette version allemande a été mise à notre disposition par M. Wijnen, ce dont nous le remercions.

9 VANDEN BERGHE & VAN RAEMDONCK 2009, p. 77-81.

10 « Procès-verbal de la recognition des saintes Reliques de l'église succursale de Munsterbilzen, diocèse de Liège, province de Limbourg. » Grâce à M. Wijnen, connaisseur du milieu régional, nous avons pu disposer d'une copie de ce document conservé dans les archives de la fabrique d'église, ce dont nous le remercions.

11 P. 1 dans le document.

12 *Panno serico alba, deinde linteamine mundo involuta.* Nous remercions le Dr M. Laureys, professeur à l'Université de Bonn, en philologie du latin moyen et néo, pour ses conseils quant à la traduction.

13 DE CONINCK 1991, p. 43.

14 PAQUAY 1928, p. 9.

15 PAQUAY 1932, p. 49 et fig. 21 & 22.

16 KONINCKX s.d., p. 15.

17 GEORGE 1989, p. 16.

18 STAUFFER 1991, p. 19-20 & cat. 1.

19 GRIMME 1973, cat. 3 & 9.

20 Wentzel en 1972, cité dans GRIMME 1973, cat. 9.

21 VAN DER EYCKEN 2000, p. 19.

22 VAN DER EYCKEN 2000, p. 111.

23 BOONEN 2005, p. 63.

24 BOONEN 2005, références sous cat. A.I. 94.

25 « J'ai fait une vieille étoffe du X^e s. avec des quadriges triomphateurs et des biges d'empereur aux fonds rouges. » Au revers : « Propriété de J. Lupus », in : BOONEN 2005, p. 66.

26 BERGMANS, DECONINCK, SMEYERS & VERMEIREN 1996, n° 73.

27 Inv. 1759-1888, au verso : « Copy of a silk textile, Byzantine work of the 6th *century, found in a chasse preserved in a convent at Munster-Bilzen, Belgium* », in : BOONEN 2005, cat. A.I. 94.

28 DE LINAS 1878, II, p. 488-489.

29 LESSING 1900, pl. 11a ; VON FALKE 1913, fig. 74.

30 Archives des Musées royaux d'Art et d'Histoire, dossiers d'achat, Achat n° 217. L'achat des « étoffes anciennes provenant de l'église de Munsterbilzen » a été entériné par l'Arrêté Royal du 23 juillet 1901.

31 Nous remercions sincèrement M. Wijnen de nous avoir fourni des copies de ces documents.

32 La description suivante figure dans la lettre : « 1) un quadrige, étoffe romaine, 4^e ou 5^e siècle. 2) étoffe byzantine, double lisi*ère, 8*^e siècle. 3) étoffe orientale, double tête fantastique d'animal, 10^e siècle. Ces étoffes ont été évaluées à 6 000 Fr au moins par M. le docteur Bocq d'Aix-la-Chapelle et le chanoine Schnütgen, rédacteur de la Revue de l'art chrétien à Cologne », Document 23, *Inventaire des pièces concernant l'église de Munsterbilzen*, in : *Ruimte en Erfgoed. Onroerend Erfgoed Limburg* te Hasselt. Nous remercions sincèrement C. Vanthillo pour cette information. Les étoffes ont finalement été achetées pour la somme de 5 000 Fr.

33 *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie 9/10,* Bruxelles, 1900, p. 318. Index BCRAA par W. Driesen, Hasselt, 1992, p. 79.

Addendum II
Verrerie du monde islamique (IXe-XIVe siècles) : analyse chimique

Au cours de son histoire, le verre a longtemps cheminé tant au niveau de son processus de fabrication que de sa mise en œuvre. Ce matériau est le produit de la fusion à haute température d'un mélange de sable et d'alcalis. Les diverses sources de matières premières ainsi que les différentes proportions des ingrédients sont à l'origine d'une grande variété de types de verre. En outre, les multiples nuances de coloration lui sont conférées par des oxydes métalliques présents en faible quantité. C'est par l'analyse chimique que la composition du verre peut être déterminée. Cette composition est révélatrice d'une période et d'une origine de production.

La détermination des éléments majeurs et mineurs se fait à partir d'échantillons de 1 mm² prélevés sur les objets, et enrobés de résine époxy. Ces prélèvements sont ensuite poncés et polis avec des pâtes de diamant à granulométrie décroissante jusqu'à un micron (1 µm). Pour l'étude des verres de la collection islamique des MRAH, onze échantillons ont été prélevés sur les neuf verres sélectionnés lors de leur restauration à l'IRPA (Tableau 1). Les sections polies ont été analysées au microscope électronique à balayage (JEOL JSM 6300), couplé à un spectromètre à dispersion d'énergie des rayons X (Oxford Instruments INCA) (SEM-EDX).

Conditions de mesure :
20 kV ; temps d'analyse : 100 s ;
5 analyses par échantillon.
Les résultats obtenus sont repris dans le Tableau 2.

Tous les verres analysés sont du type « soude-chaux-silice ». Tant pour la potasse (K2O) que pour l'oxyde de magnésium (MgO), les quantités sont clairement supérieures à 1,5 %, ce qui implique le recours à des cendres végétales. C'est sur base de ce critère que ces verres se distinguent des verres romains/byzantins pour lesquels de la soude minérale (natron) est utilisée (Freestone 2000). En outre, une différence s'observe aussi dans la teneur en oxyde d'aluminium (Al2O3) et en oxyde de calcium (CaO). Ces composants proviennent du sable utilisé et leur présence est moins importante dans les verres islamiques que dans les verres romains. La composition des objets analysés correspond bien à la production des verres islamiques, après le IXe siècle[1]. [H.W.]

1 I. C. Freestone et al., Primary glass from Israel and the production of glass in late antiquity and the early Islamic period, in : *La route du verre* 33, Lyon, 2000, p. 65-83.

Tableau 1.

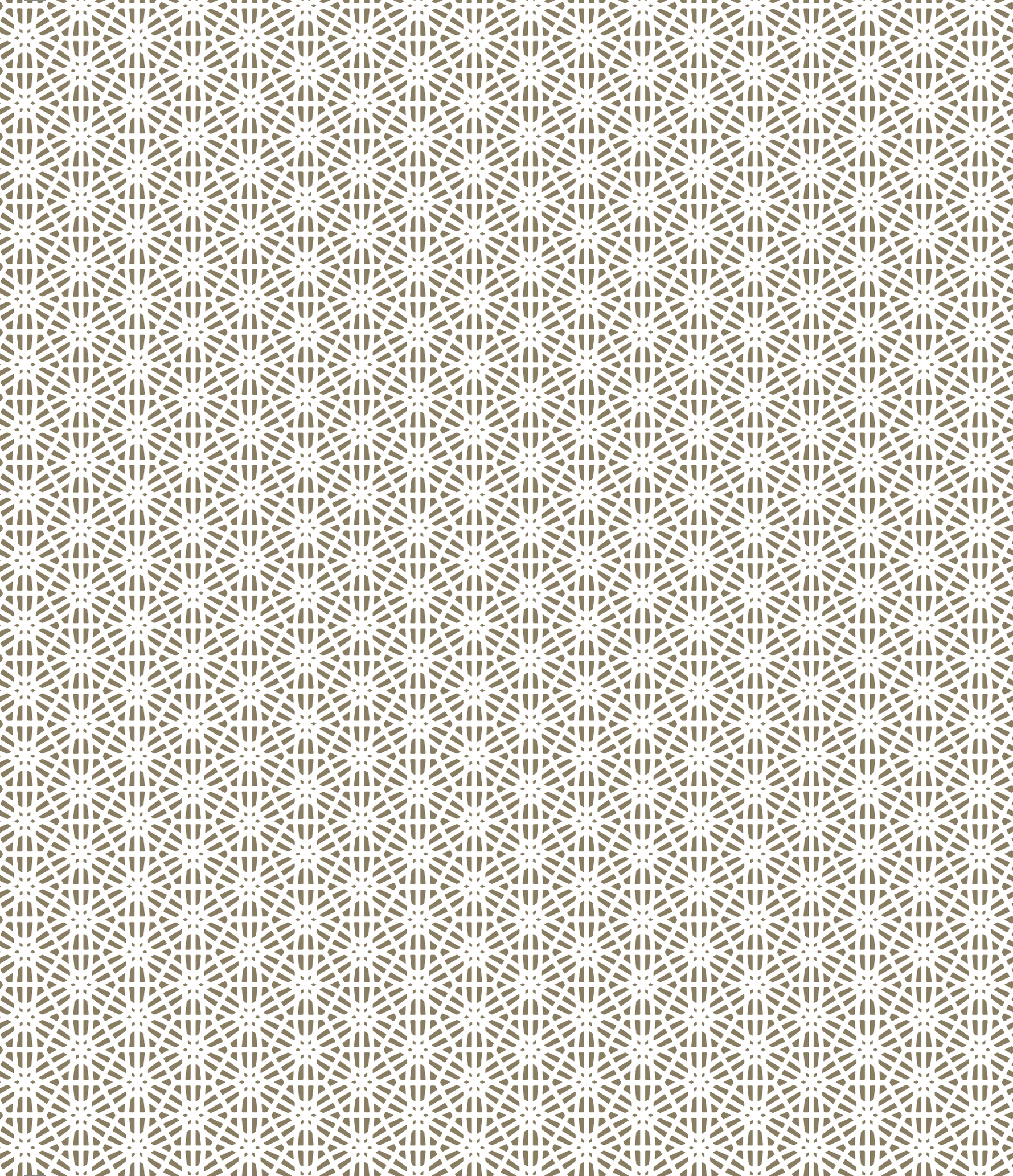
Identification des prélèvements analysés

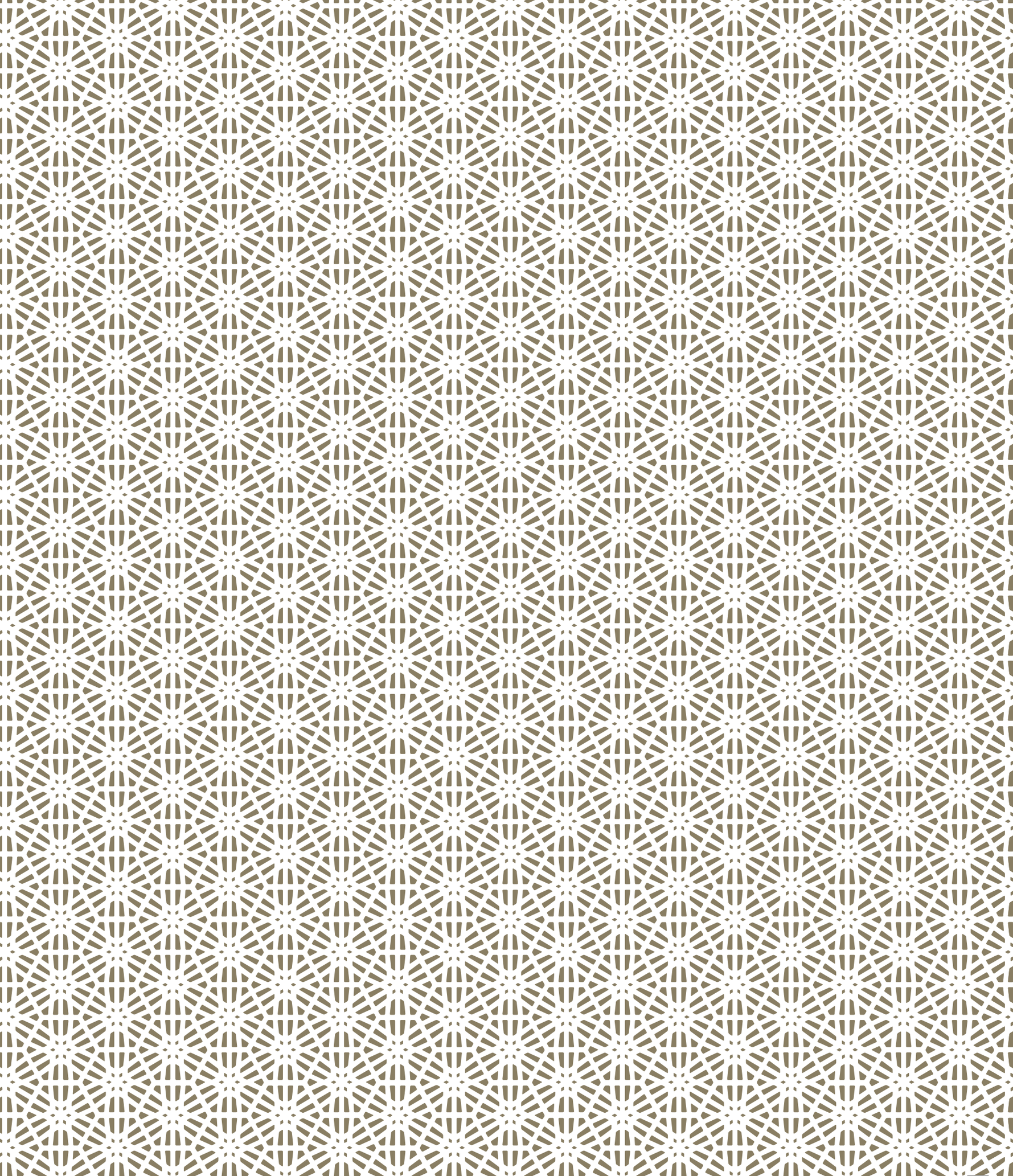
NUMÉRO DU PRÉLÈVEMENT	IDENTIFICATION
1	Gobelet, n° inv. IS.52
2	Petite cruche, n° inv. IS.27
3a	Grande bouteille piriforme, n° inv. IS.26
3b	Grande bouteille piriforme, n° inv. IS.26
3c	Grande bouteille piriforme, n° inv. IS.26
4	Vase du type albarello, n° inv. IS.VE.43
5	Cruche irisée, n° inv. IS.VE.25
6	Petit récipient à bec tubulaire (alambic ?), n° inv. IS.VE.117
7	Gobelet à décor gaufré, n° inv. IS.VE.115
8	Petit récipient à bec tubulaire (instrument médical ?), n° inv. IS.8755
9	Petit flacon du *type molar flask*, n° inv. IS.82.2

Tableau 2.

Composition moyenne, avec écart type associé, des verres sélectionnés dans la collection islamique des MRAH. Les concentrations sont exprimées en pourcentage en poids.

	Na_2O	MgO	Al_2O_3	SiO_2	Cl	K_2O	CaO	TiO_2	MnO	[FeO]	PbO
1	13,4±0,4	4,3±0,1	0,8±0,1	70,6±0,7	0,5±0,1	3,4±0,1	6,0±0,1	0,1±0,1	0,2±0,1	0,2±0,1	< 0,1
2	17,4±0,3	3,4±0,2	1,7±0,1	68,3±0,4	1,0±0,1	3,4±0,2	4,1±0,1	0,1±0,1	< 0,05	0,7±0,1	< 0,1
3a	18,9±0,2	3,9±0,1	2,8±0,1	63,5±0,3	0,7±0,1	4,4±0,1	4,4±0,1	0,1±0,1	< 0,05	0,4±0,1	< 0,1
3b	15,9±0,9	3,2±0,5	2,9±0,3	66,8±2,0	0,4±0,1	5,0±0,1	4,4±0,8	0,1±0,1	< 0,05	0,4±0,1	< 0,1
3c	18,8±0,2	4,1±0,1	2,8±0,1	63,9±0,4	0,8±0,1	4,4±0,1	4,4±0,1	0,1±0,1	0,1±0,1	0,4±0,1	< 0,1
4	15,2±0,2	3,4±0,2	2,6±0,1	67,3±0,4	0,9±0,1	3,0±0,1	5,6±0,1	0,3±0,1	0,1±0,1	0,9±0,1	< 0,1
5	13,3±0,2	5,2±0,1	0,7±0,1	67,8±0,3	0,6±0,1	4,8±0,1	5,8±0,1	< 0,05	0,5±0,1	0,3±0,1	< 0,1
6	16,9±0,2	2,6±0,1	1,6±0,1	67,8±0,3	1,0±0,1	3,8±0,1	3,8±0,1	0,1±0,1	0,9±0,1	0,8±0,1	< 0,1
7	18,2±0,1	4,7±0,2	2,6±0,1	61,3±0,4	1,0±0,1	3,9±0,1	5,4±0,1	0,2±0,1	0,5±0,1	1,2±0,1	< 0,1
8	15,7±0,2	2,8±0,1	2,3±0,1	64,3±0,3	0,5±0,1	5,4±0,2	5,5±0,1	0,2±0,1	0,9±0,1	1,0±0,1	< 0,1
9	14,3±0,2	3,0±0,1	1,5±0,1	65,6±0,3	0,7±0,1	3,6±0,1	8,9±0,1	< 0,05	0,1±0,1	1,3±0,1	< 0,1





Bibliographie

A

Aanwinsten 1964–1973 KMKG/Acquisitions 1964–1973 MRAH, 1974.

