

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE

**HISTOIRE GLOBALE ET TRANSFERT
D'OBJETS**
ÉTUDE D'UN GROUPE DE TISSUS ORIENTAUX
DU X^{ÈME}-XII^{ÈME} SIÈCLE

THÈSE DE DOCTORAT

PAR

RAVA POURBOGHRA

SOUS LA DIRECTION DE :
PROFESSEUR PIERRE ALAIN MARIAUX, UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL, SUISSE
PROFESSEURE JULIANE VON FIRCKS, FRIEDRICH-SCHILLER-UNIVERSITÄT
JENA, ALLEMAGNE

MEMBRES DU JURY :
REGULA SCHORTA, DIRECTRICE, ABEGG-STIFTUNG, RIGGISBERG
ROCCO RANTE, CHERCHEUR, UNIVERSITÉ SORBONNE-PANTHÉON, PARIS 1,
ARSCAN, UMR 7041, CNRS
ÉTIENNE DE LA VAISSIERE, DIRECTEUR D'ÉTUDES, EHESS, PARIS

THÈSE SOUTENUE LE 12 DÉCEMBRE 2025

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pierre Alain Mariaux, co-directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; Mme Juliane von Fircks, co-directrice de thèse, professeure, Friedrich-Schiller-Universität Jena ; Mme Regula Schorta, directrice, Abegg-Stiftung, Riggisberg ; M. Rocco Rante, chercheur, Université Sorbonne-Panthéon, Paris 1, ArScAn, UMR 7041, CNRS ; M. Étienne de La Vaissière, directeur d'études, EHESS, Paris autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Rava Pourboghrat en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.



Neuchâtel, le 12 décembre 2025

La doyenne
Kristina Schulz

RÉSUMÉ

Cette thèse examine un groupe de soies orientales médiévales, les taffetas doublé liseré à liage vertical, comme un exemple de transfert d'objets à l'échelle globale durant le Moyen Âge. L'objectif principal était d'analyser les fragments de ce corpus sous l'angle de la technique de tissage et du style, afin de déterminer leur lieu et leur période de production ainsi que leur contexte de circulation vers l'Europe.

Différentes hypothèses avaient été avancées sur leur origine, notamment l'Irān (Rayy), l'Iraq, l'Égypte et la Syrie. L'étude a montré que ces textiles présentent des similitudes marquées en termes de qualité des fils, de technique de tissage et de motifs décoratifs. Cette homogénéité suggère qu'ils proviennent d'un même atelier, probablement situé à Rayy. Leurs motifs combinent des influences sassanides et achéménides avec des éléments de l'art islamique, reflétant ainsi une période de transition culturelle entre la tradition persane et les nouveaux codes esthétiques islamiques.

La datation de ces tissus, établie grâce à des comparaisons stylistiques et à des analyses au carbone 14, situe leur production entre la fin du IV^{ème}/X^{ème} et le début du V^{ème}/XI^{ème} siècle, sous le règne des Būyides. La systématisation du décor à rayures sur certains tissus de ce corpus rappelle celle des *mīhrābs* Iraniens de la même période, renforçant ainsi cet ancrage chronologique.

Enfin, ces textiles illustrent un échange interculturel dynamique. Transportés de Rayy vers l'Occident dès le Moyen Âge, ils ont également été valorisés sur le marché de l'art au XX^{ème} siècle. Dans les deux cas, leur attrait reposait moins sur leur contexte de production que sur leur esthétique et leur exotisme, témoignant ainsi du rôle des intermédiaires – marchands et collectionneurs – dans la redéfinition du sens et de la valeur des objets à travers les époques.

Mots-clés : Rayy, soies médiévales, circulation des textiles, trésors d'églises, culture matérielle, techniques de tissage, échanges interculturels, dynastie būyide.

ABSTRACT

This dissertation examines a group of medieval Oriental silks— namely *taffetas doublé liseré à liage vertical*— an example of the global transfer of objects during the Middle Ages. The primary aim is to analyze the fragments of this corpus through their weaving techniques and stylistic features in order to determine their place and period of production, as well as the context of their circulation toward Europe.

Several hypotheses have previously been proposed regarding their origin, including Irān (Rayy), 'Irāq, Egypt, and Syria. This study demonstrates that these textiles share strong similarities in yarn quality, weaving technique, and decorative motifs. Such homogeneity suggests production within a single workshop or a small group of workshops, most likely located in Rayy. Their decorative repertoire combines Sasanian and Achaemenid influences with elements of Islamic art, reflecting a transitional cultural phase between Persian artistic traditions and emerging Islamic aesthetic conventions.

The dating of these textiles—established through stylistic comparison and radiocarbon (C-14) analysis—places their production between the late 4th/10th and early 5th/11th centuries, during the Buyid period. The organization of the decorative surface into vertical striped decorative schemes observed on certain textiles of this corpus closely parallels that of Iranian mihrābs from the same period, thereby reinforcing this chronological framework. Finally, these textiles illustrate a dynamic process of intercultural exchange. Transported from Rayy to the West as early as the Middle Ages, they were also valorized on the twentieth-century art market. In both cases, their appeal lay less in their original production context than in their aesthetic qualities and perceived exoticism, attesting to the role of intermediaries—merchants and collectors—in redefining the meaning and value of objects across time.

Keywords : Rayy; medieval silks; textile circulation; church treasures; material culture; weaving techniques; intercultural exchanges; Būyid dynasty.

REMERCIEMENTS

Cette thèse de doctorat est le fruit de cinq années d'études et de recherches, menées sous la direction de Pierre Alain Mariaux et Juliane von Fircks. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur et ma directrice de thèse qui ont partagé avec moi leurs expériences, leurs perspectives et leurs précieux conseils et qui m'ont gentiment transmis leurs enseignements. Je suis également profondément reconnaissante à Regula Schorta, qui, consciente de mes préoccupations, m'a fait découvrir le corpus du taffetas doublé liseré à liage vertical, l'axe autour duquel s'articule cette étude, et qui a consacré généreusement et avec compassion son temps à m'aider à développer ma perspective dans l'étude des tissus, et à m'enseigner diverses techniques de tissage et d'analyse technique. Je tiens également à exprimer ma gratitude au jury de soutenance : Regula Schorta, Étienne de la Vaissière et Rocco Rante, qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail, ainsi que de participer à ma soutenance de thèse.

Cette étude est également le fruit du soutien de l'Abegg-Stiftung et de tous ses collaborateurs qui m'ont chaleureusement accueillie parmi eux, ont partagé leurs connaissances et m'ont fourni les conditions dans lesquelles étudier les collections de l'Abegg-Stiftung. Mes recherches n'auraient pas été possibles sans l'accès à la riche bibliothèque de l'Abegg-Stiftung. Les ressources de cette bibliothèque, complétées par celles de l'exceptionnelle bibliothèque du Musée National d'Irān, m'ont permis de faire avancer mes recherches et d'accéder à des ouvrages rares et précieux.

Je tiens également à remercier Ghadir Afround, directeur de la Base Nationale du Patrimoine de Rayy, qui m'a accompagné tout au long de cette recherche avec beaucoup de gentillesse, en me faisant part de ses connaissances et de ses expériences sur ses fouilles archéologiques à Rayy. Grâce à lui, au regretté Abdullah Ghouchani et à Emad Sheikh al-Hokamaee, j'ai pu étudier les inscriptions sur les tissus de ce groupe.

Au cours de cette recherche, j'ai eu l'occasion de me rendre dans plusieurs musées et églises afin d'étudier les textiles de ce groupe. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude aux conservateurs et aux responsables dans ces établissements qui m'ont permis d'accéder à ces textiles. À cet égard, je remercie chaleureusement Karam Mirzaei, le conservateur du Musée National d'Irān, Monsieur le Doyen Jean Tornafol, responsable des paroisses de Walcourt, Hélène Cambier, Service Patrimoine de l'Evêché de Namur, Pieterneel Coenen-van Kerkhoff, conservatrice du Trésor et de la basilique Saint-Servais (curator), Hélène

Renaudin, Assistante de conservation, Collections Mode et Textiles antérieures à 1800, Musée des Arts Décoratifs, Isabelle Bardiès-Fronty, conservatrice générale, Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge, Sumru Belger Krody conservatrice en chef, The Textile Museum Collections, The George Washington University Museum and The Textile Museum, Robin Hanson, conservatrice associée des textiles, The Cleveland Museum of Art, Meredyth Winter, maître de conférences à Courtauld, Kristina Haugland, conservatrice associée des costumes et textiles de Le Vine et conservatrice en chef de la salle de lecture, Philadelphia Museum of Art, Elena Kanagy-Loux, spécialiste des collections, Antonio Ratti Textile Center, The Metropolitan Museum of Art, Dr. Kjeld von Folsach, directeur du Davids Samling à l'époque, Anne-Marie Keblow Bernsted, conservatrice, Davids Samling, Rasmus Bech Olsen, conservateur, Davids Samling, Joan Cummins, conservatrice en chef de Lisa et Bernard Selz, l'art asiatique, Brooklyn Museum, Lisa Fthenakis, Smithsonian Asian Art, Elisabeth Smith, responsable des collections, Seattle Art Museum, Gwenaëlle Fellingier, conservateur en chef, Département des Arts de l'Islam, musée du Louvre, Romy Schäfer, musée des Tissus, Sara Fruelund, Designmuseum Danmark, Martin Sejer Danielsen, Rigsarkivet (Archives Nationales du Danemark). Je remercie également tous ceux qui ont été chargés de coordonner ma présence dans ces institutions et ceux qui m'ont fourni les photographies nécessaires à mes recherches.

Je tiens également à remercier le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique de m'avoir fait confiance et d'avoir soutenu financièrement mon projet en m'attribuant la subside Doc.CH, me permettant ainsi de me concentrer en toute tranquillité sur l'avancement de cette recherche au fil des années.

Et enfin, je souhaite exprimer ma gratitude à mes directeurs de thèse et aux membres du jury, dont les commentaires éclairés lors du colloque de thèse ont contribué à rendre mes arguments plus précis, mieux documentés et plus complets, et à enrichir mes conclusions, tout en corrigeant, dans la mesure du possible, les erreurs présentes dans le texte. Grâce à Regula Schorta et à l'Abegg-Stiftung, les résultats de datation au radiocarbone ont pu être réalisés à la toute fin du projet, suite aux suggestions des experts, fournissant ainsi une confirmation supplémentaire des hypothèses formulées sur la base de l'analyse technique du tissage et des études stylistiques menées dans cette recherche.

Il convient de souligner que tout cela n'aurait pas été possible sans le soutien et l'encouragement constants et précieux de ma famille : ma mère et ma sœur, qui ont

toujours été à mes côtés, et mon mari, qui m'a assistée avec un amour et une gentillesse infinis, et m'a accompagnée avec patience dans le développement de mes idées. Je leur en suis profondément reconnaissante.