Aanwinsten/Acquisitions 1970–1972, *Bulletin KMKG/MRAH 43–44*, p. 221–312.

'ABBAS M. Muhammad Salīm, 1997, *The Function of Some Woven Fabrics in Riggisberg*, in: ACKERMANN 1997, p. 65–69.

ABEL A., 1930a, *Gaibi et les grands faïenciers égyptiens d'époque mamelouke, Musée Arabe du Caire*, Le Caire.

ABEL A., 1930b, Les céramiques arabes d'Égypte aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin MRAH 5*, p. 65–72 & *7*, p. 101–107.

ABU' L-FIDA/HOLT P. M.,1983, *The memoires of a Syrian Prince. Abū' l-Fidā', sultān of Hamāh (672–732 H./1273–1331)*, Wiesbaden.

ACKERMAN P., 1933, Ghiyath, Persian master weaver, *Apollo XVII*, p. 252–256.

ACKERMAN P., 1934, A biography of Ghiyath the weaver, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology 7*, p. 9–13.

ACKERMAN P., 1939, Textiles of the Islamic Periods. A History, in: POPE & ACKERMAN 1938–1939, p. 1995–2162.

ACKERMAN P., 1955, Some mediaeval silks from the Caspian provinces of Iran, *Bulletin of the Needle and Bobbin Club 39*, p. 30–46.

ACKERMANN H. C. (éd.), 1997, Islamische Textilkunst des Mittelalters: Aktuelle Probleme, *Riggisberger Berichte 5*.

ADAMOVA A., 1996, *Persian Painting and Drawing of the 15th–19th Centuries from the Hermitage Museum*, St Petersburg.

ADAMOVA A., 2003, Muhammad Qasim and the Isfahan School of Painting, in: NEWMAN 2003, p. 193–212.

ADLE C., 1982, *Art et Société dans le monde iranien*, Paris.

AGA-OGLU M., 1941, *Safawid Rugs and Textiles. The Collection of the Shrine of Imam 'Ali at al-Najaf*, New York.

L'Age d'or des sciences arabes, 2005, Institut du monde arabe, Paris.

AKBARNIA L. & LEONI F., 2010, *Light of the Sufis. The Mystical Arts of Islam*, Houston/New Haven.

ALBUM S., 1998, A Checklist of Islamic Coins, Santa Rosa.

ALLAN J. W., 1973, Abū' l-Qasīm's Treatise on Ceramics, *Iran XI*, p. 111–120.

ALLAN J. W., 1982, *Islamic Metalwork. The Nuhad es-Said Collection*, London.

ALLAN J. W., 1984, Sha'bān, Barqūq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry, *Muqarnas I*, p. 85–94.

ALLAN J. W., 1986, *Metalwork of the Islamic World. The Aron Collection*, London.

ALLAN J. W., 1987, Islamisk metalkunst, in: Kunst fra Islams Verden, *Louisiana Revy 27/3*, p. 24–27.

ALLAN J. W., 1990, Bronze II, in: Islamic Iran, *E.Ir. IV/5*, p. 471–472.

ALLAN J. W., 1991, Metalwork of the Turcoman Dynasties of Eastern Anatolia and Iran, *Iran XXIX*, p. 153–150.

ALLAN J. W., 2000, *Persian Steel: The Tanavoli Collection*, Tehran.

ALLSEN T., 1997, *Commodity and exchange in the Mongol Empire. A cultural history of Islamic textiles*, Cambridge.

AMIET P., 1967, Nouvelles acquisitions : antiquités parthes et sassanides, *La Revue du Louvre 17*, p. 273–282.

ARVEILLER-DULONG V. & NENNA M.-D., 2005, *Les verres antiques du Musée du Louvre II, Vaisselle et contenant du Ier siècle au début du VIIe siècle après J.C.*, Paris.

ASLANAPA O., 1988, *One Thousand Years of Turkish Carpets*, Istanbul.

ATASOY N. & ARTAN T., 1992, *Splendors of the Ottoman Sultans*, Memphis.

ATASOY N., DENNY W., MACKIE L. & TEZCAN H., 2001, *IPEK. The Crescent & the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London.

ATASOY N. & RABY J., 1994, *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey*, London.

'ATTAR/VERHULST 1977, *Samenspreking der vogels, bewerkt en vertaald uit het Engels naar de oorspronkelijke Perzische uitgave door C. Verhulst*, Wassenaar.

ATIL E., 1975, *Art of the Arab World*, Washington D.C.

ATIL E., 1981, *Renaissance of Islam. Art of the Mamluks*, Washington D.C.

ATIL E., CHASE W. T. & JETT P., 1985, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Washington D.C.

AULD S., 2004, *Renaissance Venice, Islam and Mahmud the Kurd, a metalworking enigma*, London.

AULD S., 2006, *Maître Mahmūd et les métaux incrustés au XVe siècle*, in: CARBONI 2006, p. 212–225.

AVERY P., HAMBLY G. & MELVILLE CH., 1991, *The Cambridge History of Iran VII: From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Cambridge/New York/Melbourne.

AVISSAR M., 1996, The Medieval Pottery, in: Ben-Tor A., Avissar M. & Portugali Y. (éd.), Yoqne'am I: The Late Period, *Qedem Reports 3*, p. 75–172.

AVISSAR M. & STERN E., 2005, Pottery of the Crusader, Ayyubid and Mamluk Periods in Israel, *Israel Antiquities Authority Reports 26*.

AXWORTHY M., 2009, *Iran. Een cultuurgeschiedenis*, Amsterdam/Antwerpen.

AZARNOUSH-MAILLARD M., 1977, Les tessons de Fostāt conservés à la section islamique des Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin MRAH/KMKG 49*, p. 103–127.

AZARNOUSH-MAILLARD M., 1978, *Céramiques islamiques. I. Iran/Islamitisch aardewerk. I. Iran*, MRAH/KMKG.

AZARNOUSH-MAILLARD M., 1980, *Céramiques islamiques. II. Proche-Orient et Afrique du Nord/Islamitisch aardewerk. II. Nabije Oosten en Noord-Afrika*, MRAH/KMKG.

B

BABAIE S., 2008, *Isfahan and its Palaces. Statecraft, Shi'ism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran*, Edinburgh.

BABAIE S. & SWIETOCHOWSKI M. L., 1989, *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York.

BAER E., 1968, 'Fish-Pond' Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies XXXI 1*, p. 14–27.

BAER E., 1983, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, New York.

BAHGAT A. & GABRIEL A., 1921, *Fouilles d'al-Fustat*, Paris.

BAHGAT A. & MASSOUL F., 1930, *La Céramique Musulmane de l'Égypte*, Le Caire.

BAHRAMI M., 1949, *Gurgan Faiences*, Cairo.

BAKER C. F., 2007, *Qur'an Manuscripts. Calligraphy. Illumination. Design*, The British Library, London.

BAKER P., 1995, *Islamic Textiles*, London.

BAKER P., 2010, Wrought of Gold or Silver. Honorific Garments in Seventeenth Century Iran, in: THOMPSON, SHAFFER & MILDH 2010, p. 158–167.

BALLIAN A., 2006, *Benaki Museum. A guide to the Museum of Islamic Art*, Athens.

BALSIGER R. N. & KLÄY E., 1992, *Bei Schah, Emir und Khan. Henri Moser Charlottenfels 1844–1923*, Bern.

BALTY J., 1986, *Mosaïques d'Apamée/Mozaïeken van Apamea*, MRAH/KMKG.

BARRUCAND M. (éd.), 1998, *L'Égypte fatimide, son art et son histoire, Actes du colloque organisé à Paris les 28, 29 et 30 mai 1998*, Paris-Sorbonne.

BAUDEN F., 2004, Les Stèles arabes du Musée du Cinquantenaire (Bruxelles), in: Bauden F. (éd.), *Ultra mare. Mélanges de langue arabe et d'islamologie offerts à Aubert Martin*, Paris/Leuven/Dudley, p. 175–193.

BECK L. & NASHAT G. (éd.), 2004, *Women in Iran from 1800 to the Islamic period*, Urbana/Chicago.

BEDAUX J. B., DUDOK VAN HEEL S. A. C., EKKART R., VAN GENT J. & MIDDELKOOP N., 2002, *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd. 1600–1800*, Amsterdam.

BEHRENS-ABOUSEIF D., 1998, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton.

BEHRENS-ABOUSEIF D., 2004, European Arts and Crafts at the Mamluk Court, *Muqarnas XXI*, p. 45–54.

BEHRENS-ABOUSEIF D. & VERNOIT S., 2006, *Islamic Art in the 19th Century. Tradition, Innovation and Eclecticism*, Leiden/Boston.

BELLINGER A. R., 1966, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Washington D.C.

BERGMANS A., DECONINCK E., SMEYERS M. & VERMEIREN R. (éd.), 1996, *Inventaris van de archivalia van Jules Helbig (1821–1906)*, Leuven.

BERNUS-TAYLOR M., 1995, La céramique de l'Orient musulman des premiers siècles de l'Islam, in: *Le Vert et le Brun. De Kairouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle*, Musée de Marseille, p. 59–67.

BERNUS-TAYLOR M. (éd.), 2000, *Les Andalousies, de Damas à Cordoue*, Institut du monde arabe, Paris.

BERNUS TAYLOR M. (éd.), 2001, *L'étrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, Paris.

BERRYER A.-M., 1952, Verre arabe du début du XIVe siècle, *Bulletin MRAH/KMKG 4/24/4–6*, p. 96–100.

BERTI G. & TONGIORGI L., 1981, *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*, Roma.

BERTI G., 1997, *Pisa – Museo Nazionale di San Matteo: le ceramiche medievali e post-medievali*, Firenze.

BIER C., 1978, Textiles, in: HARPER 1978, p. 119–140.

BIER C., 1987, *Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran*, Washington D.C.

BIER C., 1995, *The Persian Velvets at Rosenborg*, Copenhagen.

BILGI H., 2009, *Dance of Fire. Iznik Tiles and Ceramics in the Sadberk Hanım Museum and ömer M. Koç Collections*, Istanbul.

BINYON L., WILKINSON J. V. S. & GRAY B., 1971, *Persian Miniature Painting*, New York (réimpression de l'édition de 1931).

BITTAR T., 2001, La harpie, in: BERNUS TAYLOR 2001, p. 142–146.

BLAIR S., 2006, *Islamic Calligraphy*, Edinburgh.

BLAIR S. & BLOOM J., 1994, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, Yale University Press.

BLAIR S. & BLOOM J., 2006, *Cosmophilia. Islamic Art from the David Collection, Kopenhagen*, University of Chicago Press.

BLAIR S. & BLOOM J. (éd.), 2009, *The Grove Encyclopaedia of Islamic Art and Architecture*, Oxford University Press.
BLAIR S. & BLOOM J. (éd.), 2011, *And Diverse Are Their Hues. Color in Islamic Art and Culture*, New Haven/London.
BLOOM J. & BLAIR S., 1997, *Islamic Arts,* London.
BLAKE H. & AGUZZI F., 1989, I bacini ceramici della torre civica di Pavia, in: Gabba E. (éd.), *La Torre Maggiore di Pavia*, Milano, p. 209–241.
BOMBACI A., 1966, *The Kufic Inscription in Persian verses in the Court of the Royal Palace of Mas'ud III at Ghazni,* Roma.
BOONEN A., 2005, Les reproductions peintes de tissus médiévaux par Jules Helbig (1821–1906). Formation d'une collection et catalogue, *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis. 34*, p. 63–131.
BOSWORTH E. & HILLENBRAND C., 1983, *Qajar Iran. Political, social and cultural change. 1800–1925*, Edinburgh.
BRÉHIER L., 1936, *La sculpture et les arts mineurs byzantins,* Paris.
BREND B., 1991, *Islamic Art*, London.
BREND B., 2003, *Perspectives on Persian Painting*, London/New York.
BRINKER H. & GOEPPER R., 1980, *Kunstschätze aus China. 5000 v. Chr. bis 900 n. Chr. Neuere archäologische Funde aus der Volksrepublik China,* Zürich.
BRUFFAERTS J.-M., 1999, Arpag Mekhitarian, in: Le Ciel dans les civilisations orientales, *Acta Orientalia Belgica XII*, p. XIII–XVIII.
BUCKENS F., 1947, Les Antiquités funéraires de Honan central et la conception de l'âme dans la Chine primitive d'après des documents archéologiques et paléographiques, *Mélanges chinois et bouddhiques VIII*.
BUNT C. G. E., 1963, *Persian Fabrics*, Leigh-on-Sea.
BURESI M, 2007, Paire de ciseaux, in: MAKARIOU, BURESI, CANBY & COLLINET 2007, p. 170.
Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, 1992, Musée du Louvre, Paris.

C

CABRERA A., 2012, Scientific Analysis of the Marwan *Tiraz* Fragments in the Victoria and Albert Museum, in: EVANS & RATLIFF 2012, p. 240–241.
CALAMENT F., 2004, L'apport historique des découvertes d'Antinoë au costume dit de 'cavalier sassanide', in: FLUCK & VOGELSANG-EASTWOOD 2004, p. 37–72.
CAMERON A., 1973, *Porphyrius, the charioteer,* Clarendon.
CANBY S. R., 1987, Textile Fragment, in: *The Collector's Eye. The Ernest Erickson Collections at the Brooklyn Museum*, New York.
CANBY S. R., 1993, *Persian Painting*, London.
CANBY S. R., 1996, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Riza-yi 'Abbasi of Isfahan*, London.
CANBY S. R., 1999a, *The Golden Age of Persian Art. 1501–1722*, London.
CANBY S. R., 1999b, *Princes, poètes et paladins. Miniatures islamiques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadruddin Aga Khan*, Genève.
CANBY S. R. (éd.), 2002, *Safavid Art and Architecture*, London.
CANBY S. R., 2009, *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran,* London.
CANBY S. R. & THOMPSON J. (éd.), 2003, *Hunt for Paradise: Court Arts of Iran, 1501–1576*, Milano.
CARBONI S., 2001, *Glass from Islamic Lands. The al-Sabah Collection, Kuwait National Museum,* London.
CARBONI S. (éd.), 2006, *Venise et l'Orient*, Institut du monde arabe, Paris.
CARBONI S. & MASUYA T., 1993, *Persian Tiles*, New York.
CARBONI S. & WHITEHOUSE D., 2001, *Glass of the Sultans*, The Metropolitan Museum of Art, New York/The Corning Museum of Glass, Corning/The Benaki Museum, Athens, New Haven/London.
CARDON D., 1993, *Trésors textiles du moyen âge en Languedoc Rousillon*, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, Carcassonne.
CARSWELL J., 1968, *New Julfa. The Armenian Churches and Other Buildings*, Oxford.
CARSWELL J., 1972, *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem,* Oxford.
CARSWELL J., 1972b, Six tiles, in: ETTINGHAUSEN 1972, p. 99–124.
CARSWELL J., 1979, Ṣīn in Syria, *Iran XVII*, p. 15–24.
CARSWELL J., 1998, *Iznik Pottery,* London.
CARSWELL J., PASSOS LEITE M.F. & QUEIROZ RIBEIRO M., 2001, *Un jardin encantado. Arte islamico en la colección Calouste Gulbenkian*, Santander.
Le ciel dans un tapis, 2005, Institut du monde arabe, Paris & Fondation Calouste Gulbenkian, Lisboa.
CIETA 2005, vocabulaire français.
CHELKOWSKI P. J., 2010, *Eternal Performance. Ta'ziyeh and other shiite rituals*, London/New York/Calcutta.
COMBE E., SAUVAGET J. & WIET G. (éd.), 1931–1965, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, *Institut français d'archéologie orientale,* I (1931), cat. 188, XV (1956), cat. 5835.
COMPARETI M. & DE LA VAISSIÈRE E. (éd.), 2006, *Royal Naurūz in Samarkand. Proceedings of the Conference held in Venice on the Pre-Islamic Paintings at Afrasiab,* Pisa-Roma.
CONTENAU G., 1924, L'Institut Français d'Archéologie et Art à Damas, *Syria 5*, p. 203–211.
CORNU G., 1991, Deux témoins du vêtement égyptien dans les premiers siècles de l'Islam, *Annales Islamologiques 25*, p. 89–102.
CORNU G., 1992, *Tissus islamiques de la Collection Pfister, avec la collaboration de O. Valensot et H. Meyer*, Città del Vaticano.
CORNU G., 1997, Sources iconographiques pour l'étude des tissus et costumes islamiques du XI^e^ au XIII^e^ siècle, in: ACKERMANN 1997, p. 53–63.
CORNU G., 1998, Les tissus d'apparat fatimides, parmi les plus somptueux le 'voile de Sainte Anne' d'Apt, in: BARRUCAND 1998, p. 331–337.
CORTOPASSI R., 2003, Une robe mamelouke au Musée du Louvre, *Annales Islamologiques 37,* p. 79–89.
Couleurs de Tunésie 1994. 25 siècles de céramique, Paris/Toulouse/Tunis.
CRESWELL K. A. C., 1989, *A Short Account of Early Muslim Architecture,* Cairo.
CROWE Y., 2002, *Persia and China. Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria & Albert Museum. 1501–1738,* London.
CROWFOOT E. G., 1977, The Clothing of a Fourteenth-Century Nubian Bishop, in: GERVERS 1977, p. 43–51.
CURATOLA G. (éd.), 1993, *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, Venezia.
CURATOLA G., 2002, Da Damasco a Firenze, l'avventura dei metalli islamici, in: *Islam, specchio d'Oriente, rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine,* Firenze, p. 112–133.
CURATOLA G. & SPALLANZANI M., 1981, *Metalli islamici dalle collezioni granducali,* Museo nazionale del Bargello, Firenze.

D

DAL FARRA M., 1992, A 'Safavid Cadabi' in the Royal Ontario Museum Reconsidered, *Iranian Studies 25*, 1/2, p. 81–90.
D'ALLEMAGNE H. R., 1911, *Du Khorassan au pays des Backhtiaris. Trois mois de voyage en Perse*, Paris.
DANESHVARI A., 1981, *Essays in Islamic Art and Architecture in Honour of Katharina Otto-Dorn*, Malibu.
DANESHVARI A., 1994, A preliminary study of the iconography of the peacock in medieval Islam, in: HILLENBRAND 1994, p. 192–200.
DAVID-WEIL J., 1951, Notes sur deux lampes égyptiennes en terre cuite, *Syria 28*, 3–4, p. 265–268.
DAY F., 1952, The Tirāz Silk of Marwān, *Archaeologica orientalia in memoriam Ernst Herzfeld,* New York, p. 39–61.
DAY S., 2010, Tissu aux caravelles, in: PRIVAT-SAVIGNY 2010, p. 51.
DE BORCHGRAVE D'ALTENA COMTE J., HELBIG J. & BERRYER A.-M., 1953, Un don du Comte de Laubespin, *Bulletin MRAH/KMKG 4/25,* p. 50–59.
DE BRUIJN J.T.P., 2002, *Een karavaan uit Perzië. Klassieke Perzische poëzie*, Amsterdam.
DE BRUIN C., 1714, *Reizen over Moskovie, door Persië en Indië: Verrijkt met Driehondert Kunstplaten*, Amsterdam.
DE CONINCK E., 1991, De middeleeuwse handelsbetrekkingen van de stad Sint-Truiden en haar abdij; Historische gegevens in verband met het textiel uit de abdij van Sint-Truiden, in: *Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van Sint-Truiden,* Sint-Truiden, p. 3–10 en p. 39–49
DE FERRIERES-SAUVEBOEUF COMTE L. F., 1789, *Mémoires historiques, politiques et géographiques du Comte Ferrières-Sauveboeuf faits en Turquie, en Perse et en Arabie depuis 1782 jusqu'en 1789*, Paris.
DEGEORGE G. & PORTER Y., 2002, *The Art of the Islamic Tile*, Paris.
DE JONGHE D., 1997, Sur la technologie des soieries double-étoffe à trois chaines, in: ACKERMANN 1997, p. 195–208.
DE JONGHE D., 2002, avec la collaboration de C. Verhecken-Lammens et un addendum de M. Van Raemdonck, Merkwaardig textiel: de pontifikaalhandschoenen van de H. Germanus van Parijs en een linnen fragment met griffioenen; een technologisch onderzoek/Des tissus remarquables: les gants pontificaux de Saint Germain de Paris et un fragment de toile de lin décoré de griffons; étude technologique, *Bulletin KIK/IRPA 28*, p. 41–61.
DE JONGHE D., 2003, De eigenaardige dubbelzijdige structuur van drie gebrocheerde Perzische samieten uit de 16de–18de eeuw, *Bulletin KMKG/MRAH 74,* p. 177–195.
DE JONGHE D., 2005, La composition du rapport de dessin de certaines soieries persanes du XIVe aux XVII-XVIII^e^ siècles, *Bulletin CIETA 82,* p. 94–107.
DE JONGHE D., 2006, Sur la technologie du taqueté à carreaux des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, *Archaeological Textiles Newsletter 42*, p. 6–12.
DE JONGHE D., MAQUOI P.-C., VANDEN BERGHE I., VAN RAEMDONCK M. (éd.), VEREECKEN V., VERHECKEN-LAMMENS C. & WOUTERS J., 2004, *The Ottoman Silk Textiles of the Royal Museums of Art and History,* Turnhout.
DE JONGHE D. & VAN RAEMDONCK M., 1994, Het islamitisch zijdeweefsel Tx.1739 uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Een technologische en kunsthistorische studie, *Bulletin KMKG/MRAH 65,* p. 75–110.
DE JONGHE D. & VAN RAEMDONCK M., 1997, Fragment d'étoffe, in: Bruwier M.-C., *Égyptiennes. Étoffes coptes du Nil,* Mariemont, p. 193–194.
DE JONGHE D. & VERHECKEN-LAMMENS C., 1993, Soie losangée avec bandes aux paons affrontés, in: CARDON 1993, p. 71–73.
DE JONGHE D. & VERHECKEN-LAMMENS C., 1999, Sur la technologie de tissage du tissu aux paons. Une soierie losangée à bandes de samit façonné, in: DESROSIERS 1999, p. 121–137.

DEL BONTÀ R. J., 2002, Late or Faux Mughal Painting. A Question of Intent, in: SCHMITZ 2002, p. 151–165.
DE LINAS C., 1866, Notice sur Cinq Anciennes étoffes tirées de la collection de M. Félix Liénard à Verdun (Meuse), *Mémoires lus à la Sorbonne. Scéances extraordinaires du Comité impérial des travaux historiques et des sociétés savantes, Archéologie,* Paris.
DE LINAS C., 1878, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée: recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, Pas-de-Calais: Arras.
DELMARCEL G., 1985, Isabella Errera (1869–1929), *Liber Memorialis 1835–1985,* KMKG/MRAH, p. 99–106.
DEMANGE F. (éd.), 2006, *Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224–642),* Musée Cernuschi, Paris.
DE MOOR A., SCHRENK S. & VERHECKEN-LAMMENS C., 2006, New Research on the so-called Akhmīm Silks, in: SCHRENK 2006, p. 85–94.
DE MOOR A., VERHECKEN-LAMMENS C. & VERHECKEN A., 2008, *3500 years of textile art. The collection in headquarters,* The collection ART in headquArters, Tielt.
DENNY W. B., 1974, A Group of Silk Islamic Banners, *Textile Museum Journal IV, 1,* p. 67–81.
DENNY W. B., 1982, Textilien, in: Y. Petsopoulos (éd.), *Kunst und Kunsthandwerk unter den Osmanen,* München, p. 120–159.
DENOIX S., 1992, Décrire Le Caire Fustāt-Misr d'après Ibn Duqmāq et Maqrīzī, IFAO, *Études Urbaines III,* Le Caire.
DE PRELLE DE LA NIEPPE E., 1902, *Catalogue des Armes et Armures du Musée de la Porte de Hal,* Bruxelles.
DÉROCHE F. & VON GLADISS A., 1999, *Der Prachtkoran im Museum für Islamische Kunst*, Berlin.
DÉROCHE F., 2000, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, Paris.
DER NERSESSIAN S., 1965, *Aght'amar. Church of the Holy Cross,* Cambridge Massachusetts.
De soie et d'or. Broderies du Maghreb 1991, Institut du Monde Arabe & Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris.
DE SOLLA PRICE D., 1951, An International Checklist of Astrolabs, *Archives internationales d'histoire des sciences VIII.*
DESROSIERS S., VIAL G. & DE JONGHE D., 1989, Cloth of Aresta. A Preliminary Study of its Definition, Classification, and method of Weaving, in: MONAS & GRANGER-TAYLOR 1989, p. 199–223.
DESROSIERS S. (éd.), 1999, Soieries médiévales, textes présentés lors d'un séminaire organisé en 1993 à l'AEDTA, *Techniques et Cultures 34*, Paris.
DESROSIERS S. 2004, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle,* Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris.
DESTRÉE A. & VANDEN BERGHE L., 1971, *L'Art iranien dans les collections belges/Iraanse kunst in Belgische verzamelingen*, MRAH/KMKG.
DHAMIJA J. & JAIN J., 1989, *Handwoven Fabrics of India*, Ahmedabad.
D'HULSTER K., 2003, The sojourn of Nasir al-Din Shah Qajar in Belgium from 13 to 18 June 1873: fait divers or milestone in Persian history and Persian-Belgian relations?, in: A. van Tongerloo (éd.), *Iranica Selectia. Studies in honour of Professor Wojciech Skalmowski on the occasion of his seventieth birthday*, Turnhout, p. 49–66.
DIBA L. S., 1987, Visual and Written Sources: Dating Eighteenth-Century Silks, in: BIER 1987, p. 84–96.
DIBA L. S., 1989a, Lacquerwork, in: R. W. Ferrier (éd.), *The Arts of Persia*, New Haven/London, p. 243–253.
DIBA L. S., 1989b, Persian painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission, *Muqarnas VI,* p. 147–160.
DIBA L. S. & EKHTIAR M. (éd.), 1998, *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. 1785–1925*, New York.
DIEHL J. M., DE GRAAF A.J. & DE JONGHE D., 1991, *Textiellexicon*, Amsterdam.
DIGARD J.-P. (éd.), 2002, *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Institut du monde arabe, Paris.
DIMAND M., 1972, The Seventeenth Century Isfahan School of Rug Weaving, in: ETTINGHAUSEN 1972, p. 255–266.
DIMAND M. & MAILEY J., 1973, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
DJĀMI/CHÉZY A.L., 1807, *Medjnoun et Leila. Poème traduit du persan de Djāmi par A.L. Chézy,* Paris.
DODDS J. (éd.), 1992, *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain,* The Metropolitan Museum of Art, New York.
DOLCINI L., 1992, *La casula di San Marco papa. Sciamiti orientali alla corte carolingia,* Firenze.
DOZY R. P. A., 1845/1945, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes,* Beirut.
DOZY R. P. A., 1881/1968, *Suppléments aux dictionnaires arabes,* Beirut.
DRUART J., 2008, À la poursuite des Vikings, *Explorations numismatiques au-dela des apparences I.*
DRUART J., 2011, La lecture des monnaies omeyyades et abbasides, *La Vie numismatique 61/7,* Soignies.
DUCELLIER A., 1990, Hippodrome et idéologie impériale à Byzance, in: LANDES 1990, p. 173–185.
DUCHESNE L., 1881, *Le liber pontificalis,* Paris.
DUPONT J., GUICHERD F. & VIAL G., 1966, Le Linceul de Saint-Remi, *Bulletin CIETA 15,* p. 38–50.
DURAND M. & SARAGOZA F., 2002, *Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques,* Paris/Rouen/Roanne.

E

ECKER H., 2004, *Caliphs and Kings. The Art and Influence of Islamic Spain,* Washington D.C.
EKHTIAR M., 1998, *From Workshop and Bazaar to Academy. Art Training and Production in Qajar Iran*, in: DIBA & EKHTIAR 1998, p. 50–62.
ELLIS M., 2001, *Embroideries and Samplers from Islamic Egypt,* Ashmolean Museum, Oxford.
ENGEMAN J., 1990–1991, Early Islamic glazed pottery of the eight century A.D. from the excavations at Abu Mina, in: *Coptic and Nubian Pottery, Parts I and II, International Workshop, Nieborow, 8/29–31, 1988,* Warzawie, Muzeum Naropdowe, p. 63–70.
E.I.²= Encyclopédie de l'Islam, Leiden.
E.Ir.= Encyclopaedia Iranica, London.
ERBER A. (éd.), 1993, *Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien,* Bremen.
ERRERA I., 1903, Le tissu de Modène, *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles,* p. 5–18.
ERRERA I., 1907, *Catalogue d'Étoffes anciennes et modernes,* (deuxième édition), Musées Royaux des Arts Décoratifs de Bruxelles , Bruxelles.
ERRERA I., 1907b, Il dono del Barone Francetti al Bargello, *Bolletino d'Arte,* I, X, Rome, p. 28–34.
ERRERA I., 1914, Notes on Textiles, *Burlington Magazine 25,* p. 4–8.
ERRERA I., 1916, *Collection d'Anciennes étoffes égyptiennes,* Musées Royaux des Arts Décoratifs de Bruxelles, Bruxelles.
ERRERA I., 1927, *Catalogue d'Étoffes Anciennes et Modernes,* (troisième édition), Musées Royaux du Cinquantenaire, Parc du Cinquantenaire à Bruxelles , Bruxelles.
ETTINGHAUSEN R., 1959, *Aus der Welt der Islamische Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26/10/1957*, Berlin.
ETTINGHAUSEN R., 1962, *La peinture arabe,* Genève.
ETTINGHAUSEN R. (éd.), 1972, *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
ETTINGHAUSEN R., 1989, Der Einfluss der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas, in: SIEVERNICH & BUDDE 1989, p. 165–201.
ETTINGHAUSEN R., GRABAR O. & JENKINS-MADINA M., 2001, *Islamic Art and Architecture 650–1250*, New Haven/London.
EVANS H. & WIXOM W. (éd.), 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
EVANS H. & RATLIFF B. (éd.), 2012, *Byzantium and Islam. Age of Transition 7th–9th Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
Exhibition. Islamic Art in Egypt 969–1517, 1969, Cairo.