SOMMAIRE

NOTE SUR LA TRANSLITTÉRATION	17
INTRODUCTION	19
CATALOGUE VISUEL DES TISSUS	29
1. RAYY, L'UNE DES VILLES STRATÉGIQUES DU CALIFAT ABBASSIDE	49
1.1 STRUCTURE URBAINE DE L'ANCIENNE RAYY : CITADELLE, <i>SHAHRISTĀN</i> ET FAUBOURGS	51
1.1.1 <i>Monuments funéraires de plan circulaire ou dérivés du cercle</i>	57
1.1.2 <i>Hypothèses d'attribution aux tours funéraires de Naqārah Khānah et d'Amīnābād</i>	63
1.2 CONCURRENCE POLITIQUE ET POUVOIRS À RAYY AUX IV^{ÈME}-VI^{ÈME}/X^{ÈME}-XII^{ÈME} SIÈCLES	66
2. D'UNE MATÉRIALITÉ IDENTIQUE DES TISSUS DU CORPUS À UN STYLE/DÉCOR ADAPTÉ À LA TECHNIQUE DE TISSAGE : LE TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL	71
2.1 VARIATIONS DE CETTE TECHNIQUE DE TISSAGE AU SEIN DU CORPUS	85
2.2 CONTEXTE D'APPARITION : DU TAFFETAS SIMPLE AU TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL	89
3. TISSUS À CARACTÈRE ISLAMIQUE SUR UN FOND SASSANIDE	99
3.1 MOTIFS VARIÉS MIS EN ŒUVRE DANS UN STYLE UNIQUE	101
3.1.1 <i>JEU DE COULEUR ET DE LUMIÈRE</i>	107
3.1.2 <i>QUELQUES MOTIFS SIGNIFICATIFS DE CE GROUPE ET LEUR ILLUSTRATION</i>	118
3.1.3 <i>RÉAPPARITION D'UNE COMPOSITION DE MOTIFS SUR DIFFÉRENTS TISSUS</i>	134
3.1.4 <i>MOTIFS GÉOMÉTRIQUES RÉPÉTITIFS : DU REMPLISSAGE DES SURFACES NON DÉCORÉES AUX DESSINS POUR TISSUS</i>	136
3.2 SYSTÉMATISATION DU DÉCOR DES TISSUS BASÉE SUR LES TRADITIONS HÉRITÉES	152
3.2.1 <i>MÉDAILLONS AUX PERLES PERCÉES : SURVIVANCE D'UNE TRADITION DÉCLINANTE</i>	152

3.2.2	<i>INSPIRATION DES DÉCORATIONS ARCHITECTURALES DANS LA FORMATION DE LA STRUCTURE RAYÉE</i>	160
3.3	INSCRIPTIONS ARABES : ÉLÉMENTS SÉMANTIQUES ET DÉCORATIFS DU DÉCOR	171
3.3.1	<i>ORIGINE DES INSCRIPTIONS LUES DE CE CORPUS</i>	171
3.3.2	<i>CARACTÉRISTIQUES VISUELLES DES INSCRIPTIONS DE CE CORPUS</i>	179
4.	TISSUS COMPARABLES EN TERMES DE DÉCORATION, TISSÉS DANS DIFFÉRENTES STRUCTURES DE TISSAGE	191
4.1	TECHNIQUES DE TISSAGE DÉVELOPPÉES DANS UNE DÉMARCHE D'INDÉPENDANCE DE LA DÉCORATION PAR RAPPORT AU FOND DU TEXTILE	193
4.1.1	<i>ARMURE COMPLEXE FACE TRAME</i>	196
4.1.2	<i>PROTOLAMPAS</i>	199
4.1.3	<i>TAFFETAS LANCÉ À LIAGE REPRIS</i>	202
4.1.4	<i>DOUBLE-ÉTOFFE</i>	205
4.1.5	<i>LAMPAS</i>	209
4.2	SIMILITUDE AU SEIN DES DIFFÉRENCES : RAYY, VILLE À LAQUELLE LES CARACTÉRISTIQUES DE STYLE ET DE TECHNIQUE FONT RÉFÉRENCE EN TANT QUE LIEU DE PRODUCTION DE TISSUS EN TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL	210
5.	TRANSFERTS DES ÉTOFFES À LONGUE DISTANCE ET LEUR RÉCEPTION DANS LES TRÉSORS D'ÉGLISES AU MOYEN ÂGE	223
5.1	QUELQUES FRAGMENTS DE TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL TRANSPORTÉS EN EUROPE AU MOYEN ÂGE	228
5.1.1	<i>TISSUS CONSERVÉS À LA BASILIQUE SAINT-SERVAIS DE MAASTRICHT</i>	229
5.1.2	<i>FRAGMENTS DE TISSU CONSERVÉS AU MONASTÈRE DE NIEDERMÜNSTER</i>	235
5.1.3	<i>FRAGMENT DE TISSU AUX INSCRIPTIONS COUFIQUES CONSERVÉ À LA BASILIQUE SAINT-MATERNE DE WALCOURT</i>	239
5.2	LE RÔLE DE LA VILLE DE RAYY DANS LE COMMERCE DES TEXTILES EN IRÂN AUX IV^{ÈME}-V^{ÈME} / X^{ÈME}-XI^{ÈME} SIÈCLES	242
5.2.1	<i>LA REPRÉSENTATION DES MARCHANDS ET L'ÉTUDE DE LEURS ACTIVITÉS COMMERCIALES DANS LES SOURCES ÉCRITES DES IV^{ÈME}-V^{ÈME} / X^{ÈME}-XI^{ÈME} SIÈCLES</i>	243

5.2.2.	<i>L'ÉTENDUE GÉOGRAPHIQUE DU COMMERCE TEXTILE EN IRÂN : LES VILLES CLÉS ET LE RÔLE DE RAYY</i>	256
5.3	TRANSFERT ET RÉCEPTION DES FRAGMENTS AUX TRÉSORS D'ÉGLISES	270
5.3.1	<i>MOTIFS COMMERCIAUX OU RELIGIEUX ?</i>	271
5.3.2.	<i>TISSUS ISLAMQUES ET RELIQUES CHRÉTIENNES : TRANSFERTS ET IDENTITAIRES</i>	277
	CONCLUSION	283
	CATALOGUE DESCRIPTIF DÉTAILLÉ DU CORPUS DES TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL	287
	ANNEXES	333
	BIBLIOGRAPHIE	337

NOTE SUR LA TRANSLITTÉRATION

Le présent travail utilise le système de romanisation ALA-LC (American Library Association – Library of Congress). Certains noms propres ont toutefois été translittérés selon l'usage courant chez les spécialistes de ces régions.

Tableau de transcription de l'arabe					
Lettres de l'alphabet					
Initiale	Médiale	Finale	Isolée	Romanisationle	
ا	ا	ا	ا	Omettre	
ب	ب	ب	ب	b	
ت	ت	ت	ت	t	
ث	ث	ث	ث	th	
ج	ج	ج	ج	j	
ح	ح	ح	ح	h	
خ	خ	خ	خ	kh	
د	د	د	د	d	
ذ	ذ	ذ	ذ	dh	
ر	ر	ر	ر	r	
ز	ز	ز	ز	z	
س	س	س	س	s	
ش	ش	ش	ش	sh	
ص	ص	ص	ص	ṣ	
ض	ض	ض	ض	ḍ	
ط	ط	ط	ط	ṭ	
ظ	ظ	ظ	ظ	ẓ	
ع	ع	ع	ع	' (ayn)	
غ	غ	غ	غ	gh	
ف	ف	ف	ف	f	
ق	ق	ق	ق	q	
ك	ك	ك	ك	k	
ل	ل	ل	ل	l	
م	م	م	م	m	
ن	ن	ن	ن	n	
ه	ه	ه ، ة	ه ، ة	h	
و	و	و	و	w	
ي	ي	ي	ي	y	
Voyelles et Diphtongues					
اَ	a	اَ	ā	اِي	ī
اُ	u	اُ	á	اَو	aw
اِ	i	اِ	ū	اَي	ay
Lettre représentant les consonnes non arabes					
گ	g	چ	ch	ف	v
ڭ	ñ	چ	zh	ڤ	v
پ	p	ژ	zh	ڤ	v

INTRODUCTION

Cette recherche vise à examiner un groupe de soies orientales qui, selon les définitions actuelles, sont classés parmi les arts islamiques. L'attribution de ce groupe à l'art islamique n'est pas nécessairement due à une caractéristique religieuse ou à une utilisation dans les rites religieux. Cette dénomination est d'abord dû au fait que ces tissus ont été tissés à une époque où un gouvernement islamique détenait le pouvoir politique dans les régions où ils ont été produits. Dans ce cas, une culture avec des tendances islamiques était certainement répandue dans ces régions, et cette culture influente a contribué à la formation de ce qui est maintenant appelé l'art islamique. Des caractéristiques telles que la prédominance des motifs végétaux et leur utilisation à la place des images humaines au début de l'ère islamique, bien que reprise plus tard, ou l'utilisation de la calligraphie dans la décoration des œuvres d'art, qui était choisie en fonction du type d'écriture qui prévalait à chaque période, sont attribuées à l'art islamique. Il est certain que d'autres facteurs, tels que les caractéristiques des cultures précédentes établies dans ces régions ou celles des cultures des régions voisines, en échangeant avec la culture islamique de ces zones, ont également influencé la formation de cet art. Ces diverses caractéristiques, selon le degré de prévalence de chacune d'elles dans la région, ainsi que selon l'objectif de la production (pour une utilisation locale, pour la promotion et la mise en valeur de l'art régional sur les marchés extérieurs, ou pour imiter les produits artistiques des régions voisines afin d'augmenter les ventes à l'étranger), se reflètent sur les produits fabriqués dans ces régions, et peuvent être discernées de manière plus ou moins marquée.

Au Moyen Âge, un tissu en soie était considéré comme très précieux, car la soie n'était pas facilement produite ou accessible dans différentes régions géographiques. En raison de la finesse des fils de soie et de leur grande résistance, le produit final possédait une texture à la fois délicate et solide, ce qui faisait du tissu en soie un produit de grande valeur. La légèreté du tissu, qui est particulièrement remarquable dans les tissus en soie, ainsi que la grande admiration qu'il suscitait dans différentes régions géographiques, entraînaient une grande circulation de ces tissus, qui étaient utilisés à la fois comme cadeaux précieux et comme produits commerciaux populaires. Cette grande circulation a conduit au transfert de motifs d'une région à l'autre, et à l'introduction des motifs des tissus importés dans la culture locale. La combinaison résultant de cet échange culturel s'est propagée dans d'autres régions et ce processus s'est poursuivi, créant finalement un ensemble de motifs diversifiés et influencés par le multiculturalisme, utilisés dans différentes régions.

Les éléments visuels locaux ont toujours conservé leur place dans le décor des tissus et, si ce n'est seuls, ils apparaissaient alors aux côtés d'éléments visuels appartenant à d'autres cultures sur les œuvres d'art. Il convient de noter que les motifs empruntés à des cultures étrangères n'étaient pas nécessairement considérés comme des dessins étrangers, car dans certains cas, ils étaient intégrés à la culture locale de telle manière qu'ils prenaient des caractéristiques régionales. Dans de tels cas, on pourrait même dire que seule leur origine peut être considérée comme étrangère. Ainsi, certains motifs se popularisaient dans une région spécifique, c'est-à-dire qu'ils devenaient à la mode. Cette mode, ou l'esprit dominant de l'époque, débutait dans une région, puis se répandait dans d'autres, et probablement, après un certain temps, devenaient à la mode également dans d'autres régions. Bien que nous ne sachions pas exactement comment cette mode s'est formée, la présence d'un motif particulier sur des tissus d'une même région indique le goût dominant à une époque donnée. Parfois, les éléments visuels à la mode étaient influencés par différents arts, par exemple, l'influence de l'architecture est clairement évidente dans les motifs des tissus.