F

FALK S. J., 1973, *Un catalogue de peintures Qajar exécutées au 18e et au 19^e siècles*, Tehran.
FALK T. (éd.), 1985, *Trésors de l'Islam*, Genève.
FALK T. & ARCHER M., 1981, *Indian Miniatures in the India Office Library*, London/Delhi/Karachi.
FEHÉRVÁRI G., 1972, Tombstone or Mihrab? A Speculation, in: ETTINGHAUSEN 1972, p. 241–254.
FEHÉRVÁRI G., 1976, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London.
FETTWEIS H., 1965, *Florilège de la verrerie ancienne,* MRAH, Bruxelles.
FIRDOUSI A./MOHL M.J, 1976, *Le livre des rois*, I-VII, *publié, traduit et commenté par M. J. Mohl*, Paris.
FLEMMING E. & JAQUES R., 1957, *Les Tissus. Documents de décoration textile des origines au début du XIX^e siècle,* Paris.
FLOOR W., 1999a, *The Persian Textile Industry in Historical Perspective, 1500–1925*, Paris.
FLOOR W., 1999b, Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia, *Muqarnas XVI*, p. 125–154.
FLOOR W., 2003, *Traditional Crafts in Qajar Iran (1800–1925)*, Costa Mesa.
FLOOR W., 2010, The Import of Indian Textiles into Safavid Persia, in: THOMPSON, SHAFFER & MILDH 2010, p. 187–204.
FLUCK C. & VOGELSANG-EASTWOOD G. (éd.), 2004, *Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance,* Leiden/Boston.
FLUCK C., 2008, Akhmim as a Source of Textiles, in: G. Gabra & H. N. Takla (éd.), *Christianity and Monasticism in Upper Egypt I*, p. 211–223.
FLURY S., 1925, Le décor épigraphique des Monuments de Ghazna, *Syria VI,* p. 61–90.
FONTANA M. V., 1993, Bruciaprofumi o 'scaldamani' sferico a due valve in ottone e argento, cosidetto 'veneto-saraceno', in: CURATOLA 1993, p. 305.
FORKL H., KALTER J., LEISTEN T. & PAVALOI M., 1993, *Die Gärten des Islam*, Stuttgart.
FOUQUET D., 1900, Contribution à l'étude de la céramique orientale, *Extraits des mémoires de l'Institut Égyptien*, Le Caire.
FRANÇOIS V., NICOLAÏDES A., VALLAURI L. & WAKSMAN Y., 2003, Premiers éléments pour une caractérisation des productions de céramiques de Beyrouth entre domination franque et mamelouke, in: Ch. Bakirtzis (éd.), *VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée,* Thessaloniki, 11–16/10/1999, p. 325–340.
FUKAI S. & HORIUCHI K., 1972, *Taq-I-Bustan,* Tokyo.

G

GÄCHTER-WEBER M., 1981, *Koptische Gewebe,* Industrie- und Gewerbemuseum des Kaufmännischen Directoriums St. Gallen, St. Gallen.

GAYRAUD R.-P., 1997, Les céramiques égyptiennes à glaçure, IXe-XIIe siècles, in: *La céramique médiévale en Méditerranée, VIe Congrès, Aix-en-Provence 1995*, Aix-en-Provence, p. 261–270.

GAYRAUD R.-P., 1998, Fostat: évolution d'une capitale arabe du VIIe au XIIe siècle d'après les fouilles d'Istabl 'Antar, in: *Colloque International d'Archéologie Islamique*, IFAO, Le Caire, 1998, p. 435–460.

GAYRAUD R.-P., 2006, La réapparition des céramiques à glaçure en Égypte, in: B. Mathieu, D. Meeks & M. Wissa (éd.), *L'apport de l'Égypte à l'histoire des techniques. Méthodes, chronologie et comparaisons, Colloque international*, IFAO, Le Caire, p. 101–116.

GAYRAUD R.-P., 2011, D'est en ouest, la céramique islamique, in: P. Cressier et E. Fentress (éd.), *La céramique maghrébine du haut Moyen Âge (VIII-X siècle): état des recherches, problèmes et perspective*, Roma, p. 293–302.

GAYRAUD R.-P., TREGLIA J.-C. & VALLAURI L., 2009, Assemblages de céramiques égyptiennes datées par les fouilles d'Istabl Antar (milieu VIIe–1ère moitié du Xe s.), *VIIIe Congresso Internacional de Ceramica Medieval en el Mediterraneo, Ciudad Real, 27/2–3/3/2006*, Madrid, 1, p. 171–192.

GAYRAUD R.-P., TREGLIA J.-C. & GUIONOVA G., 2012, Céramiques d'un niveau d'occupation d'époque mamelouke à Istabl Antar/Fostat (Le Caire, Égypte), in: *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo, Venezia, 23–27 Novembre 2009*, p. 297–302.

GEORGE P., 1989, Découverte de Textiles médiévaux en Euregio, in: *Middeleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn,* Handelingen van het congres te Alden Biesen 13–16/2/1989, Sint-Truiden, p. 11–29.

GEORGE P., 1991, De reliekenschat van de Benedictijnerabdij van Sint-Truiden. Historische benadering. Nieuwe documenten, in: *Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van St.-Truiden,* Sint-Truiden, p. 11–49.

GERVERS V. (éd.), 1977, *Studies in Textile History. In Memory of Harold B. Burnham,* Royal Ontario Museum, Toronto.

GHOUCHANI A., 1986, *Inscriptions on Nishabur Pottery,* Reza Abbasi Museum, Tehran.

GIBBS-SMITH C., 1978, *The Inventions of Leonardo da Vinci,* Oxford.

GIBOTEAU Y, 1995, La dé-restauration des céramiques archéologiques: quelques réflections, in *Restauration, dé-restauration, ré-restauration. Actes du Colloque international de l'ARAAFU*, Paris, p. 291–294

GIERLICHS J., 1993, *Drache, Phönix, Doppeladler. Fabelwesen in der islamischen kunst*, Berlin.

GMELIN S. G., 1774, *Reise durch Rußland. Dritter Teil: Reise durch das nordliche Persien, in den Jahren 1770, 1771 bis im April 1772*, St. Petersburg.

GODLEWSKI W., 2002, Les textiles issus des fouilles récentes de Naqlūn, in: DURAND & SARAGOZA 2002, p. 100–104.

GOITEIN S. D., 1999, *A Mediterranean Society. The Jewish Communities of the World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, Berkeley/Los Angeles/London.

GOLDSTEIN S., 2005, Glass. From Sasanian antecedents to European imitations, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art XV*, London.

GOLKAR TEHRANI S., 1987, *Guide to the Glassware and Ceramics Museum of Iran*, Tehran.

GOLOMBEK L. & GERVERS V., 1977, Tiraz Fabrics in the Royal Ontario Museum, in: GERVERS 1977, p. 82–125.

GONOSOVÀ A., 1997, Textile Fragment with Senmurvs, in: EVANS & WIXOM 1997, p. 224.

GONZALEZ V., 2001, *Beauty and Islam: aesthetics in Islamic Art and Architecture,* London.

GOODWIN G., 1971, *A history of Ottoman Architecture,* London.

GOOSSENS G., 1961, Tentoonstelling van Iraanse Kunst (15/2–15/4/1961), *Bulletin KMKG/MRAH 4/33,* p. 109–111.

GRANGER-TAYLOR H., 1989, The Earth and Ocean Silk from the Tomb of St Cuthbert at Durham; Further Details, in: MONAS & GRANGER-TAYLOR 1989, p. 151–166.

GRAY B., 1959, An Album of Design for Persian Textiles, in: ETTINGHAUSEN 1959, p. 219–225.

GRAY B., 1961, *Persian Painting.* Genève.

GRIMME E. G., 1973, Der Aachener Domschatz, *Aachener Kunstblätter 42.*

GRUBE E., s.d., *Islamic Paintings from the 11th to the 18th Century in the Collection of P. Kraus*, New York.

GRUBE E., 1976, *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection,* London.

GRUBE E., 1994, Cobalt and lustre. The first centuries of Islamic pottery, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art IX*, London.

GUEST A. R., 1906, Notice of some Arabic inscriptions on textiles at the South Kensington Museum, *Journal of the Royal Asiatic Society XVI,* p. 387–399.

GUEST G. & ETTINGHAUSEN R., 1961, The iconography of a Kashan Luster Plate, *Ars Orientalis 4,* p. 25–64.

GUILLOU A., 1992, L'empire iconoclaste (726–843), in: *Byzance 1992*, p. 176–181.

GUNTER A. C. & JETT P., 1992, *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Washington D.C.

GUNTHER R. T., 1932, *The Astrolabes of the World,* London.

GÜRSU N., 1988, *The Art of Turkish Weaving. Designs through the Ages,* Redhouse Press.

H

HADDON R., 2011, What is Mamluk imitation Sultanabad?, *al-Rāfidān 31*, p. 276–293.

HAGEDORN A. & SHALEM A., 2008, *Facts and Artifacts. Art in the Islamic World,* Leiden/Boston.

HAHN W., 1973–1981, *Moneta Imperii Byzantini,* Wien.

HAKENJOS B., 1988, *Marokkanische Keramik,* Stuttgart/London.

HANWAY J., 1754, *An Historical Account of the British Trade over the Caspian Sea: with the Author's Journal of Travels from England through Russia and Persia, and back through Russia, Germany and Holland*, London.

HARPER P. O., 1961, The Senmurv, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin XX,* New York, p. 95–100.

HARPER P. O., 1978, *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire,* New York.

HARPER P. O., 1988, Sasanian Silver: Internal developments and Foreign Influences, in: F. Baratte (éd.), *Argenterie romaine et byzantyne, actes de la table ronde à Paris 11–13/10 1983*, Paris, p. 153–161.

HARPER P. O., 1993, Metalen vaatwerk, in: OVERLAET 1993, p. 95–108.

AL-HASSAN A. Y. & HILL D. R., 1986, *Islamic technology: an illustrated history,* Cambridge.

HATTSTEIN M. & DELIUS P. (éd.), 2000, *Islam. Kunst en architectuur,* Könemann.

Hayward Gallery: The Arts of Islam, 1976, London.

HELBIG J., 1944, Bols persans du XIIIe siècle, *Bulletin MRAH/KMKG 3/5–6/16,* p. 98–106.

HELBIG J., 1946, La céramique musulmane vue dans son ambiance, *Pro Arte 5/48*, p. 115–120.

HELBIG J., 1949, Exposition d'art musulman, *Bulletin MRAH/KMKG 4/1–6/21,* p. 103–111.

HELBIG J., 1952, Le don du Comte de Laubespin et le Département persan aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique, *Reflets du Monde 4,* p. 1–16.

HERMENS E. & TOWNSEND J. (éd.), 2010, Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice, *ATSR Publication 3*, p. 119–127.

HERZ BEY M., 1909, Armes et armures arabes, *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale VII*, p. 2–4.

HERZFELD E., 1920, Der Thron des Khosro. Quellenkritische und ikonografische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes, *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen 41,* p. 1–24 en p. 103–147.

HERZFELD E., 1923, *Die Ausgrabungen von Samarra,* Berlin.

HERZFELD E., 1923, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und Seine Ornamentik,* Berlin.

HERZFELD E., 1930, Die Sasanidischen Quadrigae Solis et Lunae, *Archäologische Mitteilungen aus Iran 2,* p. 128–131.

HILALI/ETHÉ H., 1870, König und Derwisch: Romantischmystisches Epos vom Scheich Hilali, dem persischen Original treu nachgebildet, in: H. Ethé, *Morgenländische Studien*, p. 197–282.

HILL D., 1976, *Islamic architecture in North Africa: a photographic survey,* Faber and Faber.

HILLENBRAND R., 1993, Safavid Architecture, in: P. Jackson & L. Lockhart, *Cambridge History of Iran, Vol. 6: The Timurid and Safavid Periods*, (reprint of 1986), p. 759–842.

HILLENBRAND R., 1994, *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia: Proceedings of a Symposium held in Edinburgh in 1982,* Costa Mesa, California.

HILLENBRAND R., 1999, *Islamic Art and Architecture,* London.

HILLENBRAND R. (éd.), 2000, *Persian painting from the Mongols to the Qadjars. Studies in Honour of Basil W. Robinson*, London/New York.

HITZEL F. & JACOTIN M., 2005, *Iznik. L'aventure d'une collection. Les céramiques ottomanes du musée national de la Renaissance. Château d'écouen.* Paris.

HOFENK-DE GRAAFF J. H. & ROELOFS W. G., 2006, Dyestuffs Along the Silk Road: Identification and Interpretation of Dyestuffs from Early Medieval Textiles, in: SCHORTA 2006, p. 35–48.

HOUSEGO J., 1971, Honour is According to Habit. Persian Dress in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, *Apollo XCIII*, 109 (New Series), p. 204–209.

I

IBN KHALDŪN/ROSENTHAL 1967, Ibn Khaldūn, The Muqaddima. An Introduction to History. Translated from the Arabic by Franz Rosenthal in Three Volumes, *Bollington Series XLIII*, Princeton.

IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, Ibn Khaldūn, Le livre des Exemples : texte traduit, présenté et annoté par Abdesselam Cheddadi, *Bibliothèque de la Pléiade 490*, Paris.

IBN KHALDŪN/KOESEN & POPPINGA 2008, *Ibn Khaldūn, De Muqaddima. Gekozen, uit het Arabisch vertaald en van aantekeningen voorzien door Heleen Koesen en Djūke Poppinga,* Amsterdam.

IBN BATTUTA/GIBB 1958, *The Travels of Ibn Battuta A.D. 1325–1354, edited by Sir Hamilton Gibb, published for The Hakluyt Society by Cambridge University Press*, III vols., Cambridge.

IBN BATTUTA/DEFREMERY C., 1982, *Voyages. I. De l'Afrique du Nord à la Mecque, Traduction de l'arabe de C. Defremery et de B. R. Sanguinetti (1858).* Introduction et notes de Stéphane Yerasimos, Paris.

IBN BATTOETA/VAN LEEUWEN 1997/2008, *Ibn Battoeta, De reis. Gekozen, uit het Arabisch vertaald en van aantekeningen voorzien door Richard van Leeuwen,* Amsterdam.

INDICTOR N., KOESTLER R. J., BLAIR SH. & WARWELL A. E., 1988, The Evaluation of Metal Wrappings from Medieval Textiles Using Scanning Electron Microscopy Energy Dispersive X-Ray Spectrometry, *Textile History 19/1,* p. 3–22.

IPEK S., 2006, Ottoman *Ravza-i Mutahhara* covers sent from Istanbul to Medina with the *Surre* processions, *Muqarnas 23,* p. 289–316.

Islamische Kunst: Museum für Islamische Kunst Berlin, 1979, Berlin-Dahlem.

Islamische Keramik, 1973, Hetjens Museum, Düsseldorf.

IVANOV A., 2007, Duif, in: *Perzië. Dertig eeuwen kunst en cultuur*, Zwolle, p. 122.

J

JACKSON P. & LOCKHART L., 1993, *Cambridge History of Iran, Vol. 6: The Timurid and Safavid Periods,* (reprint of 1986).

JAIN R., 1994, The Indian Drawloom and its Products, *The Textile Museum Journal 32 & 33*, p. 50–81.

JAMES D., 1992, After Timur. Qur'ans of the 15th and 16th centuries, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art III*, London.

JAMES D., 1992, The Master Scribes. Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art II*, London.

JANSEN A., 1964, *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge*, Bruxelles.

Un jardin encantado 2001, *Arte islamico en la colección Calouste Gulbenkian*, Santander.

JAYKAR P., 1989, Naksha Bandhas of Banaras, in: J. Dhamija & J. Jain, *Handwoven Fabrics of India*, Ahmedabad.

JENKINS M., 1968, Muslim: An Early Fatimid Ceramist, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin 26/9*, p. 359–369.

JENKINS M. (éd.), 1983, *Islamic Art in the Kuwait National Museum,* London.

JENKINS M., 1984, Mamluk Underglaze-Painted Pottery: Foundations for Future Study, *Muqarnas 2*, p. 95–114.

JEROUSSALIMSKAJA A., 1978, Le cafetan aux simourghs du tombeau de Mochtchevaja Balka (Caucase septentrional)*, Studia Iranica 7/2,* p. 183–211.

JEROUSSALIMSKAJA A., 1993, Kaftan, in: OVERLAET 1993, p. 275–277.

JEROUSSALIMSKAJA A., 1996, *Die Gräber der Moschtchevaja Balka. Frühmittelalterliche Funde an der Nordkaukasischen Seidenstrasse,* München.

JEROUSSALIMSKAJA A. & BORKOPP B., 1996, *Von China nach Byzanz. Frühmittelalterliche Seiden aus der Staatlichen Ermitage Sankt Petersburg,* München.

JOEL G. & PELI A., 2005, *Suse. Terres cuites islamiques,* Musée du Louvre, Paris.

K

KALTER J., 1977, *Aus marokkanischen Bürgerhäusern,* Stuttgart.

KALTER J., 1989, *Swat. Bauern und Baumeister im Hindukush,* Stuttgart.

KALTER J. & PAVALOI M., 1987, *Linden-Museum Stuttgart. Abteilungsführer Islamischer Orient*, Stuttgart.

KAWATOKO M. & SHINDO Y., 2009, *Artifacts of the Islamic Period Excavated in the Rāya/al-Tūr Area, South Sinai, Egypt*, Tokyo.

KAWATOKO M. & SHINDO Y., 2010, *Artefacts of the Medieval Islamic Period Excavated in al-Fustāt, Egypt*, Tokyo.

KEBLOW BERNSTED A.-M., 1993, A few characteristic weaving techniques used in Islamic Textiles, in: VON FOLSACH & BERNSTED 1993, p. 65–93.

KENDRICK A. F., 1924, *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Mediaeval Period*, Victoria and Albert Museum, London.

KENDRICK A. F., 1925, *Catalogue of Early Medieval Woven Fabrics,* London.

KENDRICK A. F. & GUEST R., 1932, The earliest dated Islamic textiles, *Burlington Magazine 60.*

KENNEDY H., 1986, *The Prophet and the Age of the Caliphates, 600–1050*, London.

KERVRAN M., 1977, Les niveaux islamiques du secteur oriental du tépé de l'Apadana. II. Le matériel céramique, *Cahiers de la Délégation Archéologique française en Iran 7*, p. 75–162.

KHALILI N. D., ROBINSON B. W. & STANLEY T., 1996/1997, Lacquer of the Islamic Lands, I/II*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art XXII*, London.

KHAMIS E., The Fatimid Metalwork Hoard from Tiberias. Tiberias: Excavations in the House of the Bronzes. Final Report II, *Qedem 55*, 2013.

KHAZAI K., 1984, *Naissance et évolution de l'écriture/Ontstaan en ontwikkeling van het schrift*, Bruxelles/Brussel.

KHEMIR S. al-, 2006, *De Cordoue à Samarcande, Chefs d'oeuvre du Musée d'Art islamique de Doha/From Cordoba to Samarqand. Masterpieces from the Museum of Islamic Art in Doha,* Musée du Louvre, Paris.

KIANI M., 1984, *The Islamic City of Gurgan,* Berlin.

KING D., 1966, Patterned Silks in the Carolingian Empire, *Bulletin CIETA 23,* p. 47–52.

KING M. & KING D., 1987, The Annunciation and Nativity Silks: a supplementary note, *Bulletin Cieta 63–64,* p. 20–21.

KING D., 1999, Two medieval textile terms: 'draps d'arche', 'draps de l'arrest', in: DESROSIERS 1999, p. 83–88.

KING D. A., 2005, *In Synchrony with the Heavens. Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilisation,* Leiden/Boston.

KLEITERP M. & BOSSCHA ERDBRINK G. et al., 2006, *Istanbul. De stad en de sultan*, Amsterdam.

KLESSE B., 1967, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts,* Bern.

KOMORNICKI S. S., 1929, *Muzeum ksiazat Czartoryskich w Krakowie*, Krakau.

KOMAROFF L. & CARBONI S., 2002, *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353,* New York/New Haven/London.

KONINCKX s.d., *De abdij van Munsterbilzen en haar heiligen,* Maaseik.

KOOB S. P., 1999, Restoration skill or deceit: Manufactured replacement fragments on a Seldjuk lustre-glazed ewer, in: Tennent N. H. (éd.), *The Conservation of Glass and ceramics. Research, Practice and Training*, London, p. 156–166.

KORDMAHINI H. A., 1994, *Glass from the Bazargan Collection,* Tehran.

KOZYREFF CH., 1977, *Extrême Orient. Un choix dans les collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire/Het Verre Oosten. Een keuze uit de verzamelingen van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, Bruxelles/Brussel.

KRÖGER J., 1995, *Nishapur. Glass of the Early Islamic Period,* New York.

KRÖGER J. & HEIDEN D. (éd.), 2004, *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*, Berlin.

KUBIAK W. & SCANLON G. T., 1973, Fustat Expedition: Preliminary Report 1966, *Journal of the American Research Center in Egypt 10*, p. 11–25.

KÜHN M., 2010, *Vorsicht Glas! Zerbrechliche Kunst 700–2010,* Museum für Islamische Kunst, Berlin.

KÜHNEL E., 1923, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin.

KÜHNEL E., 1927, *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der Islamische Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums*, Berlin.

KÜHNEL E. & BELLINGER L., 1952, *Catalogue of Dated Tiraz Fabrics. Umayyad Abbasid Fatimid,* Washington D.C.

KÜRKMAN G., 2006, *Magic of clay and fire. A history of Kütahya pottery and potters,* Istanbul.

L

LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1981, *Textiles islamiques. I. Iran et Asie centrale/Islamitisch textiel. 1. Iran en Centraal-Azië,* MRAH/KMKG.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1982, *Splendeur de Byzance/Luister van Byzantium,* MRAH/KMKG.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1982b, Les céramiques arméniennes de Kütahya aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, *Bulletin MRAH/KMKG 53/1,* p. 73–86.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1983, *Textiles islamiques. II. Proche Orient et méditerrannée/Islamitisch Textiel. 2. Nabije Oosten en Middellandse-Zeegebied,* MRAH/KMKG.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1985, L'apport des dons et legs à la section de l'Islam, *Liber Memorialis1835–1985,* MRAH/KMKG, p. 177–183.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1995, *L'Art byzantin et chrétien d'Orient aux Musées royaux d'Art et d'Histoire,* Bruxelles.

LAFONTAINE-DOSOGNE J. & DE JONGHE D., 1988, *Textiles coptes/Koptisch Textiel,* MRAH/KMKG.

LAMM C. J., 1928, *Das Glas von Samarra,* Berlin.

LAMM C. J., 1935, *Glass from Iran in the National Museum Stockholm,* London.

LANDES C., 1990, *Le cirque et les courses de chars. Rome-Byzance,* Lattes.

LANE A., 1937, Medieval Finds at Al-Mina in North Syria, *Archaeologia 87*, p. 19–78.

LANE A., 1947, *Early Islamic Pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia,* London.

LANE A., 1957, *Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey,* London.

LANE A., 1960, *A Guide to the Collection of Tiles*, Victoria and Albert Museum, London.

LANE-POOLE S., 1875-1896, Catalogue of Oriental Coins in the British Museum, London.

LAURENT M., 1930, Céramiques persanes nouvellement acquises, *Bulletin MRAH 5,* p. 114–119.

LAURENT M., 1930, Chauffe-mains liturgique du XIV[e] siècle, *Bulletin MRAH 2,* p. 34.

LAVAGNE H., 1990, Courses des chars et auriges vainqueurs représentés sur les mosaïques, in: LANDES 1990, p. 109–120.

LAVOIX H., 1887-1896, Catalogue des Monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale, Paris.

LAZZARINI L. & TONGHINI C., 2012, Importazioni di ceramiche mamelucche a Venezia: nuovi dati, in: *Actes du IX Congrès international sur la céramique médiévale en Méditerranée*, Venise, p. 402–407.

Le calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques, 2002, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

LEMEUNIER A., 2012, *Trésor de la Collégiale Notre-Dame-Huy,* Huy.

LENTZ T. W. & LOWRY G. D., 1989, *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles/Washington D.C.

LESSING J., 1900, *Die Gewebesammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin,* Berlin.

LOSTY J. P., 1986, *Indian Book Painting,* London.

LOUKONINE V. & IVANOV A., 2003, *Persian Art. Lost Treasures*, London.

LOVICONI A. & BELFITAH D., 1991, *Regards sur la faïence de Fès,* Aix-en-Provence.

LUCIDI M. T. (éd.), 1994, *La Seta e la sua Via,* Roma.

LUSCHEY-SCHMEISSER I., 1978, *The Pictorial Tile Cycle Of Hast Behest in Isfahan and its Iconographic Tradition*, Roma.

LUSCHEY-SCHMEISSER I., 1981, A Safavid Tile Spandrel with Hunting Scene in the Brooklyn Museum, in: DANESHVARI 1981, p. 109–111.

LUSCHEY-SCHMEISSER I., 1985, Heroes and Courtiers. Persian Stories in Tile, *Rotunda 18/3*, p. 37–43.
Le calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques, 2002, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
Le ciel dans un tapis 2004, Institut du monde arabe, Paris/Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa.

M

MACKIE L., 1973, *The Splendor of Turkish Weaving,* Washington D.C.
MACKIE L., 1984, Towards an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations, *Muqarnas 2,* p. 127–146.
MACOIR G., 1909, Au Musée de la Porte de Hal: casque au nom du sultan Mohammed en-Nāssir, *Bulletin MRAH*, p. 70–72.
MADDISON F. & SAVAGE-SMITH E., 1997, Science, Tools and Magic, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art XII*, London.
MAHILLON V.-C., 1978, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruxelles.
MAHIR B., 1999, Ciseaux à papier, in: *Topkapi à Versailles. Trésors de la cour ottomane*, Paris, p. 170.
MAJDA T., 1967, *Katalog rekopisow tureckich i perskich*, Warschau.
MAKARIOU S. (éd.), 2004, *Nouvelles acquisitions, Arts de l'Islam, 1988–2001,* Musée du Louvre, Paris.
MAKARIOU S., BURESI M., CANBY SH. R. & COLLINET A., 2007, *Chefs d'œuvres islamiques de l'Aga Khan Museum*, Paris.
MANKOWSKI T., 1939, Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah Abbas I, in: POPE & ACKERMAN 1939, vol. III, p. 2431–2436.
MANSI G., 1902, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Firenze/Venetia 1759–1798*, Paris/Leipzig.
MARIËN-DUJARDIN A.-M., 1965, Un plat hispano-moresque, *Bulletin MRAH/KMKG 4/37,* p. 113–114.
Maroc. Les trésors du royaume,1999, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris.
MARSHAK B., 2006a, Aiguière, in: DEMANGE 2006, p. 116–117.
MARSHAK B., 2006b, The so-called Zandaniji Silks: Comparisons with the Art of Sogdia, in: SCHORTA 2006, p. 49–60.
MARTINIANI-REBER M., 1985, Les étoffes islamiques du Musée d'art et d'histoire de Genève, *Geneva XXXIV/14*, p. 90–91.
MARTINIANI-REBER M., 1986, Nouveau regard sur les soieries de l'Annonciation et de la Nativité du Sancta Sanctorum, *Bulletin Cieta 63–64,* p. 12–19.
MARTINIANI-REBER M., 1992, Tissus, in: *Byzance 1992*, p. 192–199.
MARTINIANI-REBER M., 1993, *Le 'drap d'areste'*, in: CARDON 1993, p. 85–91.
MASON R. B., 1997, Medieval Egyptian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study, *Journal of American Research Center in Egypt 34*, p. 201–242.
MASON R. B., 1997b, Medieval Syrian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study, *Levant 29*, p. 169–200.
MASON R. B., 2004, *Shine Like the Sun: Lustre-painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East,* Costa Mesa, California, and Royal Ontario Museum, Toronto.
MASON R. B. & KEALL A. J., 1990, Petrographic Analysis of Islamic Pottery from Fustat, *Journal of the American Research Center in Egypt 27*, p. 165–184.
MASON R. B. & KEALL A. J., 1991, The Abbasid Glazed Wares of Siraf and the Basra Connection: Petrographic Analysis, *Iran 29,* p. 51–66.
MASON R. B. & KEALL A. J., 1999, Between Basra and Samarra: petrographic analysis of Tell Aswad pottery, in: P. A. Miglus et al. (éd.), *ar-Raqqa I. Die Frühislamische Keramik von Tall Aswad,* Deutschen Archäologischen Institut Damaskus, Mainz am Rhein, p. 139–142.
MASON R. B., TITE M. S., PAYNTER S. & SALTER C., 2001, Advances in polychrome ceramics in the Islamic world of the 12th century AD, *Archaeometry 43/2*, p. 191–210.
MAY F. L., 1957, *Silk Textiles of Spain. Eighth to Fifteenth Century,* New York.
MAYER L. A., 1933, *Saracenic Heraldry,* Oxford.
MAYER L. A., 1943, Saracenic Arms and Armour, *Ars islamica 1943,* p. 6–7.
MAYER L. A., 1952, *Mamluk Costume. A Survey,* Genève.
MAYER L. A., 1956, *Islamic Astrolabists and their Works,* Genève.
MAZOT S., 2000, Tunesië en Egypte (8e–12e eeuw): Aghlabiden en Fatimiden, in: HATTSTEIN & DELIUS 2000, p. 128–164.
MAWER C., 2012, Polish Relations. The Vasa kilims, *Hali 172*, p. 50–57.
MC CHESNEY R. D., 1988, Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan, *Muqarnas V*, p. 103–128.
MCPHILLIPS S., 2008, The Fustat Sherds Collection in the Medelhavsmuseet in Stockholm, in: *Blåvitt, Blue and White, Mavi Beyaz,* Värnamo, p. 107–122.
MCPHILLIPS S., 2012, Une collection inédite de céramiques des époques abbasides à ottomanes provenant de Fostat: nouveaux indices de production et commerce interrégional pour le Caire médiéval au Medelhavsmuseet, Stockholm, in: *Atti del IX Convegno Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo, Venezia, 23–27/11/2009*, p. 101–104.
MCWILLIAMS M. 1987a-e, Double cloth; Satin lampas; Double cloth; Brocaded taffeta robe; robe with metal-ground textile, in: BIER 1987, p. 186–189, 214–217, 242–243.
MC WILLIAMS M. & ROXBURGH D., 2007, *Traces of the Calligrapher. Islamic Calligraphy in Practice. Ca. 1600–1900*, Houston.
MEINECKE M., 1972, Zur mamlukischen Heraldik, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 28,* p. 213–287.
MEISAMI J. S., 2011, 'I Guess That's Why They Call It The Blues'. Depictions of Majnun in Persian Illustrated Manuscripts, in: BLOOM & BLAIR 2011, p. 121–151.
MEKHITARIAN A. & CROWE Y., 1976, *Les Arts de l'Islam*, MRAH, Bruxelles.
MEKHITARIAN A., 1994, *In Memoriam Jacqueline Lafontaine-Dosogne*, in: Bulletin MRAH/KMKG 65, p. 9-11.
MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1969, Bronzes et cuivres iraniens du Louvre. I. L'école du Fârs au XIVe siècle, *Journal asiatique CCLVII,* p. 23–36.
MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1971, Les bronzes et les cuivres des pays islamiques, *Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises,* Paris.
MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1974, The White Bronzes of Early Islamic Iran, *Metropolitan Museum Journal 9*, p. 123–151.
MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1982, *Islamic Metalwork from the Iranian World. 8th–18th Centuries,* Victoria and Albert Museum Catalogue, London.
MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 2007, *Le Chant du monde. L'Art de l'Iran Safavide. 1507–1736*, Musée du Louvre, Paris.
MEREDITH-OWENS G. M., 1973, *Persian Illustrated Manuscripts*, London.
MIGEON G., 1923, *Manuel d'Art Musulman*, Paris.
MILLS J., 1991, The 'Bellini', 'Keyhole' or 'Re-entrant' Rugs, *HALI 58,* p. 86–103, 127–128.
MIKAMI T., 1988, Chinese ceramics from Medieval sites in Egypt, in: H. I. H. Pribce Takahito Mikasa (éd.), *Cultural and Economic Relations between East and West Sea Route*, Wiesbaden, p. 8–44.
MILWRIGHT M., 1999, Pottery in the Written Sources of the Ayyubid-Mamluk Period (c. 567–923/1171–1517), *Bulletin of the School of Oriental and African Studies 62/3*, p. 504–518.
MOGHADAM & ARMAJANI M. E. (supervision: Ph. K. Hitti), 1939, *Descriptive catalog of the Garrett collection of Persian, Turkish and Indic manuscripts including some miniatures in the Princeton University Library*, Princeton.
MOLINIER E., 1882–1888, *Inventaire du trésor du saint Siège sous Boniface VIII (Extrait de la Bibliothèque de l'école des Chartes, 1882–1888),* Paris.
MONAS L. & GRANGER TAYLOR H. (éd.), 1989, Ancient and Medieval Textiles. Studies in Honour of Donald King, *Textile History 20/2*.
MONTGOMERY-WYAUX C., 1978, *Métaux islamiques/Islamitisch metaal*, MRAH/KMKG.
MORAITOU M., 2012, Fragments of the So-Called Marwan *Tiraz*, in: EVANS & RATLIFF 2012, p. 238.
MORGAN P., 1994, Abbasid opaque white-glazed wares, in: GRUBE 1994, p. 36–45.
MOSHIRI M., 2009, *Mille ans de poésie persane. Les poètes persanophones*, Paris.
MOULIERAC J. (éd.), 1992, *Terres secrètes de Samarcande. Céramiques du VIIIe au XIIIe siècle,* Paris/Caen/Toulouse.
MOULIERAC J., 1993, Vasque avec des poulains, in: *Syrie. Mémoire et Civilisation 1993*, p. 422.
MÜLLER-WIENER M., 1996, *Islamische Keramik*, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main.
Museum für Islamische Kunst Berlin, 1979.
MUTAFIAN C., 2007, *Arménie. La magie de l'écrit,* Marseille.
MUTHESIUS A., 1989, Byzantine and Islamic Silks in the Rhine-Maaslands before 1200, in: *Middeleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn, handelingen van het congres te Alden Biesen,* Sint-Truiden, p. 143–161.
MUTHESIUS A., 1997, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200,* Wien.
MUTHMANN F., 1982, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt,* Bern.