Les motifs des tissus apportent donc une grande aide pour comprendre les échanges artistiques, culturels et commerciaux. Chacune des caractéristiques visuelles et techniques du tissu témoigne de son appartenance à une région géographique spécifique. C'est en fait l'ensemble de ces caractéristiques, combinées, qui attribuent le tissu à une région particulière. Cependant, ce n'est pas toujours aussi simple, et il n'est pas possible d'attribuer un tissu à une région avec certitude, car parfois, bien qu'un tissu soit produit dans une région, lorsqu'il est destiné au commerce, ses caractéristiques visuelles peuvent avoir été adaptées aux goûts des habitants de la région où il sera vendu, afin de faciliter sa vente.

Un groupe de textiles, dont l'apparition sur le marché de l'art par l'intermédiaire de négociants suscita une vive effervescence parmi les spécialistes et les conservateurs de musée il y a environ un siècle, est constitué des étoffes découvertes sur le site de Rayy, à proximité de l'actuelle Téhéran, en Irān, dans les ruines des deux tours funéraires de *Naqārah Khānah* et d'*Amīnābād*. Ces textiles, aux côtés d'autres objets d'art décoratif trouvés dans la même ville et connus sous le nom de « būyides », représentaient les premiers témoignages identifiés de l'art du tissage islamique būyide. Ils constituaient également, pour une cité réputée à la fois pour son activité commerciale et pour sa production textile, la première découverte de cette ampleur.

Bien que quelques fragments aient déjà été extraits au cours d'opérations à caractère essentiellement commercial antérieures, ces trouvailles restaient limitées et n'avaient ni suscité un tel intérêt, ni conduit à l'usage du nom « būyide ». C'est surtout à la suite des

fouilles commerciales menées à la fin de 1924 et en 1925 que les « textiles būyides » de Rayy acquirent une notoriété décisive dans l'histoire du textile Iranien.

Les textiles būyides attirèrent particulièrement l'attention du public à l'occasion de l'Exposition internationale d'art persan de 1931 à la Royal Academy de Londres, lors de laquelle une vingtaine de pièces attribuées à l'Irān des V^{ème} et VI^{ème}/XI^{ème} et XII^{ème} siècles furent présentées. D'autres exemples furent ensuite exposés au cours des années 1930, notamment dans *A Survey of Persian Art*, dirigé par Arthur Upham Pope et Phyllis Ackerman¹.

Cependant, des interrogations sur l'authenticité de ces textiles émergèrent, et ils devinrent pendant plusieurs décennies l'objet de débats et d'analyses approfondies. En 1973, l'Abegg-Stiftung à Riggisberg publia un rapport exprimant de sérieux doutes concernant 31 des 39 soieries dites « būyides » de leur collection², ce qui entraîna de nouvelles discussions et études, conduisant à la conclusion que seuls certains de ces textiles étaient effectivement des pièces médiévales authentiques³.

Les textiles būyides ont été principalement introduits et vendus aux musées d'Europe et d'Amérique par un groupe de négociants, parmi lesquels Acheroof, Rowland Read, et Nazareh-Agha⁴. D'après les lettres, rapports et notes conservés dans les archives des musées ayant acquis des pièces auprès de ces négociants, Acheroof aurait lui-même participé à certaines fouilles et même creusé certaines pièces⁵. Selon Ayyub Rabenou, négociant aguerri, une grande partie des textiles exhumés à Rayy serait passée entre les mains d'Acheroof.

Dans ses mémoires, Rabenou décrit les fouilles effectuées près de *Naqārah Khānah*, un mausolée de forme circulaire, où, selon lui, un prince aurait été enterré au centre, entouré d'un corridor périphérique donnant accès à des niches rayonnantes, chacune constituant un

¹ ACKERMAN Phyllis, « Textiles of the Islamic Periods. (A) History », in : *A Survey of Persian Art : from Prehistoric Times to the Present*, vol. 3, 1939, pp. 2017-2025

² *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens*, n° 37, Lyon : Publications du CIETA, 1973 ; *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens*, n° 38, Lyon : Publications du CIETA, 1973

³ *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens*, n° 39-40, tomes I et II, Lyon : Publications du CIETA, 1974 ; BLAIR Sheila S. et al., « Reevaluating the Date of the "Buyid" Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis », in : *Ars Orientalis*, vol. 22, 1992, pp. 1-41 ; BLOOM Jonathan, « Fact and Fantasy in Buyid Art », in : *Oriente Moderno*, vol. 23 (84), n° 2, 2004, pp. 387-400 ;

⁴ Des textiles ont également été découverts lors des fouilles officielles et scientifiques conduites par Eric Schmidt lors de la deuxième expédition conjointe à Rayy du Boston Museum of Fine Arts et de l'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, entre 1934 et 1936, mais ce sont ceux mis au jour à l'occasion des fouilles de 1925 qui ont acquis la notoriété sous le nom de « būyides »

⁵ *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-5

tombeau⁶. Les textiles découverts autour du défunt au centre de cette structure auraient été récupérés par Acherof⁷.

Rowland Read, qui semble avoir adopté le nom d' 'Abdolrezā Khan et occupait un poste dans l'un des ministères Iraniens, aurait acquis les textiles de Rayy pour sa collection grâce à ses contacts professionnels⁸. Toutefois, comme l'indiquent les lettres d'Ashton Leigh à Alan Wace, en 1927, Rowland Read poursuivait des fouilles à Rayy dans l'espoir de compléter sa collection de textiles būyides⁹.

Parmi ces noms, on trouve également Charles Vignier et Paul Mellon. Charles Vignier, négociant et collectionneur genevois installé à Paris, avait envoyé son frère en Irān avant 1924 pour des fouilles commerciales, ce qui lui permit d'acquérir certains objets exhumés à Rayy¹⁰. Paul Mellon, également négociant installé à Paris¹¹, fut lui aussi impliqué dans le commerce des textiles de Rayy. Ashton Leigh mentionne, dans une lettre adressée à Alan Wace, l'un des tissus ayant appartenu à Mellon, tandis que Wace indique dans son rapport au Victoria and Albert Museum qu'un petit fragment d'un tissu double-étoffe, provenant de Rayy, était en possession de Mellon¹².

Ainsi, il semble que la plupart des textiles de Rayy aient été découverts lors de fouilles à caractère commercial et soient entrés dans les collections de musées européens et américains par l'intermédiaire de négociants. Dans les rapports conservés dans ces institutions, on mentionne surtout des tissus tels que des double-étoffes, des taffetas lancés à liage repris et des lampas¹³.

À côté de ces pièces, réalisées selon ces techniques, on trouve également un autre ensemble de textiles, tissés selon une méthode différente, attribués également à Rayy, où le nom de Paul Mallon apparaît, directement ou indirectement, dans l'historique de leur

⁶ *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-3. Ashton Leigh propose une description similaire d'une chambre en briques à douze côtés, qu'il a pu examiner lors de son séjour à Rayy en 1927 : LEIGH Ashton, « Textiles, Some Early Pieces », in : *Burlington Magazine*, vol. 58, n° 334, 1931, pp. 22-27

⁷ Mostafavī signale également que certains des textiles ont été volés lors des fouilles et vendus à Acherof : *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-2

⁸ *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-3.

⁹ *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-5

¹⁰ Comme le mentionne Charles Vignier dans un article de 1914, son frère fouillait à cette époque à Rayy : Roger Fry and Charles Vignier, *The New Excavations at Rhages*, in : *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 25, n° 136, juillet 1914, pp. 211-218. Ashton Leigh cite Charles Vignier comme l'ancien propriétaire d'un tissu lampas provenant de ce site. Trois fragments de ce tissu sont conservés au Textile Museum de Washington D.C. (numéros d'inventaire : 3.212A, B et C : LEIGH 1931, fig. E

¹¹ Il considérait Charles Vignier comme son maître : MALLON Paul, « Des Imitations des Anciennes Sculptures Chinoises », in : *Artibus Asiae*, 1927, vol. 2, n° 1, 1927, pp. 41-49

¹² *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-5

¹³ KING Donald, « The Textiles Found Near Rayy About 1925 », in : *Bulletin de Liaison du CIETA*, Lyon : Publications du CIETA, n° 65, 1987, pp. 34-59

collecte. Des indices de l'implication de Paul Mallon, de Mme Paul [Marguerite] Mallon, ainsi que de Milton Girod-Mallon figurent en effet comme premiers propriétaires de certaines de ces œuvres.

Ce groupe réunit seize textiles de soie orientale (cat.1-16) dont la technique de tissage est appelée *taffetas doublé liseré à liage vertical*.

Outre Rayy, d'autres hypothèses ont été avancées quant à l'origine des textiles de ce corpus par divers chercheurs, citant notamment l'Égypte, la Syrie et l'Iraq¹⁴. L'attribution égyptienne repose sur l'idée que deux textiles de ce groupe auraient été découverts dans un tombeau égyptien (cat.1.2 et 9). Cependant, ce tombeau n'a jamais été précisément localisé et les recherches n'ont, jusqu'à présent, fourni aucun indice fiable sur l'endroit où ces pièces auraient pu être mises au jour, ce qui rend cette hypothèse fragile. Par ailleurs, aucune découverte de fragments en taffetas doublé liseré à liage vertical n'a été signalée lors d'autres fouilles en dehors de Rayy. Quatre éléments principaux renforcent néanmoins la plausibilité d'une production à Rayy, hypothèse sur laquelle se concentre la présente étude :

1. Il est rapporté que deux pièces de ce corpus y auraient été découvertes (cat.2-3) ;
2. Un autre tissu de ce groupe a été mis au jour lors des fouilles effectuées par Eric Schmidt à la tour funéraire d'*Amīnābād*, à Rayy, entre 1934 et 1936 (cat.8)¹⁵ ;
3. Certains textiles de ce corpus présentent une très grande ressemblance avec les étoffes double-étoffe exhumées à Rayy, cet ensemble étant extrêmement restreint. À ce jour, aucun tissu double-étoffe n'a été trouvé ailleurs qu'à Rayy ;
4. Les textiles de ce corpus présentent également de notables similitudes dans leurs caractéristiques matérielles avec un autre textile, issu d'une technique de tissage différente, mis au jour dans la tour funéraire d'*Amīnābād* à Rayy lors des fouilles conduites par Eric Schmidt entre 1934 et 1936 (fig.95)¹⁶. Une analyse détaillée de

¹⁴ Donald King propose des attributions imprécises, qui les rattachent à des pays comme l'Irān, l'Iraq, la Syrie ou l'Égypte : KING Donald, *Textiles from the Sangiorgi Collection: to be exhibited for sale by Spink and Son, 17th September - 5th October 1985*, London: Spink, 1985. Regula Schorta associe ces tissus, caractérisés par leur stylisation particulière et très décorative, à des textiles double-étoffe vraisemblablement Iraniens, découverts à Rayy : SCHORTA Regula, *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters: Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2001

¹⁵ Au cours de cette recherche, ce textile, ainsi qu'un autre (cat.14), désormais intégré au corpus des taffetas doublé liseré à liage vertical, ont été identifiés et ajoutés à ce corpus.