N

NAJMABADI A., 1998, Reading for Gender through Qajar Painting, in: DIBA & EKHTIAR 1998, p. 76–98.
NASHAT G., 2004, Marriage in the Qajar period, in: BECK & NASHAT 2004, p. 37–62.
NAUMANN E. & R., 1969, Ein Köşk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman und seine Dekoration, *Forschungen zur Kunst asiens: In Memoriam Kurt Erdmann,* Istanbul, p. 35–65.
NAUMANN E. & R., 1976, *Takht-i Sulaiman. Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Iran*, München.
NEUMANN R. (éd.), 2009, *Aus 1001 Nacht. Islamische Lackkunst in deutschen Museen und Bibliotheken*, Münster.
NEUMANN R. & MURZA G., 1988, *Persische Seiden. Die Gewebekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger*, Leipzig.
NEWMAN A. J. (éd.), 2003, *Society and Culture in the Early Modern Middle East. Studies on Iran in the Safavid Period*, Leiden/Boston.
NEWMAN A. J., 2006, *Safavid Iran. Rebirth of a Persian Empire*, London/New York.
NIZAMI/DASTGIRDI H.W., 2002, *Layla wa Madjnun,* edited by Dastgirdi, Tehran.
NIZAMI/GELPKE R., 1963, *Leila und Madschnun. Der berühmteste Liebesroman des Morgenlandes. Erstmals aus dem Persischen verdeutscht und mit einem Nachwort versehen von Rudolf Gelpke*, Zürich.
Nobiles Officinae 2004, Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert, Kunsthistorisches Museum Wien.

Noces tissées, Noces brodées. Parures et costumes féminins de Tunésie, 1995, Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris.
NORTHEDGE A., 1994, Archaeology and new urban settlement in Early Islamic Syria and Iraq, in: King G. R. D. & Cameron A. (éd.), *Studies in Late Antiquity and Early Islam II, Settlement Patterns in the Byzantine and Early Islamic Near East*, Princeton, p. 231–265.
NORTHEDGE A., 2001, Thoughts on the Introduction of Polychrome Glazed Pottery in the Middle East, in: Villeneuve E. & Watson P. M. (éd.), *La céramique byzantine et proto-islamique en Syrie-Jordanie (IVe-VIIIe siècle apr. J.-C.)*, p. 207–214.

O

O'KANE B., 2011, Tiles of Many Hues. The Development of Iranian Cuerda Seca Tiles and the Transfer of Tilework Technology, in: BLOOM & BLAIR 2011, p. 121–151.
OLIVIER G. A., 1807, *Voyage dans l'Empire Othoman, l'Égypte et la Perse, fait par ordre du Gouvernement, pendant les six premières années de la République*, Paris.
De onsterfelijke Alexander de Grote 2011, Hermitage-Amsterdam.
OSMA, 1922, Los Lettros ornamentalos en la ceramica morisca, *Faenza I, 10.*
OTAVSKY K., 1998, Entlang der Seidenstrasse, *Riggisberger Berichte 6*, Riggisberg.
OTAVSKY K. & ʿABBĀS M. SALĪM M., 1995, *Mittelalterliche Textilien I. ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika,* Riggisberg.
OTAVSKY K. & WARDWELL A. E., 2011, *Mittelalterliche Textilien II. Zwischen Europa und China,* Riggisberg.
OTTO-DORN K., 1959, Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien, in: ETTINGHAUSEN 1959, p. 59–88.
OVERLAET B. (éd.), 1993, *Hofkunst van de Sassanieden. Het Perzische rijk tussen Rome en China (224–642)/Spendeur des Sassanides: l'empire perse entre Rome et la Chine 224–642*, KMKG/MRAH, Brussel/Bruxelles.
OVERLAET B., 2006, Coupe sur Pied, in: DEMANGE 2006, p. 134.

P

PANCAROĞLU O. & BAYANI M., 2007, *Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*, The Art Institute of Chicago, New Haven/London.
PAQUAY J., 1928, De groote Relieken van 't adellijk Stift te Munsterbilzen, overdruk uit: *Limburg IX*, p. 145–153.
PAQUAY J., 1932, *Oudheidkundige Inventaris der kunstvoorwerpen in kerken en openbare gebouwen VIII, Kanton Bilzen,* Provincie Limburg, p. 45–53.
PARIBENI A., 1994, Seta raffigurante una serie di quadrighe all'interno di 'rotae', in: LUCIDI 1994, p. 177.
PASSOS LEITE M.F., 2001, Casaca, in: CARSWELL, PASSOS LEITE & QUEIROZ RIBEIRO 2001, p. 128–129.
PATZ K., 1989, Fragment eines Senmurv-Stoffes, in: SIEVERNICH & BUDDE 1989, p. 587.
Perzië. Dertig eeuwen kunst en cultuur, 2007, Zwolle.
PETRASCH D., SÄNGER R., ZIMMERMANN E. & MAJER H. G., 1991, *Die Karlsruher Türkenbeute,* Badisches Landesmuseum Karlsruhe, München.
PFISTER R., 1951, *Textiles de Halabiyeh (Zenobia) découvertes par le Service des Antiquités de la Syrie dans la Nécropole de Halabiyeh sur l'Euphrate,* Paris.
PHILON H., 1980, *Early Islamic Ceramics, Benaki Museum of Athens*, Athens/London/New Jersey.
PINDER-WILSON R. H., 1957, *Islamic art. One hundred plates in colour, with an introductory essay on Islamic art*, New York.
PIOTROVSKIJ M. & ADAMOVA A. *et al.*, 2004, *Iran in the Hermitage*, St. Petersburg.
POLO M. / YULE H., 1926, *The Book of Marco Polo the Venetian Concerning the Kingdoms and Marvels of the East,* translated and edited by Sir Henry Yule, New York.
POPE A. U. & ACKERMAN P. (éd.), 1938–1939, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, London/New York.
PORTER V., 1981, *Medieval Syrian Pottery (Raqqa ware)*, Oxford.
PORTER V., 1995, *Islamic Tiles*, British Museum Press, London.
PORTER V. (éd.), 2012, *Hajj. Journey to the Heart of Islam,* British Museum Press, London.
PORTER V. & WATSON O., 1987, 'Tell Minis' Wares, in: Allan J. et Roberts C. (éd.) *Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics*, Oxford, p. 175–248.
PORTER Y., 2002, Rakhsh et Shabdiz, Chevaux héroïques de la littérature persane, in: DIGARD 2002, p. 205–207.
POULSEN V., 1957, Les poteries, in: Riis P. J. & Poulsen V. (éd.), *Hama, fouilles et recherches, 1931–1938 IV, 2: Les verreries et poteries médiévale*s, Kopenhagen, p. 117–283.
POULSEN V., 1970, Islamisk Fayence fra Syrien, in: *C.L. Davids Sammlung. Fjerde del Jubilaeumsskrift. 1945–70*, Kopenhagen, p. 284–285.
PRINGLE C., 1985, Medieval Pottery from Cesarea: the Crusader period, *Levant XVII*, p. 171–202.
PRIVAT-SAVIGNY M.-A., 2010, *Guide des collections. Musée de tissus de Lyon*, Lyon.

Q

QUEIROZ RIBEIRO M., 2009, *Iznik. Pottery and Tiles in the Calouste Gulbenkian Collection,* Lissabon.

R

RAJABI M. A., 2005, *Iranian Masterpieces of Persian Painting*, Tehran.
RASHID-ELDIN/QUATREMAIRE, 1968, *Histoire des Mongols de la Perse,* traduit et édité par E. Quatremaire, Amsterdam.
RAYMOND A. (éd.), 2000, *Le Caire*, Paris.
REATH N. A. & SACHS E. B., 1937, *Persian Textiles and Their Technique. From the Sixth to the Eighteenth Centuries, Including a System for General Textile Classification*, New Haven.
REDFORD S., 1995, Medieval Ceramics from Samsat, Turkey, *Archéologie Islamique 5*, p. 55–80.
Registi Clementis 1892, Inventarium Thesauri Ecclesiae Romanae [...] Clementis Papae V, 1311, *Registi Clementis Papae V,* I, Appendices, Roma.
RIBOUD K., 1976, A Newly Excavated Caftan from the Northern Caucasus, *Textile Museum Journal IV,* 3, p. 21–42.
RIBOUD K. & VIAL G., 1981, Quelques considérations techniques concernant quatre soieries connues, *Documenta Textilia,* p. 129–155.
RIBOUD K., 1998, *Samite et lampas. Motifs indiens – Indian motifs*, A.E.D.T.A./Calico Museum.
RICE D. T., 1956, New Light on the Alfred Jewel, *The Antiquaries Journal XXXVI,* p. 214–217.
RICE D. T. (éd.), 1958, *Masterpieces of Byzantine Art,* London.
RICHARD F., 1997, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIème au XVIIème siècle*, Paris.
ROBINSON B. W., 1958, *Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford.
ROBINSON B. W., 1967, *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*, London.
ROBINSON B. W., 1968, Two Manuscripts of the Shāhnāma in the Royal Library, Windsor Castle – II: Ms Holms 151 (A/6), *Burlington Magazine CX*, nr. 780, p. 131–140.
ROBINSON B. W. (éd.), 1976, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, London.
ROBINSON B. W., 1982, A Survey of Persian painting *(1350–1896)*, in: ADLE 1982, p. 13–82.
ROBINSON B. W. (éd.), 1988, *Islamic Art in the Keir Collection*, London/Boston.
ROBINSON B. W., 1989, Qajar Lacquer, *Muqarnas VII*, p. 131–146.
ROBINSON B. W., GRUBE E., MEREDITH-OWENS G. M. & SKELTON R. W., 1976, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, The Keir Collection, London.
ROGERS J. M., 1969, Evidence for Mamluk-Mongol relations, *Colloque International sur l'histoire du Caire,* p. 385–403.
ROGERS J. M., 1995, *Empire of the Sultans. Ottoman Art from the collection of Nasser D. Khalili*, Genève.
ROGERS J. M., ÇAGMAN F. & TANINDI Z., 1986, *Topkapi. The Albums and Illustrated Manuscripts*, London.
ROMANO M. C., 1994, Seta raffigurante teorie di 'senmurv', in: LUCIDI 1994, p. 167.
ROOSENS H., 1950, Trouvaille de monnaies carolingiennes à Muizen-lez-Malines (1906), *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie 96,* p. 203–208.
ROSEN-AYALON M., 1974, La poterie islamique, *Mémoires de la Délégation archéologique en Iran,* Tome I.
ROSSABI M., 1998, The Silk Trade in China and Central Asia, in: WATT & WARDWELL 1998, p. 7–20.
ROSSER-OWEN M., 2010, *Islamic Arts from Spain,* Victoria and Albert Museum, London.
ROSSER-OWEN M., 2012, Fragments of the So-Called Marwan Tiraz, in: EVANS & RATLIFF 2012, p. 238–240.
ROUSSET M. O. & MARCHAND S., 2000, Secteur nord de Tebtynis (Fayyoum) mission de 1999, *Annales Islamologiques 34*, p. 387–436.
ROUX J.-P. (éd.), 1977, *L'Islam dans les collections nationales*, éditions des musées nationaux, Paris.
RUHFAR Z., 2002, Textiles of the Safavid period woven with gold and their connection with figural painting, in: CANBY 2002, p. 83–85.
RUGIADI M., 2007–2008, La ceramica islamica nella Collezione del Pontificio Istituto Biblioco in deposito presso i Musei Vaticani, *Bolletino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie XXVI*, p. 125–156.
RUTSCHOWSCAYA M.-H., 1985, Plat à cupules d'époque copte, in: J.-L. Bovot, M.-H. Rutschowscaya & D. Bénazeth, Les pieces de Tôd données au Louvre. Récentes découvertes, *Revue du Louvre,* p. 412–415.
RUTSCHOWSCAYA M.-H., 1990, *Coptic Fabrics,* Paris.

S

SACCARDO E., LAZZARINI L. & MUNARINI M., 2003, Ceramiche importate a Venezia e nel Veneto tra X & XIV sec., *VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Athens, p. 395–420.
SA'DI/FOROOGHI M.A., 2005, *Kulliyat (Complete Works)*, edited by M.A. Forooghi, Teheran, 1384 (2005).
SAFAR F., 1945, *Wāsit, the Sixth Season's Excavations,* Cairo.
SAFWAT N. F., 1996, The Art of the pen. Calligraphy of the 14th to 20th Centuries, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art V*, London.
SAHL I. & SPRINGMANN B., 2009, Ausgesprochen vielschichtig – Islamische Lackarbeiten aus technologischer Sicht, in: NEUMANN 2009, p. 22–39.
SAKURAI K. & KAWATOKO M. (éd.), 1992, *Excavations of al-Fustāt 1978–1985*, Tokio (in Japanese).
SARKHOSH CURTIS V., 1993, *Perzische mythen*, Baarn.