¹⁶ Le fragment est désigné sous la référence [RA 0874c-1], le « R » renvoyant à Rayy et le « A » à *Amīnābād* : WINTER Meredyth Lynn. *Silks Withdrawn: A Re-Contextualization of the Medieval Fragments from Rayy*, thèse de doctorat, Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, Ann Arbor, Michigan: ProQuest LLC, 2020, cat.19. Ce fragment a servi de référence comparative pour les textiles en taffetas doublé liseré à liage vertical, renforçant leur attribution à Rayy.

ce fragment sera développée au chapitre 4).

Il convient de noter que quatre fragments de ce corpus ont été découverts dans les trésors de différentes églises européennes (cat.7, 13, 15 et 16). Les textiles produits selon cette technique étaient déjà peu répandus au Moyen Âge ; le fait que seulement un quart de ces pièces ait été retrouvé dans des églises européennes indique qu'elles n'ont probablement pas circulé en grand nombre en Europe durant cette période. Cela laisse penser que leur fabrication fut limitée dans le temps comme dans la quantité, peut-être réduite à un seul atelier ou à un petit groupe d'ateliers. Il semble donc que Rayy ait bénéficié d'un accès plus direct à ces textiles que les autres régions.

La technique de tissage est la première et principale caractéristique qui réunit les fragments de ce corpus en un seul groupe. Ce qui est plus rarement observé dans les recherches sur les groupes de tissus anciens, c'est que la même technique de tissage rassemble naturellement différents textiles en un groupe qui partage également d'autres caractéristiques, notamment visuelles. Dans ce cas, nous sommes face à un groupe remarquable, en termes de similarité sous différents aspects. On y trouve une harmonie entre la technique de tissage et la décoration, c'est-à-dire que la technique de tissage est prise en compte dans la conception même de l'ornementation. Le corpus de tissus étudié dans cette recherche représente précisément un tel groupe.

Ce groupe a fait l'objet de plusieurs études isolées depuis le début du XX^{ème} siècle, à la découverte des premiers exemples. Il a été présenté pour la première fois en 1931 par Phyllis Ackerman, comme un petit groupe appartenant à Mme Marguerite Mallon, puis plus tard, en 1936, comme un groupe dont des fragments ont été conservés au Textile Museum du District de Columbia, et dans la collection de M. Jean Pozzi, à Paris, et celle de Marguerite Mallon¹⁷. Ce petit groupe a été cité pour la troisième fois en 1956 par James F. Flanagan¹⁸, puis en 1976 par Sigrid Müller-Christensen¹⁹. Elle a établi une liste de tous les tissus de ce type qu'elle connaissait à l'époque, à savoir six tissus, lorsqu'elle travaillait sur de nouvelles découvertes faites dans la croix-reliquaire de Gisèle, au musée de la Résidence de Munich. Le groupe s'est élargi au cours des années et s'est étendu à onze

¹⁷ ACKERMAN Phyllis, « Medieval Silk-Weaving from Antioch », in : *Illustrated London News*, vol. 99, n° 2573, 15 août 1936, pp. 274-275

¹⁸ FLANAGAN, James F., « The Figured-Silks », in *The Relics of Saint Cuthbert*. 1956, Oxford: University Press, pp. 484-525.

¹⁹ MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 14-21.

tissus en 1997²⁰. Certains des tissus de ce corpus comportent plusieurs fragments, dispersés entre divers musées. Les résultats des recherches sur l'analyse technique de quatorze de ces tissus ont été publiés dans les catalogues de collections et d'expositions des musées conservant ces fragments, comme ceux présentés par Karel Otavsky en 1995, par Priscilla Soucek en 1997, par Louise W. Mackie en 2015, et par Sheila R. Canby en 2016, ainsi que dans des revues scientifiques, comme l'article de Kathryn Housiaux et Daniël De Jonghe en 1993.

Cette étude s'appuie donc sur des recherches initiées il y a près de cent ans, depuis la découverte des premiers fragments de ce groupe. L'objectif de cette recherche a été de rassembler l'ensemble des travaux réalisés jusqu'à présent sur ce sujet, afin d'aboutir à une compréhension plus complète et approfondie des tissus de soie de ce groupe, et de contribuer autant que possible à l'élargissement des recherches dans ce domaine, en analysant les fragments selon des critères techniques, stylistiques et épigraphiques.

Il était prévu que les exemples existants de ce type de tissu, identifiés au cours des différentes recherches, soient intégrés à ce groupe, de manière à ce qu'il comprenne tous les textiles connus à ce jour tissés selon la technique du taffetas doublé liseré à liage vertical. Comme mentionné précédemment, la technique de tissage ne constitue pas la seule caractéristique commune de ces textiles : leurs traits visuels les relient également entre eux. Ces fragments sont bicolores ou multicolores. Les motifs se présentent soit en bandes verticales, soit encadrés par des médaillons et des étoiles, et sont abstraits. Certaines pièces sont ornées d'inscriptions en écriture coufique arabe.

Il n'y a aucune trace de la signature de l'artiste ou du tisserand nulle part dans ces tissus. Mais ce n'est pas une caractéristique étrange, car dans les arts traditionnels, l'auteur n'est généralement pas connu. En effet, le but de l'artiste n'était pas l'expression personnelle, et l'amateur d'art ne cherchait pas à connaître la vie personnelle ou les intérêts de l'artiste. Ce qui comptait, c'était l'œuvre d'art elle-même et non son créateur²¹. Si l'artiste signait son œuvre, il le faisait uniquement pour garantir la qualité de l'œuvre et lui donner de la crédibilité. Il était au contraire courant que le nom du commanditaire d'une œuvre soit mentionné sur les œuvres d'art médiévales. De même, le nom du calife/sultan et la date du

²⁰ SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

²¹ COOMARASWAMY K. Ananda, *La philosophie chrétienne et orientale de l'art*, annoté et traduit en persan par Amir H. Zekrgoo, Téhéran : MATN Publishing, Irān Academy of Art, automne 2010, p.170

tissage du tissu sont mentionnés sur un *tirāz*²² médiéval, mais le nom de l'artiste ou du tisserand n'était pas mentionné. Les informations inscrites sur les *tirāz* révèlent sous quel calife/sultan et à quelle date le tissu a été tissé, et visent en quelque sorte à faire la publicité d'une personnalité politique ou religieuse. Au-delà de cet objectif, l'accent a toujours été mis sur l'œuvre elle-même et sur le message qu'elle entendait transmettre au public.

La production des textiles de ce corpus est attribuée par différents chercheurs à une période s'étendant sur trois siècles, du IV^{ème} au VI^{ème}/X^{ème} au XII^{ème} siècle. Ainsi, au-delà de la question du lieu de fabrication, la détermination plus précise de leur datation, ainsi que la vérification d'une éventuelle simultanéité de production au sein de ce groupe, constituent également des points essentiels de cette recherche. Ces attributions chronologiques par les chercheurs reposent sur les caractéristiques stylistiques des fragments, leur structure de tissage et les possibilités offertes par le métier à tisser présumé, ainsi que sur les résultats de l'analyse au carbone 14 réalisée sur l'un des fragments (cat.15). D'après cette analyse, la fabrication de ce fragment est datée entre 958 et 1019, la probabilité la plus élevée se situant entre la fin du IV^{ème}/X^{ème} et le début du V^{ème}/XI^{ème} siècle. Une datation similaire a été obtenue lors d'analyses au carbone 14 effectuées sur quatre autres textiles du corpus (cat.1.1, 6, 10.1 et 12) au cours des dernières étapes de cette recherche. Ces résultats indiquent une probabilité de production s'étendant des dernières années du III^{ème}/IX^{ème} siècle aux premières années du V^{ème}/XI^{ème} siècle. Deux pics se dégagent particulièrement au cours de cette période, vers 910 et vers 980-990, ce dernier présentant la probabilité la plus élevée. Un seul tissu (cat.12) semble légèrement plus tardif parmi ces quatre, avec une probabilité de production maximale au tout début du V^{ème}/XI^{ème} siècle, tout en conservant une forte probabilité de production vers 990 (voir annexes 1 et 2). Ces résultats corroborent et renforcent les hypothèses développées dans le présent travail, fondées sur des données historiques, techniques et stylistiques, qui situent la production de ce groupe entre la fin du IV^{ème}/X^{ème} et le début du V^{ème}/XI^{ème} siècle.

Un autre point important concernant ces tissus est leur transfert en Europe au cours du Moyen Âge. Les fragments retrouvés dans trois églises européennes ont été utilisés pour emballer des reliques, conservées dans les trésors d'églises. La présence de ces tissus dans ces collections témoigne des échanges transculturels de l'époque, bien avant la période moderne et l'engouement pour l'orientalisme. Ces textiles constituent des exemples de

²² *Tirāz* signifie vêtement à motifs ; vêtement exquis : motifs de vêtements ; l'endroit où sont tissés des vêtements luxueux et coûteux ; l'atelier de *Dībā*, dans : DEHKHODA Ali Akbar, *Dictionnaire Dehkhoda*, Téhéran : Tehran University Publications, 1998, vol. 10, pp. 15398-15401

produits transférés à l'échelle mondiale, tant au Moyen Âge qu'au XX^{ème} siècle, avec un intervalle de près de mille ans. La nature de ces échanges, les besoins qui ont motivé leur production, ainsi que les modalités de leur transfert au Moyen Âge, sont autant de questions qui ont guidé l'étude de ce groupe de textiles.

Rayy, ville ancienne et prestigieuse, possédait une histoire très longue qui lui conférait, notamment à l'époque islamique, un statut particulier. Son ancienneté assurait légitimité et prestige aux gouvernants ne descendant pas d'une lignée royale ou impériale, et le contrôle de la cité renforçait considérablement leur autorité²³. Sa position commerciale stratégique, son accès facile à différentes villes et sa prospérité en ont fait le siège de divers gouvernements et la cible de nombreuses attaques. Ainsi le premier chapitre de cette étude analyse la structure urbaine de Rayy, les vestiges des tours funéraires où ont été retrouvés les textiles de ce groupe, ainsi que les découvertes archéologiques issues des fouilles scientifiques sur ces sites, afin de proposer une image tangible de la ville, dont il ne reste aujourd'hui que peu de vestiges. Étant donné la succession de souverains qui se sont succédé à Rayy, l'étude examine l'ordre d'arrivée au pouvoir et l'appartenance de chacun à un gouvernement local, afin de déterminer sous quel régime la ville a principalement été placée au cours des X^{ème} et XI^{ème} siècles. Cette approche fournit ainsi une vue d'ensemble de la ville sous ses dimensions géographique, politique et urbaine.

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse technique du tissage de ce groupe de tissus. Afin d'obtenir des informations précises sur les détails du tissage, des visites ont été effectuées dans les musées et les églises où ils sont actuellement conservés. Ce chapitre examine également le type probable de métier à tisser utilisé pour la réalisation de ces textiles. Étant donné que la technique de tissage employée constitue une variante du taffetas, ce chapitre s'attache également à retracer l'évolution de cette technique, depuis le taffetas simple jusqu'au taffetas doublé liseré à liage vertical.

Dans le troisième chapitre, les caractéristiques visuelles des tissus du corpus sont explorées, chaque trait étant examiné en référence aux pièces qui en illustrent le mieux la manifestation. Le style commun de ces tissus est analysé à travers leur palette de couleurs et l'effet de lumière créé par la torsion des fils utilisés, le degré d'abstraction des motifs et

²³ Par exemple, Ibn Miskawayh souligne que les Būyides n'avaient pas de lien de parenté avec les familles royales anciennes : IBN MISKAWAYH, *The eclipse of the 'Abbasid Caliphate : original chronicles of the Fourth Islamic Century*, éd., trad., et élucid. par Henry Frederick Amedroz et David Samuel Margoliouth, Oxford : FOX, JONES & Co. Kemp Hall Press, 1921, vol. 5, p. 299

leur représentation, ainsi que la récurrence des dessins et la répétition de compositions similaires sur différents fragments. En outre, la structure décorative de ces tissus, divisée en deux sous-catégories — ceux décorés de médaillons sur un fond uniforme et ceux à fond rayé recouvert de motifs —, est présentée en détail, et l'origine de ces structures est étudiée. Les inscriptions coufiques figurant sur les fragments décorés de calligraphie sont également examinées : leur signification est analysée et leur provenance est discutée.

Les éléments décoratifs du groupe de taffetas doublé liseré à liage vertical ne sont pas exclusifs à ce groupe, et certains d'entre eux peuvent facilement être observés sur des tissus d'autres groupes. Une seule caractéristique visuelle — l'utilisation de motifs géométriques répétitifs — apparaît rarement sur d'autres tissus. La particularité de ce caractère a conduit à l'étude des autres groupes présentant cette caractéristique dans le quatrième chapitre. Un effort est mené pour analyser la technique de tissage de ces groupes comparables et pour situer, par rapport à eux, la technique du taffetas doublé liseré à liage vertical. Cette comparaison a été réalisée pour déterminer si la présence de cet élément décoratif est liée à une similitude dans la technique de tissage de ces tissus, ou si elle résulte davantage d'autres facteurs, tels que l'utilisation de cette caractéristique dans une région géographique spécifique. Sont également présentés et discutés les arguments permettant d'attribuer la production des tissus de ce groupe à Rayy.

Le cinquième et dernier chapitre étudie ces fragments de ce corpus qui ont été transportés en Europe au Moyen Âge, à titre d'exemple de relations transculturelles. Les lieux de stockage de ces tissus dans les trésors d'églises européennes sont examinés afin de mieux comprendre leur réutilisation. Par ailleurs, les récits de voyage d'historiens et de géographes Iraniens et arabes — notamment Ibn Ḥauqal, Maqdisī et Ibn Faṭṭīh — rédigés entre le IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècle, sont étudiés pour reconstituer la géographie économique de l'époque et analyser le rôle social et économique des marchands, la diversité des acteurs, la multiplicité des fonctions des réseaux marchands et les conditions ayant rendu possibles ces échanges à grande échelle. Parmi les nombreuses cités Iraniennes mentionnées, Rayy et sa position stratégique font l'objet d'une étude particulière, afin de la situer par rapport à d'autres centres commerciaux. Enfin, une tentative est faite pour analyser les motifs de ces transports sur de longues distances, le contexte de ces transferts et les effets de ces déplacements sur l'usage et l'identité des tissus islamiques, y compris les taffetas doublés liserés à liage vertical.

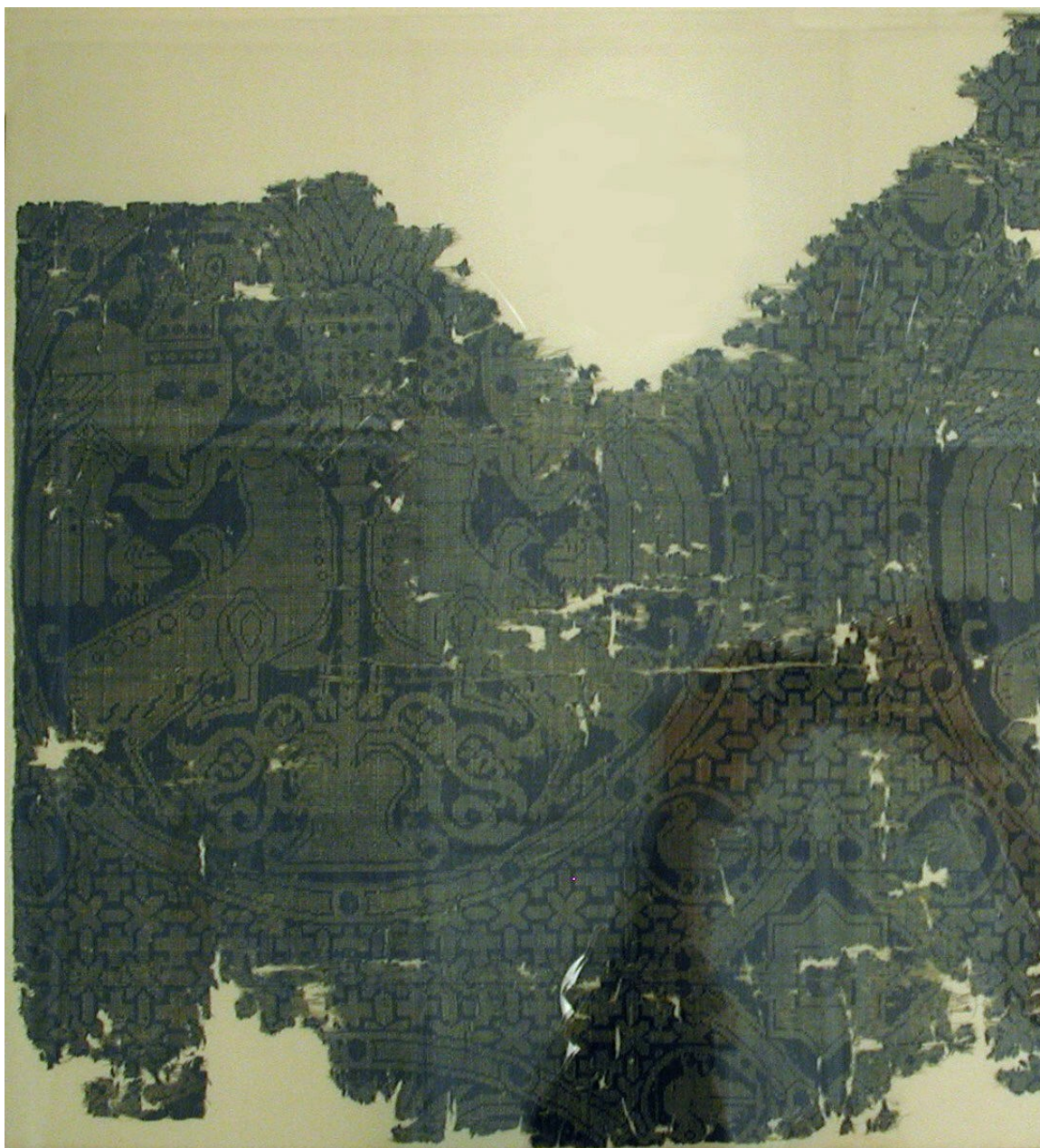
**CATALOGUE VISUEL DES TISSUS DU CORPUS DES
TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL**



Cat. n° 1.1. Soie aux médaillons avec étoile à huit branches; oiseaux affrontés, n° d'inv. 3168 et 4247, © Abegg-Stiftung, Riggisberg. Crédit photographique: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1995 (photo: Christoph von Viràg)



Cat. n° 1.2. Soie aux médaillons avec étoile à huit pointes; oiseaux affrontés, n° d'inv. 31.3,
© The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C.



Cat. n° 2. Soie aux médaillons ronds sur fond géométrique; oiseaux et quadrupèdes affrontés flanquant un arbre, n° d'inv. 52.20.10, © The Metropolitan Museum of Art, New York



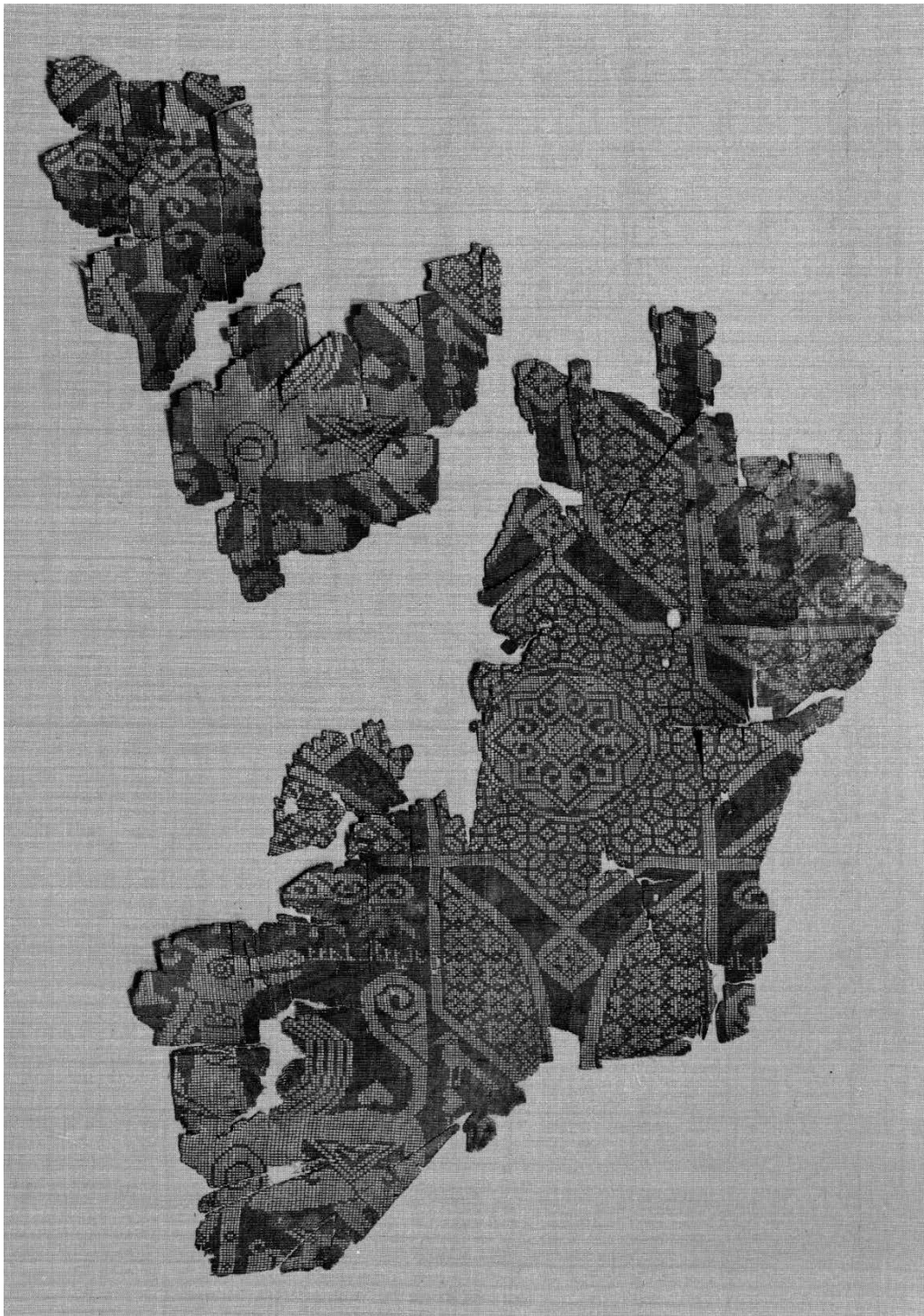
Cat. n° 3. Soie aux médaillons ronds sur fond géométrique; griffons affrontés, n° d'inv. 3.117,
© The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C.