SARRE F., 1901–1910, *Denkmäler Persischen Baukunst. Geschichtliche Untersuchung und Aufnahme Muhammedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien, unter Mitwirkung von Bruno Schulz und Georg Krecker*, Berlin.
SARRE F., 1925, *Die Keramik von Samarra*, Berlin.
SASAKI T., 1994, Trade patterns of Zhejian wares found in West Asia, in: Chuimei H. (éd.), *New Light on Chinese Yue and Longquan Wares*, Hong Kong, p. 322–332.
SAUVAGET J., 1932, *Les monuments historiques de Damas*, Beirut.
SCANLON G. T., 1967, Fustat Expedition: Preliminary Report 1965, Part II, *Journal of the American Research Center in Egypt 6*, p. 65–86.
SCANLON G. T., 1971, The Fustat Mounds: A Shard Count, *Archaeology 24*, p. 220-233.
SCANLON G. T., 1989, *Fustat Expedition Final Report. Vol. 2 : Fustat-C*, Cairo.
SCANLON G. T., 1993, Fayyumi Pottery: a long-lived misnomer in Egyptian Islamic ceramics. Type I, in: Reynolds P. C. (éd.), *Alexandrian Studies in Memoriam Daoud Abdu Daoud*, Société Archéologique d'Alexandrie 45, p. 295–330.
SCANLON G. T., 1999, Fustat Fatimid Sgraffito: Less Than Lustre, in: BARRUCAND 1998, p. 265–283.
SCARCE J. M., 1976, Ali Mohammad Isfahani, Tilemaker of Tehran, *Oriental Art XXII*, p. 278–288.
SCARCE J. M., 1979a, Function and Decoration in Qajar Tilework, in: SCARCE 1979c, p. 75–86.
SCARCE J. M., 1979b, The Tile Decoration of the Gulistan Palace at Tehran – An Introductory Survey, *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie, München, 7.–10. September 1976*, Berlin, p. 635–641.
SCARCE J. M. (éd.), 1979c, *Islam in the Balkans. Persian Art and Culture of the 18th and 19th Centuries: papers arising from a symposium held to celebrate the World of Islam Festival at the Royal Scottish Museum, Edinburgh, 28th–30th July 1976*, Edinburgh.
SCARCE J. M., 1983, The royal palaces of the Qajar dynasty: a survey, in: BOSWORTH & HILLENBRAND 1983, p. 329–344.
SCARCE J. M., 1987a, Vesture and Dress: Fashion, Function and Impact, in: BIER 1987, p. 33–56.
SCARCE J. M., 1987b, *Women's Costume of the Near and Middle East*, London/Sydney.
SCARCE J. M., 2001, The Architecture and Decoration of the Gulistan palace: The Aims and Achievements of Fath 'Ali Shah (1797–1834) and Nasir al-Din Shah (1848–1896), *Iranian Studies 34*, 1–4, p. 103–116.
SCERRATO U., 1968, *Arte islamica a Napoli, Opere delle raccolte publiche napoletane,* Napoli.
SCERRATO U., 1981, Survey of wooden mosques and related wood-carvings in the Swât Valley, *East and West 31.*
SCHIMMEL A., 1984, *Stern und Blume. Die Bilderwelt der persischen Poesie*, Wiesbaden.
SCHIMMEL A., 1994, *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*, Chapter Hill/London.
SCHIMMEL A., 2003, *Het islamitische jaar. Kalender en feesten*, Baarn.
SCHIPPMANN K., 1993, De invloed van de Sassanidische kultuur, in: OVERLAET 1993, p. 131–141.
SCHMEDDING B., 1978, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern.
SCHMIDT J. H., 1933, Persische Stoffe mit Signaturen von Ghiyath, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, VI*, p. 219–227.
SCHMIDT H., 1934, Damaste der Mamlukenzeit, *Ars Islamica 1.*
SCHMIDT H.-P., 1980, The Sênmurw. Of birds and Dogs and Batts, *Persica IX*, p. 1–85, Leuven.
SCHMITZ B., 1992, *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, New York.
SCHMITZ B. (éd.), 2002, *After the Great Mughals. Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*, Mumbai.
SCHMITZ B. & DESAI Z. A., 2006, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in The Raza Library, Rampur*, New Delhi/Rampur.
SHORTA R., 2001, *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters. Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung,* Berlin.
SCHORTA R. (éd.), 2006, Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages, *Riggisberger Berichte 9*, Riggisberg.
SCHREINER P., 2004, Diplomatische Geschenke zwischen Byzanz und dem Westen ca. 800–1200: Eine Analyse der Texte mit Quellenanhang, *Dumbarton Oaks Papers 58*, p. 251–282.
SCHRENK S., 2004, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit,* Riggisberg.
SCHRENK S. (éd.), 2006, Textiles in situ. Their Find Spots in Egypt and Neighbouring Countries in the First Millennium CE, *Riggisberger Berichte 13*, Riggisberg.
SCHRENK S. & REICHERT U., 2011, Die Textilien aus dem hölzernen Schrein in St. Severin, in: J. Oepen, B. Päffgen, S. Schrenk & U. Tegtmeier, *Der hl. Severin von Köln. Verehrung und Legende. Befunde und Forschungen zur Schreinsöffnung von 1999,* Siegburg, p. 215–371.
SCHWEPPE H., 1993, *Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis,* Ecomed, Landsberg/Lech.
SEAR D., 1987, *Byzantine Coins and their Values,* London.
SERJEANT R. B., 1972, *Islamic Textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest,* Beirut.
SEYED-GOHRAB A. A., 2003, *Layli and Majnun. Love, Madness and Mystic Longing in Nizami's Epic Romance*, Leiden/Boston.
SHARIFZADEH S. A., 1991, *Namvar Nameh*, Tehran, 1370 (1991).
SHANY-BELKINE D., 1980–1981, Les tessons lustrés fatimides aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin MRAH/KMKG 52,* p. 25–50.
SHEPHERD D. G. & HENNING W. B., 1959, Zandaniji Identified?, in: ETTINGHAUSEN 1959, p. 15–40.
SHEPHERD D. G., 1981, Zandaniji Revisited, *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen,* München, p. 105–122.
SIEVERNICH G. & BUDDE H. (éd.), 1989, *Europa und der Orient. 800–1900,*, München.
SIGOLI/RUA M., 1884, *Viaggio in terra Santa di Simone Sigoli ed il Fiore di virtu,* Tipografia e Libreria Salesiana, Torino.
SIMS E., MARSHAK B. I. & GRUBE E., 2002, *Peerless Images. Persian Painting and its Sources*, New Haven/London.
SKELTON R., 2000, Ghiyath al-Din 'Ali-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg, in: HILLENBRAND 2000, p. 249–263.
SOKOLY J. A., 1997, Between Life and Death: The Funerary Context of Tirāz Textiles, in: ACKERMANN 1997, p. 71–78.
SOKOLY J. A., 1997, Towards a Model of Early Islamic Textile Institutions in Egypt, in: ACKERMANN 1997, p. 115–122.
SONDAY M., 1987, *Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvet,* in: BIER 1987, p. 57–83.
SONDAY M., 1999–2000, A Group of Possibly Thirteenth-Century Velvets with Gold Disks in Offset Rows, *The Textile Museum Journal 38–39,* p. 101–151.
SOUDAVAR A. & CLEVELAND BEACH M., 1992, *Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York.
SOURDEL J. & THOMINE B., 1990, *Die Kunst des Islam,* Berlin.
SOURDEL J. & SOURDEL D., 1996, *Dictionnaire historique de l'islam,* Paris.
SOUSTIEL J., 1985, *La céramique islamique*, Freiburg.
SOUSTIEL J. & PORTER Y, 2003, *Tombs of Paradise. The Shah-e Zende in Samarkand and architectural ceramics of Central Asia*, Saint-Rémy-en-l'Eau.
SPELEERS L., 1946–1947, La donation S. Corbiau, *Bulletin MRAH/KMKG 4/18*, p. 1–15, *4/19,* p. 38–47.
SPUHLER F., 1968, *Seidene Repräsentation-steppiche der mittleren bis späten Safawidenzeit: die sog. Polenteppiche.* Berlin.
SPUHLER F., 1987, *Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin,* Berlin.
SPUHLER F., 1978, *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*, London.
SPUHLER F., 1980, Sog. Polenteppich, in: *Museum für Islamische Kunst Berlin*, p. 114–115.
SPUHLER F., 1988, Compound satin, in: ROBINSON 1988, p. 90–91.
SPUHLER F., 2011, Four So-Called Polish Rugs in the Rijksmuseum, *The Rijksmuseum Bulletin 59*, p. 89–99.
STANLEY T., 2004, *Palace and Mosque. Islamic Art from the Middle East*, V&A Publications, London.
STAUFFER A., 1991, *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht,* Riggisberg.
STAUFFER A. (éd.), 2006, *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter,* Bielefeld.
STCHOUKINE I., 1959, *Les peintures des manuscripts safavis de 1502 à 1587*, Paris.
STCHOUKINE I., 1977, *Les peintures des manuscrits de la 'Khamseh' de Nizami au Topkapi Sarayi Müzesi d'Istanbul*, Paris.
STEIN A., 1936, An archaeological tour in ancient Persis, *Iraq III*, p. 111–225.
STERN E., 1997, Excavation of the Courthouse Site at 'Akko: the Pottery of the Crusader and Ottoman Periods, *'Atiqot XXXI*, p. 35–70.
STILLMAN Y. K., 1997, Textiles and Patterns Come to Life Through the Cairo Geniza, in: ACKERMANN 1997, p. 35–52.
STILLMAN Y. K., 2003, *Arab Dress. A short History,* Leiden/Boston.
STONE G. C., 1999, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armour*, London.
STRZYGOWSKI J., 1903, Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum. Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 24*, p. 147–178.
SURIANO C. & CARBONI S., 1999, *La Seta islamica. Temi ed influenze culturali. Islamic Silk. Design and Context,* Museo nazionale del Bargello, Firenze.
Syrie, Mémoire et Civilisation 1993, Institut du monde arabe, Paris.

T

TABBAA Y., 1987, Bronze shapes in Iranian Ceramics of the twelfth and thirteenth centuries, *Muqarnas 4,* p. 98–113.
TANINDI Z., 2003, Safavid Bookbinding, in: CANBY & THOMPSON 2003, p. 155–183.
Tissus d'Égypte. Témoins du Monde arabe VIII^e–XV^e siècles. Collection Bouvier, 1993, Genève/Paris.
TERMONIA M. & VAN STEENBERGEN J., 2010, *Caïro. Van Arabisch Tentenkamp tot Stad van Duizend-en-een-nacht (641–1517),* Leuven.
TESKE J., 1999, *Ceramiek uit de Oriënt,* Den Haag.
THOMPSON J. & GRANGER-TAYLOR H., 1995–1996, The Persian Zilu Loom of Meybod, *Bulletin CIETA 73,* p. 27–53.
THOMPSON J., 2003, Early Safavid Carpets and Textiles, in: CANBY & THOMPSON 2003, p. 271–311.
THOMPSON J., 2004, *Silk. 13th to 18th Centuries. Treasures from the Museum of Islamic Art*, Doha.
THOMPSON J., 2009, Pair of Silk and Gold carpets, in: CANBY 2009, p. 76–79.
THOMPSON J., SHAFFER D. & MILDH P., 2010, *Carpets and Textiles in the Iranian World 1400–1700. Proceedings of the conference held at the Ashmolean Museum on 30–31 August 2003*, Oxford.

TIETZEL B., 1988, *Persische Seiden des 16.–18. Jahrhunderts aus dem Besitz des Deutschen Textilmuseums Krefeld*, Krefeld.
TIHON A., 1994, études d'astronomie byzantine, *Variorum collected Studies Series,* Alderschot.
TITLEY N., 1977, *Miniatures from Persian Manuscripts*, London.
TITLEY N., 1979, *Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish Art*, London.
TONGHINI C. & GRUBE E., 1988–1989, Towards a History of Syrian Islamic Pottery before 1500, *Islamic Art 3,* p. 62–93.
TONGHINI C., 1993, Bruciaprofumi in ottone, in: CURATOLA 1993, p. 299.
TONGHINI C., 1994, The fine wares of Ayyubid Syria, in: GRUBE 1994, p. 249–293.
TONGHINI C., 1998, Qal'at Ja'bar Pottery: A Study of a Syrian Fortified Site of the Late 11th–14th Centuries, *British Academy Monographs in Archaeology 11*.
TONGHINI C., 1999, Fatimid Ceramics from Italy: the Archaeological Evidence, in: BARRUCAND 1999, p. 285–296.
Topkapi à Versailles. Trésors de la cour ottomane, 1999, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
Trésors fatimides du Caire, 1998, Institut du monde arabe, Paris.
TREVER C., 1938, *The Dog-Bird Senmurv-Paskudj,* Leningrad.
TROALEN L., REICHE I., RÖHRS S., PRETZEL B., BURGIO L., SHAH B., PESCHARD S., BOUST C., TATE J., MARTIN G. & VOIGT F., 2010, 'To acquire a good name': Specimens of 19th-century Persian tile-making from the Tehran workshop of the master potter Ali Muhammad Isfahani, in: HERMENS & TOWNSEND, p. 119–127.
TUCHSERER J.-M. & VIAL G., 1977, *Le musée historique des tissus de Lyon*, Lyon.

V

VAN BERKEL M. & KUNZEL R. (éd.), 2008, *Ibn Khaldūn en zijn wereld*, Amsterdam.
VAN BOXMEER H., 1996, *Instruments anciens de l'Observatoire royal de Belgique,* Bruxelles.
VANDEN BERGHE I. & VAN RAEMDONCK M., 2009, Note on the red Dyes used in the Charioteer Silk from Munsterbilzen, *Bulletin KMKG/MRAH 80,* p. 77–81.
VAN DER EYCKEN J., 2000, *Het adellijk Kapittel van Munsterbilzen (1040–1635)*, licentiaatsthesis, KULeuven.
VAN DER EYKEN M., 2002, *Inventaris van het archief van het adellijk damesstift van Munsterbilzen*, Brussel.
VANHEUSDEN R., 1976, Abbaye de Munsterbilzen, *Monasticon belge VI,* p. 103–129.
VAN PUYVELDE A., 2005, Man Holding a Pomegranate, signed 'kamineh Riza-yi 'Abbasi'. A contribution to the Study of Safawid drawing and 19th Century Archaism, *Bulletin KMKG/ MRAH 76,* p. 95–124.
VAN PUYVELDE A., 2009, An 18th century Iranian coat (IS.Tx.2928) in the Royal Museums of Art and History: a case study for research on Persian dress from the Safawid to the Zand periods, *Bulletin KMKG/MRAH 80*, p. 83–118.
VAN PUYVELDE A., 2012, Feuillet du manuscrit relatant un épisode de 'Layli et Madjnun', in: *Vertiges de la folie*, Musée de la Vie walonne, Liège, s.p.
VAN RAEMDONCK M. & SCERRATO U., 1995, Tessuto con ascensione di Alessandro (?), in: *Alessandro magno. Storia e mito,* Roma, p. 374–375.
VAN RAEMDONCK M., 1996, Aquamanile & Plat de Kashan, in: *Le Temps des Croisades, Huy.*
VAN RAEMDONCK M., 1998, Un casque mamelouk aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (inv. 1255), in: U. Vermeulen & D. De Smet (éd.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras. Proceedings of the 4th and 5th International Colloquium organised at the Katholieke Universiteit Leuven in May 1995 and 1996, *Orientalia Lovaniensa Analecta 83,* Leuven, p. 283–294.
VAN RAEMDONCK M., 2001, An Ottoman silk banner. Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art (ICTA-XI), Utrecht, 23–28/8/1999, *Electronic Journal of Oriental Studies IV*.
VAN RAEMDONCK M., 2003/2007, *Kunst van de Islam in Belgische verzamelingen/ Art de l'Islam dans des collections belges,* KMKG/MRAH.
VAN RAEMDONCK M., 2004, Isabella Errera and the origin of the collection, in: DE JONGHE et al. 2004, p. 5–8.
VAN RAEMDONCK M., 2006, Isabella Errera (Florence 1869–Brussels 1929) and the collection of 'Coptic' and Islamic textiles in the Royal Museums of Art and History in Brussels, *HALI 148*, p. 74–79.
VAN RAEMDONCK M., 2006b, Rhomboidal silk with facing peacocks (p. 42–43) and Helmet bearing the name of the sultan Ibn Qalawun, in: J. Pàez López (éd.), *Ibn Khaldūn. The Mediterranean in the 14th century. Rise and Fall of Empires,* Sevilla, p. 42–43, 128–129.
VAN RAEMDONCK M., 2008, Two garments of medieval Egypt in the Errera-collection in Brussels, in: K. D'hulster & J. Van Steenbergen (éd.), Continuity and Change in the Realms of Islam. Studies in Honour of Professor Urbain Vermeulen, *Orientalia Lovaniensa Analecta 171*, p. 507–522.
VAN RAEMDONCK M., 2010, Epitaaf, in: S. Balace & A. De Poorter (éd.), *Tussen hemel en hel. Sterven in de middeleeuwen, 600–1600/Entre paradis et enfer : mourir au Moyen Âge, 600–1600,* Brussel/ Bruxelles, p. 254.
VAN RAEMDONCK M., 2013, Deux filtres de gargoulette, in: A. Quertinmont (éd.), *Du Nil à Alexandrie, Histoires d'eaux*, Musée Royal de Mariemont, p. 110–111.
VAN RAEMDONCK M., BUNCH L. & VAN DEN HAUTE P., 1999, A Syrian lustre dish examined, *Bulletin KMKG/MRAH 70,* p. 135–148.
VAN RAEMDONCK M. & VERHECKEN-LAMMENS C., 2004, Fragment eines gewirkten Stoffes, in: *Nobiles officinae 2004*, p. 252.
VAN RUYMBEKE C., 2000, Le vieil homme dans la miniature persane safawide. Préliminaires pour la définition d'un vocabulaire figuratif répétitif, *Acta Orientalia Belgica XIII*, p. 151–161.
VERHECKEN-LAMMENS C., 2000, Weft sequence and weave direction in 'Byzantine', 'Egyptian' and 'Sogdian' silk samits of the 6th–10th Century, *Bulletin CIETA 77,* p. 34–44.
VERHECKEN-LAMMENS C., DE MOOR A. & OVERLAET B., 2006, Radio-carbon dated silk road samites in the Collection of Katoen Natie, Antwerp, *Iranica Antiqua XLI,* p. 233–301.
VERNOIT S. (éd.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950,* London – New York.
VEZZOLI V., 2013, The Fustat Ceramic Collection in the Royal Museums of Art and History in Brussels: the Mamluk Assemblage, *Bulletin MRAH/KMKG 82–2011*, p. 119–168.
VEZZOLI V., (in print), Precious objects for eminent guests: the Use of Chinese Ceramics in Mamluk Cairo. The Fustat ceramic collection from the Royal Museums of Art and History of Brussels, *Actes du colloque 'Mamluk Cairo. A Crossroad for Embassies', Liège, 6–8/9/2012*, Leiden.
VIAL G., 1961, Le Tissu aux éléphants d'Aix-la-Chapelle, *Bulletin CIETA 14,* p. 29–34.
VIGNIER C., 1929, Sur les truquages des faïences persanes, *Revue des Arts Asiatiques. Annales du Musée Guimet V*, p. 82–90.
VOGELSANG-EASTWOOD G., 1987, Two Children's Galabiyehs from Quseir al-Qadim, Egypt, *Textile History 18/2,* p. 133–142.
VOIGT F., 2002, *Qadscharische Bildfliesen im Ethnologischen Museum Berlin*, Berlin.
VOLBACH W. F., 1966, *Il tessuto nell'arte antica,* Milano.
VÖLKER A., 2001, *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK. österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien,* Wien/Köln/Weimar.
VON FALKE O., 1913, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* Berlin.
VON FOLSACH K., 1990, *Islamic Art. The David Collection*, Kopenhagen.
VON FOLSACH K. & KEBLOW BERNSTED A.-M., 1993, *Woven Treasures. Textiles from the World of Islam*, Kopenhagen.
VON FOLSACH K., LUNDBÆK T. & MORTENSEN P., 1996, *Sultan, Shah, and Great Mughal. The History and culture of the islamic world*, Kopenhagen.
VON FOLSACH K., 2001, *Art from the World of Islam in The David Collection,* Kopenhagen.
VON FOLSACH K., 2007, *For the Privileged Few. Islamic Miniatures from the David Collection,* Kopenhagen.
VON GLADISS H., 1989, Räucherkugel, in: SIEVERNICH & BUDDE 1989, p. 605.
VON PETRIKOVITS H., 1969, Die Herkunft einer Sasanidischen Silberflaschenform, *Trierer Zeitschrift 32*, p. 323–332.
VON WILCKENS L., 1991, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500,* München.
VON WILCKENS L., 1992, *Mittelalterliche Seidenstoffe,* Kunstgewerbemuseum, Berlin.