Cat. n° 4. Soie aux médaillons avec étoile à huit branches et chameaux affrontés, n° d'inv. 1986.90,
© Cleveland Museum of Art, Cleveland



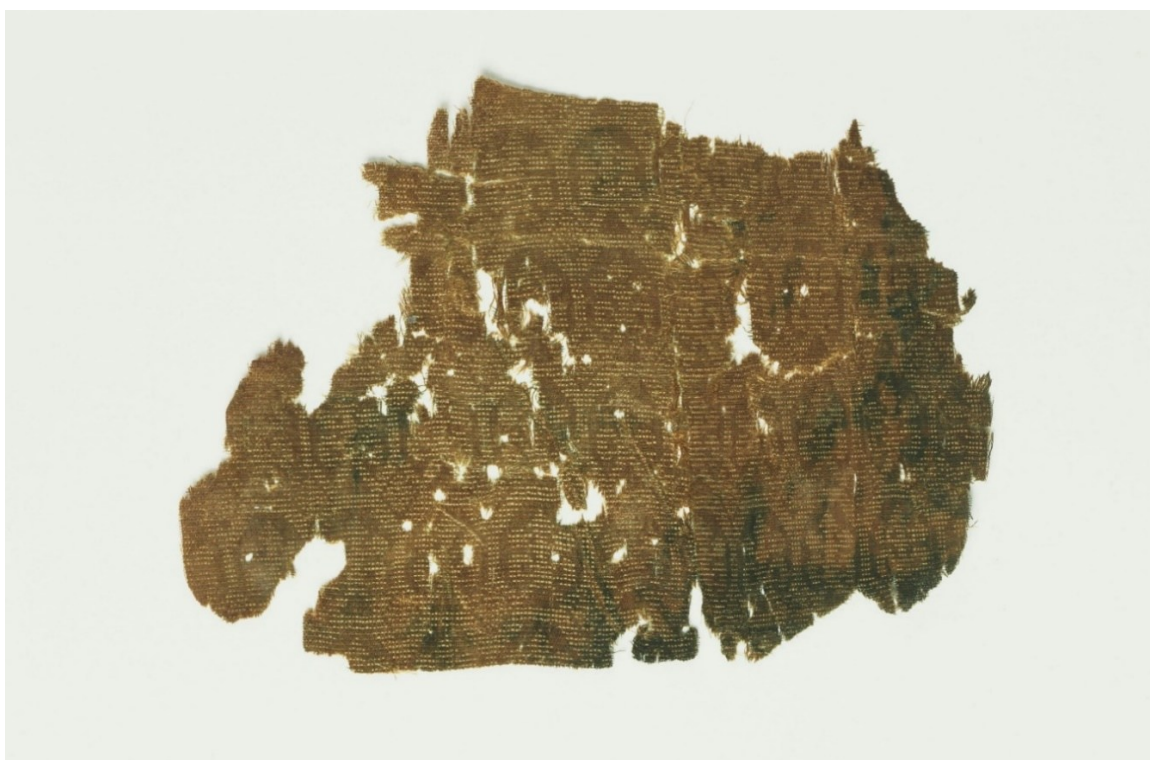
Cat. n° 5. Soie aux médaillons à décor ornemental, n° d'inv. 1950.518, © Cleveland Museum of Art, Cleveland



Cat. n° 6. Soie aux médaillons et étoiles à huit branches; griffons stylisés affrontés, n° d'inv. 35733,
 © Musée des Tissus, Lyon. Crédit photographique: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg,
 vers 1980 (photo: Hans Kobi)



Cat. n° 7. Soie aux médaillons ronds sur fond géométrique, n° d'inv. SSS1152,
Basilique de Saint-Servais, Maastricht, 2022, photo de l'auteur



Cat. n° 8. Soie aux médaillons octogonaux à décor ornemental, n° d'inv. 1940-51-48,
© Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Cat. n° 9. Soie aux entrelacs en forme d'étoiles, griffons et décor végétal stylisé, n° d'inv. 1941.292,
© Cleveland Museum of Art, Cleveland



Cat. n° 10.1. Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques, n° d'inv. 4406,
© Abegg-Stiftung, Riggisberg. Crédit photographique: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg,
1995 (photo: Christoph von Viràg)



Cat. n° 10.2. Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques, n° d'inv. 24/1992,
© Davids Samling, Copenhague



Cat. n° 10.3. Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques, n° d'inv. 1983.128,
© Cleveland Museum of Art, Cleveland



Cat. n° 10.4. Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques, n° d'inv. 35956, Musée des Arts Décoratifs de Paris, Paris, 2022, photo de l'auteur



Cat. n° 10.5. Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques, n° d'inv. Cl. 22046, Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris, 2022, photo de l'auteur



Cat. n° 10.6. Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques, n° d'inv. 39.54,
© Brooklyn Museum, Brooklyn



Cat. n° 11. Soie au décor rayé ; animaux et oiseaux, bandes géométriques, bandes d'inscriptions,
n° d'inv. 25/1992 © Davids Samling, Copenhague



Cat. n° 12. Soie au décor rayé ; animaux et oiseaux entre rinceaux, bandes d'inscriptions, n° d'inv. 5856,
© Abegg-Stiftung, Riggisberg. Crédit photographique: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg,
2018 (photo: Christoph von Viräg)



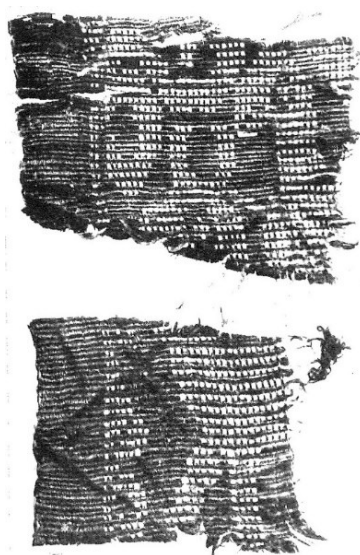
Cat. n° 13. Soie au décor rayé ; lions, oiseaux, bandes d'inscriptions, n° d'inv. SSS1138, Basilique de
Saint-Servais, Maastricht, 2022, photo de l'auteur



Cat. n° 14. Soie au décor rayé ; oiseau et bandes d'inscriptions, n° d'inv. 31.9, © The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C.



Cat. n° 15. Soie, bande d'inscription en tapisserie, n° d'inv. Tx5,
Eglise Saint-Materne, Walcourt, 2022, photo de l'auteur



Cat. n° 16. Soie de la Croix de l'impératrice Gisela, n° d'inv. 7 et 8
© Musée de la Résidence, Munich

CHAPITRE 1

RAYY, L'UNE DES VILLES STRATÉGIQUES DU CALIFAT ABBASSIDE

Rayy a toujours été l'une des villes importantes de la région, tant en termes de statut politique que commercial, et la prospérité de cette ville a été mentionnée à plusieurs reprises dans les sources historiques. Maqdisī mentionne dans *Aḥsan al-Taqaṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm* que « It is also related that al-Rayy is one of the gates of the earth, and all mankind is drawn towards it. Saïd al-Asmaï : “al- Rayy is the bride of the world, the road of the earth “. The climate is good, it is medial to Khurāsān, Gurgān, and al-l'‘Irāq»²⁴. Et Yāqūt décrit Rayy comme « capitale du Jibāl, ville célèbre et l'une des plus grandes du monde, abondante en fruits et très-prospère ; les pèlerins y séjournent »²⁵.

Sa situation stratégique a toujours conféré à cette ville une position élevée aux yeux des dirigeants et des gouverneurs. Elle se trouvait sur un axe de communication reliant l'est et l'ouest, ainsi que le nord et le sud, permettant ainsi l'accès aux différentes parties du vaste territoire Iranien. Elle se trouvait également sur la Route de la Soie, considérée comme le principal axe commercial de l'époque préislamique. La position commerciale de Rayy était telle qu'Ibn Faqīh, dans le *Mukhtasar al-Buldān*, cite quelqu'un qui rapporte « qu'il est écrit dans le Pentateuque : “Rayy est une des portes de la terre et le centre du commerce des hommes“ »²⁶. Bien entendu, cela n'apparaît pas dans la Torah²⁷.

La compétition pour dominer cette ville a toujours exposé Rayy à différentes guerres, et a conduit cette ville à être gouvernée par différents dirigeants à travers l'histoire. Ces tensions et troubles politiques, surtout du III^{ème} au VI^{ème}/IX^{ème} au XII^{ème} siècle, n'ont pas empêché la croissance et la prospérité des artistes, des artisans et des scientifiques de cette ville. Au contraire, pendant cette période, Rayy a été le berceau d'œuvres d'art uniques, comme les tissus produits dans les ateliers de cette ville. Ces tensions sont moins mentionnées dans les récits de voyage des géographes de cette époque, et l'expression de la prospérité et de l'abondance des bénédictions dans cette ville est plus centrale dans ces sources. En fait, seule l'étude des développements politiques et historiques montre que cette ville a été constamment sous le poids de la guerre et des conflits militaires.

²⁴ MAQDISĪ Abū Abd Allah Muhammad ibn Ahmad, *The best divisions for knowledge of the regions. A translation of Aḥsan al-Taqaṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, traduit de l'arabe en anglais par Basil Anthony Collins, révisé par Muhammad Hamid al-Tai, Reading : Garnet Publishing Ltd, 1994, p. 341

²⁵ YĀQŪT HAMAWĪ, *Dictionnaire géographique, historique et littéraire de la Perse et des contrées adjacentes, extrait du Mo'djem el-Bouldan de Yāqout, et complété à l'aide de documents Arabes et Persans pour la plupart inédits*, traduit de l'arabe en français par Charles Barbier de Meynard, Paris : Imprimerie Impériale, 1861, p. 273

²⁶ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ Ahmed ibn Muhammad, *Abrégé du Livre des Pays (Mukhtasar al-Buldān)*, traduit de l'arabe en français par Henri Massé. Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 1973, paragraphe 243

²⁷ KARIMAN Hussein, *Rayy-i Bāstān (Rayy Ancient)*, Téhéran : Anjoman Āsār-i Melli, 1970 (1349), vol.1, 1^{ère} partie, p. 52

Afin de mieux connaître Rayy, ville étudiée par les historiens, les historiens de l'art et les archéologues surtout depuis le début du XX^{ème} siècle, elle est brièvement introduite à travers sa géographie, sa structure urbaine et son histoire politique dans ce chapitre. L'objectif de la présentation de la structure urbaine de Rayy est de montrer une image un peu plus tangible de la ville dont il ne reste aujourd'hui que des ruines, et à laquelle on attribue la production de taffetas doublé liseré à liage vertical. Dans les sources qui font référence aux lieux où les fouilles archéologiques à Rayy ont été menées et où les objets provenant de ces fouilles, notamment les tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical, ont été trouvés, des endroits tels que *Cheshmi 'Alī*, la montagne Tabarak, la montagne *Sorsori*, la montagne *Bībī Shahrībānū*, le cimetière d'*Amīnābād*, et *Naqārah khānah* sont mentionnés. Une tentative a été faite pour examiner et présenter brièvement la situation géographique de Rayy, ainsi que les monuments où ces tissus auraient été découverts dans la ville de Rayy.

L'étude de l'histoire politique et l'examen du parcours de gouvernance des différents dirigeants qui ont régné sur Rayy pendant la période étudiée dans cette recherche, nous permettent de connaître les gouvernements indépendants du califat abbasside qui possédaient cette ville à cette époque. Étant donné que les dirigeants de Rayy ont été remplacés rapidement, il est nécessaire de connaître ce parcours afin de pouvoir comprendre plus précisément sous quel gouvernement les œuvres étudiées dans cette recherche ont été produites. En outre, cette connaissance peut aider à mieux comprendre les politiques, les pensées religieuses et culturelles qui prévalaient à Rayy, et à mieux comprendre l'environnement dans lequel les œuvres d'art ont été produites.

1.1. STRUCTURE URBAINE DE L'ANCIENNE RAYY : CITADELLE, *SHAHRISTĀN* ET FAUBOURGS

Le site archéologique de Rayy correspond désormais à l'emplacement du village de *Shāh 'Abd al-'Azīm*²⁸, également désigné sous le nom de *Shahr-i Rayy*²⁹. L'ancienne ville s'est implantée sur un reliquat géologique à l'ouest du massif de *Bībī Shahrībānou*, connu

²⁸ Un village se développa autour du sanctuaire de *Shāh 'Abd al-'Azīm*, descendant de la cinquième génération de Hasan ibn 'Alī, le deuxième imam du chiisme, décédé à Rayy au IX^{ème} siècle. Sa tombe devint par la suite un lieu de pèlerinage très vénéré.

²⁹ RANTE Rocco, « THE TOPOGRAPHY OF RAYY DURING THE EARLY ISLAMIC PERIOD », in: *Irān*, 2007, vol. 45, pp. 162 ; SCHMIDT Eric, « Rayy Research 1935 », in : *Museum Bulletin*, vol. VI, n° 3, mars 1936, p. 79

sous le nom de *Kūh-i Sorsori* (fig.1). C'est sur ce relief que fut érigée la citadelle — l'*Arg* ou *Kohan dezh* — autour de laquelle se développa le *Shahrestān*, ceint de remparts défensifs³⁰.

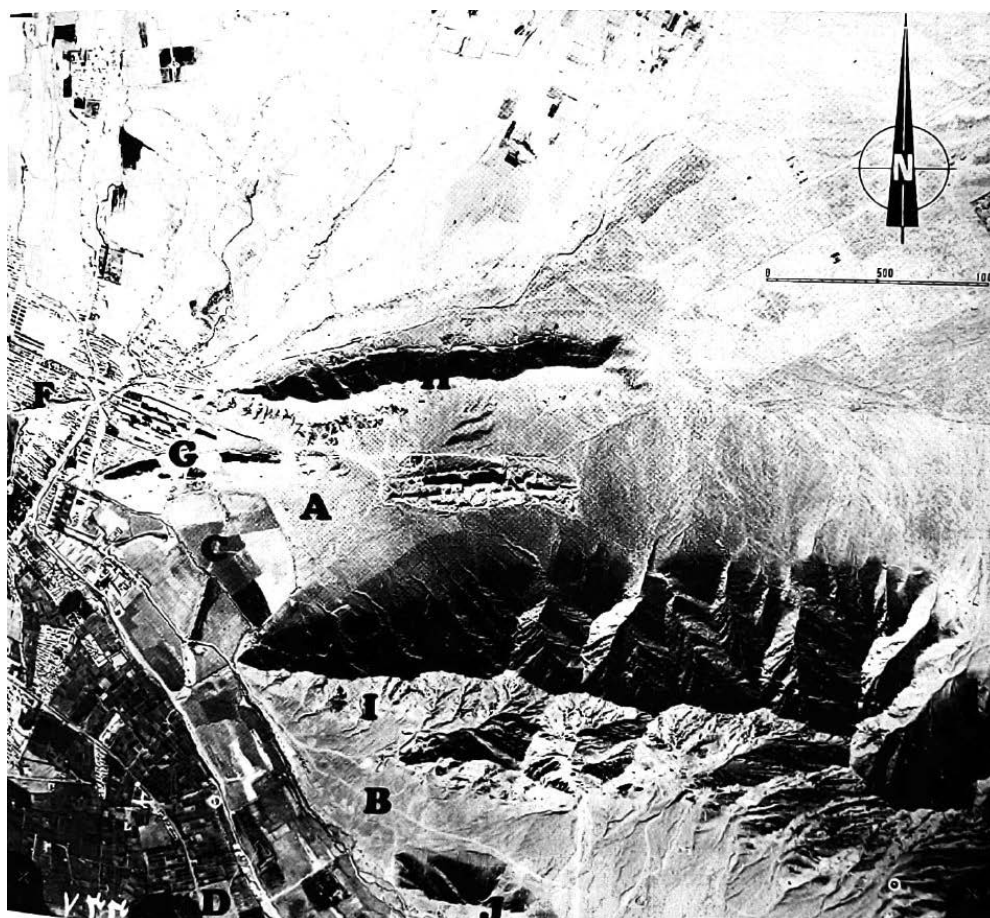


Fig.1. Vue aérienne de Rayy (document de *Sāzemān-i naqshebardārī*). A : Vieux cimetière supérieur ; B : Vieux cimetière inférieur ; C : principale muraille de *Rayy-i barīn* (Ville haute) ; D : partie septentrionale de *Rayy-i zīrīn* (Ville basse) ; E : Rayy moderne ; F : *Cheshmah 'Alī* ; G : Montagne *Sorsori* ; H : Montagne *Safā'yah* ; I : Montagne *Bībī Shahr-bānū* ; J : Montagne *Naqārah Khānah* (photo tirée de l'article de Chahryar Adle 1979, p. 511)

Des plans de l'ancienne ville de Rayy ont commencé à être réalisés dès le XIX^{ème} siècle. Le premier fut dressé en 1821–1822 par Sir Ker Porter, voyageur britannique qui visita l'Irān sous le règne de Fath 'Alī Shāh Qājār, bien que l'orientation de son plan se soit révélée inexacte (fig.2). Une vingtaine d'années plus tard, en 1840, l'architecte français Pascal Coste proposa à son tour un plan du site (fig.3). Par la suite, entre 1934 et 1936, Eric Schmidt, dans le cadre d'une expédition conjointe du *Boston Museum of Fine Arts* et

³⁰ RANTE Rocco, « THE IRĀNIAN CITY OF RAYY: URBAN MODEL AND MILITARY ARCHITECTURE », in: *Irān*, 2008, vol. 46, pp. 190

de l'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, élaboré un plan plus précis et détaillé (fig.4).