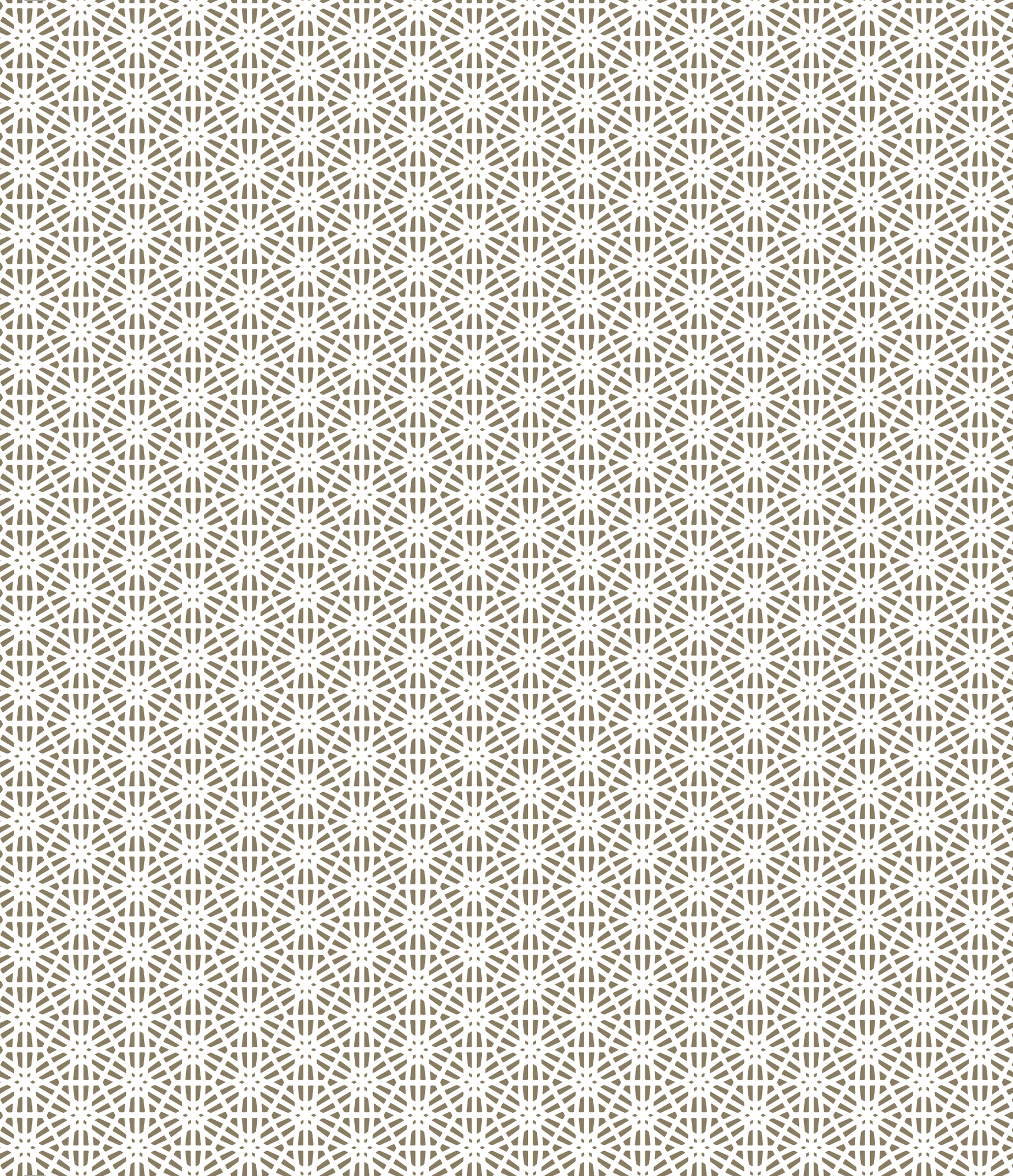
W

WALKER B. J., 2004, Ceramic Evidence for Political Transformations in Early Mamluk Egypt, *Mamluk Studies Review 8*, p. 1–114.
WARD R., 1989, Metallarbeiten der Mamluken-Zeit hergestellt für den Export nach Europa, in: SIEVERNICH & BUDDE 1989, p. 202–209.
WARD R., 1993, *Islamic Metalwork,* British Museum Press, London.
WARD R., 1998, *Gilded and enamelled Glass from the Middle East,* British Museum Press, London.
WARD R., 2008, Plugging the Gap: Mamluk Export Metalwork, in: HAGENDORN & SHALEM 2008, p. 263–284.
WARDWELL A. E., 1983, A fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain, *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art LXX/2,* p. 58–72.
WARDWELL A. E., 1987, Flight of the Phoenix: Crosscurrents in late Thirteenth- to Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art LXXIV/1,* p. 2–35.
WARDWELL A. E., 1988–1989, Panni tartarici: Eastern Islamic Silks woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries), *Islamic Art III,* p. 95–173.
WATSON O., 1985, *Persian Lustre Ware,* London.
WATSON O., 1985, Fakes and forgeries of Islamic pottery, *The V&A Album*, London, p. 38–46.
WATSON O., 1994, Documentary Mina'i and Abu Zaid's Bowls, in: HILLENBRAND 1994, p. 170–199.
WATSON O., 1998, Pottery and glass: lustre and enamel, in: WARD 1998, p. 15–19.
WATSON O., 1999, Report on the Glazed ceramics, in: P.A. Miglus (éd.), *Ar-Raqqa I: Die Frühislamische Keramik von Tall Aswad*, p. 81–88.
WATSON O., 2004, *Ceramics from Islamic lands. The al-Sabah Collection,* London.
WATSON O., 2006, Almost Hilariously Bad. Iranian Pottery in the Nineteenth Century, in: BEHRENS-ABOUSEIF & VERNOIT 2006, p. 333–362.
WATT J. C. & WARDWELL A. E., 1998, *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles,* Metropolitan Museum of Art, New York.
WEIBEL A. COULIN, 1972, *Two thousand Years of Textiles. The figured textiles of Europe and the Near East,* New York.
WEIZMANN K., 1977, (éd.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art,*

Third to Seventh Century, Metropolitan Museum of Art, New York.
WELCH A., 1973, *Shah 'Abbas and the Arts of Isfahan*, New York.
WELCH A., 1976, *Artists for the Shah*, New Haven/London.
WELCH A., 1979, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World,* Asia House Gallery, New York.
WHITEHOUSE D., 2010, *Islamic Glass in the Corning Museum of Glass, Volume one. Objects with Scratch-Engraved and Wheel-Cut Ornament,* Corning/New York.
WHITFIELD S. (éd.), De Zijderoute : een reis door leven en dood, Brussel.
WIET G., 1929, *Catalogue général du Musée Arabe du Caire. Lampes et Bouteilles en verre émaillé,* Le Caire.
WIET G., 1947, *Exposition d'art musulman,* Le Caire.
WILBER D. N., 1969, *The Architecture of Islamic Iran: The Il-Khanid Period,* New York.
WILBER D. N., 1979, *Persian Gardens and Garden Pavilions*, Washington D.C.
WILKINSON C. K., 1958, The Kilns of Nishapur, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin XVII,* New York.
WILKINSON C. K., 1973, *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period,* New York.
WRIGHT D. H., 1986, Byzantine Art and Literature around the Year 800: Report on the Dumbarton Oaks Symposium of 1984, *Dumbarton Oaks Papers 40*.
WULFF H. E., 1966, *The Traditional Crafts of Persia*, Cambridge/Massachusets/ London.
Die Wunder der Schöpfung. The Wonders of Creation. Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem islamischen Kulturkreis. Manuscripts of the Bavarian State Library from the Islamic World, 2010, Wiesbaden.

Y

YARSHATER E., 1989, Persia or Iran, Persian or Farsi, *Iranian Studies XXII/1*.
YOUSUF A., 1958, Pottery of the Fatimid Period and Its Artistic Style, *Bulletin of the Faculty of Arts*, Cairo University 20/2, p. 173–279 (in Arabic).
YUSUPOV E. Y. (éd.), 1985, *Miniatures Illuminations of Nisami's 'Hamsah'*, Tashkent.



WWW.LANNOO.COM

Inscrivez-vous sur notre site Internet pour recevoir régulièrement notre bulletin d'information présentant nos nouvelles parutions ainsi que des offres exclusives.

AUTEURS

Veerle Adriaenssens [V.A.]
Universiteit Gent
Frédéric Bauden [F.B.]
Université de Liège
Yolande Crowe [Y.C.]
chercheuse indépendante
Daniël De Jonghe [D.D.J.]
ingénieur industriel textile
Jacques Druart [J.D.]
épigraphiste, paléographiste, spécialiste des monnaies orientales
Hossam Elkhadem [H.E.]
Université Libre de Bruxelles
Élise Franssen [É.F.]
Université de Liège
Hilmi Kaçar [H.K.]
Universiteit Gent
Michael Limberger [M.L.]
Universiteit Gent
Bruno Overlaet [B.O.]
conservateur « Proche-Orient et Iran ancien », MRAH
Nathalie Vandeperre [N.V.]
conservateur « Extrême-Orient », MRAH
Alexandra Van Puyvelde [A.V.P.]
collaboratrice scientifique, MRAH
Mieke Van Raemdonck [M.V.R.]
conservateur « Islam et Art chrétien d'Orient », MRAH
Christine van Ruymbeke [C.V.R.]
University of Cambridge
Jo Van Steenbergen [J.V.S.]
Universiteit Gent
Chris Verhecken-Lammens [C.V.-L.]
spécialiste analyse textile
Valentina Vezzoli [V.V.]
Université Libre de Bruxelles
Helena Wouters [H.W.]
chef de Travaux, Institut royal du Patrimoine artistique

RÉDACTION

Françoise Osteaux

TRADUCTION

Dominique Coupé, Micheline Ruyssinck, Isabelle Therasse, Véronique Van der Stede

RELECTURE

Mia Brackenier, Daniël De Jonghe, Paul Lauwers, Agnès Rammant, Isabelle Therasse, Mostafa Torabi, Véronique Van der Stede, Chris Verhecken-Lammens, André Verhecken, Valentina Vezzoli

RÉVISION ÉDITORIALE DES TEXTES EN ARABE ET EN PERSAN

Marco Bertagna

CONCEPTION GRAPHIQUE

Studio Lannoo
Le motif d'étoile géométrique est inspiré du concept du *mashrabiyya* dans la salle d'exposition des MRHA, conçue par les architectes Anne Pire et Jan Goots.

PHOTOGRAPHIE

Hugo Maertens, sauf p. 8, 36, 37, 120, 152, 179, 199-212, 260, 294-296 :
Raoul Pessemier et Marc-Henri Williot-Parmentier, MRAH
Photos de contexte : © près de la photo

DESSINS

Isabelle Hodiaumont, Françoise Roloux, Alexandra Van Puyvelde, Chris Verhecken-Lammens, Valentina Vezzoli

CARTES

Benoît Hardy, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren

CONVENTIONS ADOPTÉES

L'orthographe des mots d'origine étrangère a été uniformisée dans la mesure du possible. Dans les mondes turc, persan ou arabe, un même nom ou un même terme peut cependant être écrit différemment. Pour des raisons de simplicité et de lisibilité, nous avons omis les signes diacritiques dans la transcription des mots arabes et persans, sauf s'ils étaient réellement pertinents (par exemple pour transcrire les inscriptions des objets de la collection). Dans ce cas-là, nous avons mis les mots concernés en italique. Lorsque nous citons un auteur, nous reprenons son orthographe. Les noms qui possèdent une graphie officielle ou traditionnelle en français, sont reproduits sous cette forme. Pour les autres, nous nous sommes basés sur la translitération reprise dans *l'Encyclopédie de l'Islam* (deuxième édition). Nous avons cherché à simplifier la lecture, tout en restant correct et raisonnablement conséquent.

Dans la bibliographie, seuls les livres cités régulièrement sont repris. Dans ce cas, les noms des auteurs sont en majuscules dans les textes et dans les notes.

Les dates indiquées sont celles du calendrier grégorien, à moins que la date de l'Hégire, l'ère musulmane qui débute en 622 ap. J.-C., n'apparaisse sur l'objet. Dans ce cas, les deux dates sont mentionnées.

ABRÉVIATIONS

Cat. : numéro de catalogue
Dimensions : H. : Hauteur ; L. : Longueur ; l. : largeur ; prof. : profondeur ; Ø : diamètre
IRPA : Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles
MRAH : Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
V&A : Victoria & Albert Museum, Londres
r.: règne

Les éditeurs se sont efforcés de régler les droits relatifs aux illustrations conformément aux prescriptions légales. Les ayants droits que nous n'aurions pu retrouver malgré nos recherches sont priés de se faire connaître aux éditeurs.

© Éditions Lannoo, Tielt, 2015
www.lannoo.com

ISBN: 9789401407670
Dépôt légal : D/2013/45/79 – NUR 643

Tous droits réservés. Aucune partie de cet ouvrage ne peut être réimprimée, reproduite ou utilisée sous quelque forme que ce soit par aucun procédé électronique, mécanique ou autre déjà connu ou à venir, en ce compris la photocopie et l'enregistrement, ou dans tout système de stockage ou de récupération d'informations, sans l'accord préalable par écrit des éditeurs.