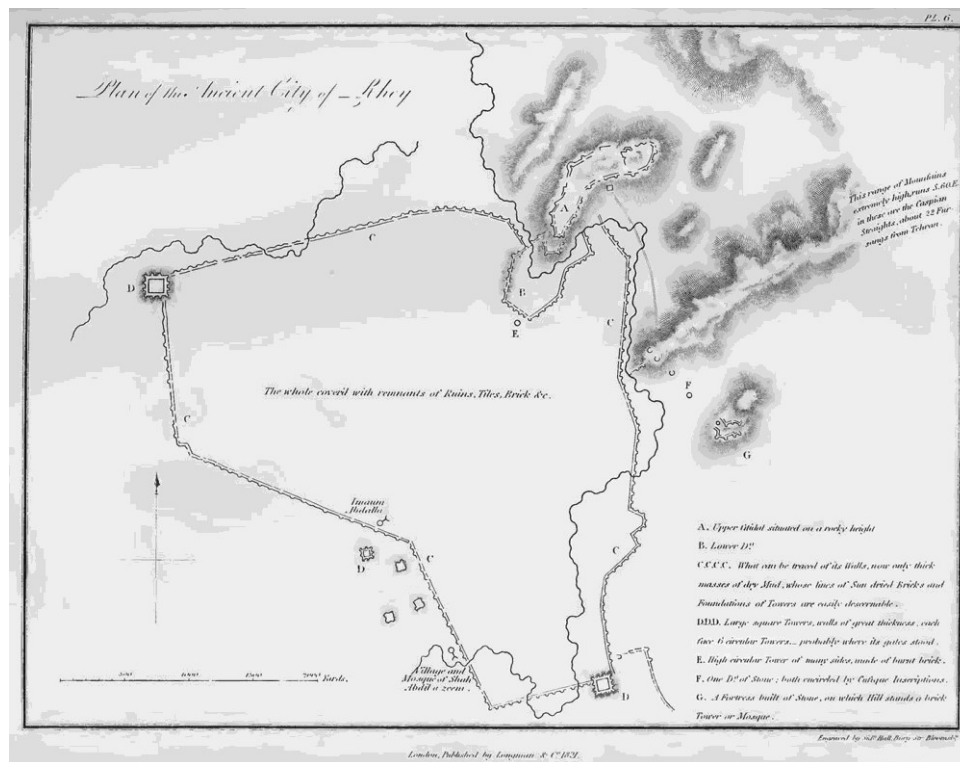


Fig.2. Carte de Rayy, Sir Robert Ker Porter, décédé en 1842, domaine public

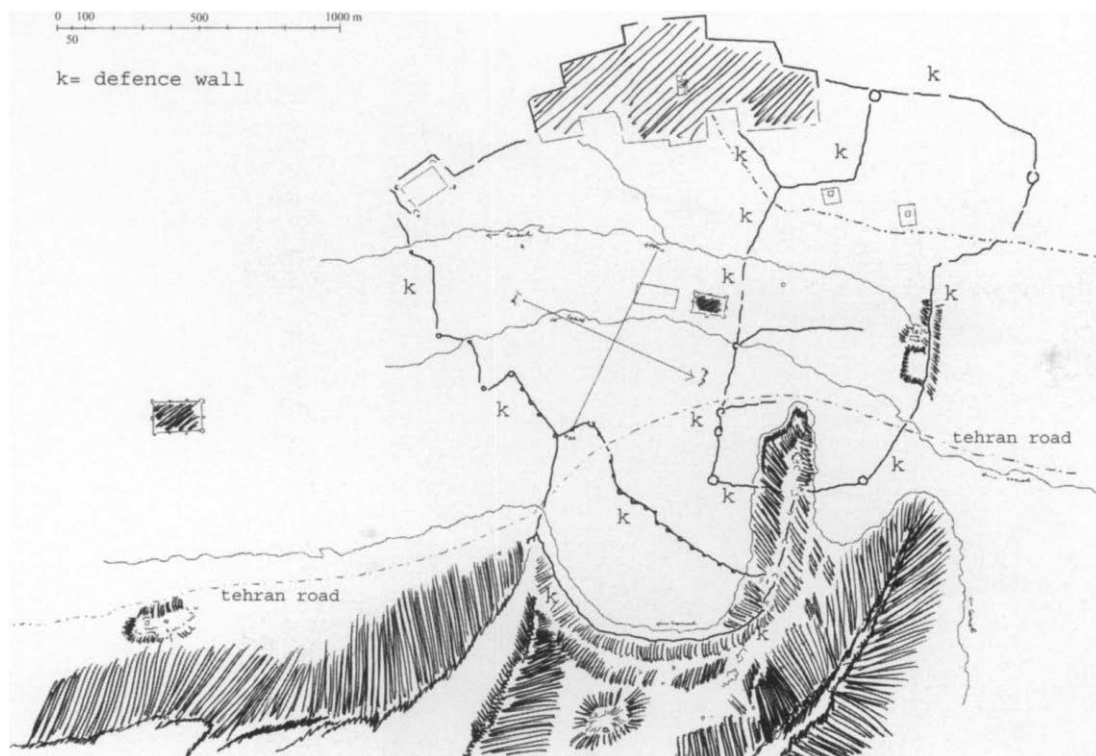


Fig.3. Plan de Rayy par Pascal Coste, repris de l'article de Rante 2007, p. 168

Dans les années 1974–1977, Chahryar Adle, assisté de Yahya Kossari et de leur équipe, a mené de nouvelles recherches et fouilles dont les résultats publiés ont enrichi notre connaissance de Rayy. Plus récemment, entre 2005 et 2008, Rocco Rante a participé à une mission archéologique en collaboration avec Ghadir Afround et a mené des fouilles, à l'issue desquelles il a proposé une carte topographique du site. Cette topographie, élaborée conjointement avec V. Bernard, a donné lieu en 2007 à une nouvelle reconstitution de Rayy. Le nouveau plan de la ville fortifiée a été établi à partir de plusieurs plans, combinant les données issues des fouilles de Schmidt avec celles des observations contemporaines (fig.5).

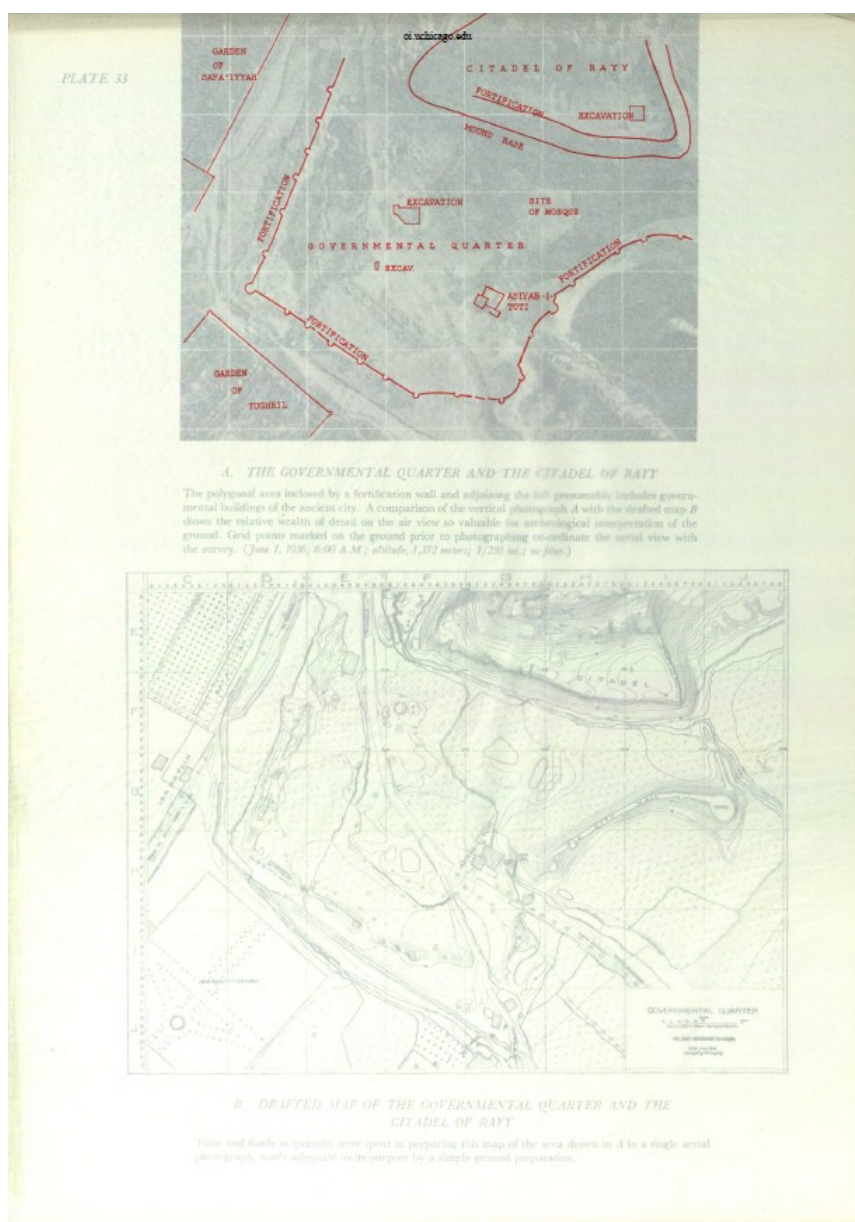


Fig.4. Plan de Rayy par Eric Schmidt, repris de l'article de Schmidt 1940, Pl. 33

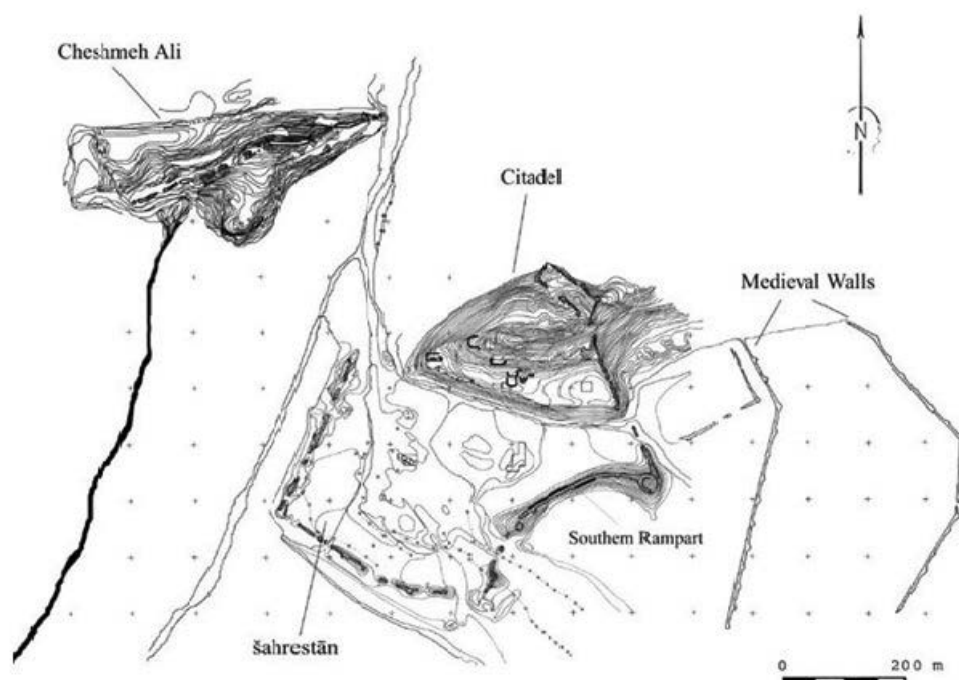


Fig.5. Plan de Rayy par R. Rante et V. Bernard, repris de l'ouvrage de Rante 2014, fig. 11

Certains chercheurs distinguent l'urbanisation ancienne de celle plus tardive de Rayy. Selon Hussein Kariman, par exemple, la ville se forma au sud de la source 'Alī, connue en persan sous le nom de *Cheshmi 'Alī*. Cette zone, appelée « Rayy Ancien » ou « *Rayy-i barīn* » ou « Haut-Rayy »³¹, daterait d'au moins 4000 ans, d'après les fouilles archéologiques³². Le Haut-Rayy ouvre vers le désert au nord, et vers la montagne de Rayy (l'actuelle montagne *Bībī Shahr-bānū*), composée de plusieurs collines, au nord-est. S'appuyant sur la carte de Sir Robert Ker Porter, Hussein Kariman situe le Haut Rayy au sud-ouest d'un rocher rectangulaire élevé, le *kūh-i Sorsori*. À son sommet s'élevait une forteresse imposante, connue sous le nom de « *dez-i Rashkān* » ou « *dezh-i Rashkān* »³³. Toujours d'après cette carte, il appelle l'espace clos par les murailles protégeant le Haut-Rayy « *shārestān* », tandis que le *dez-i Rashkān* et ses abords sont désignés comme « *kohan dezh* » ; les bâtiments situés à l'est et l'ouest, hors de l'enceinte, sont appelés « *rabaz* »³⁴.

³¹ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 167

³² KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 9 ; RANTE Rocco, *Rayy: from its origins to the Mongol invasion: an archaeological and historiographical study*, avec la contribution de Ghadir Afround, Leiden: Brill, 2014, pp. 11-12 ; SCHMIDT Eric, « Excavations at Rayy », in : *Ars Islamica*, vol. 2, n° 1, 1935, p. 140 ; MATNEY Timothy, « Re-excavating Cheshmeh Ali », in : *Expedition Magazine*, vol. 37, n° 2, 1995, pp. 26-38 ; SCHMIDT Eric, « The Persian Expedition », in : *Museum Bulletin*, vol. V, n° 5, mars 1935, p. 46

³³ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 171

³⁴ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, pp. 173-183

Hussein Kariman indique que la seconde partie de la ville, aujourd'hui disparue, fut édifée à l'époque islamique le long de la rivière *Sūrīn*³⁵ (ou « *Rudeh* »), au sud-est du Haut-Rayy. Elle est connue sous le nom de « *Rayy-i zīrīn* » ou « Bas-Rayy »³⁶, dénomination liée à la pente naturelle du terrain : les eaux de *Cheshmi 'Alī* et des autres qanats s'écoulaient en effet du nord-ouest vers le sud-est pour rejoindre la rivière *Surīn*. Selon Hussein Kariman, le Bas-Rayy se composait également de trois parties : 1) la médina intérieure, ou *shārestān* (*shahrestān*), 2) la médina extérieure, appelée *fasīl*, ou encore *kohan dezh*, et 3) le *rabaz* ou le *bāzār*.

Adle aussi, comme Hussein Kariman, en se référant à l'auteur du livre *Mujmal al-tavārikh* (520/1126), maintient une telle distinction entre le Haut-Rayy (*Rayy-i barīn*, l'antique) et le Bas-Rayy (*Rayy-i zīrīn*), édifié à partir de 152/769 par ordre du calife abbasside Mahdī. Adle applique les mêmes nominations aux constructions funéraires de Rayy, et indique que le Vieux Cimetière de cette ville (*Kohne gūrestān*) se compose de deux sections : le Vieux cimetière supérieur (*Kohne gūrestān-i barīn*) et le Vieux cimetière inférieur (*Kohne gūrestān-i zīrīn*). Le *Kohne gūrestān-i barīn* (fig.1) englobe les tombes délimitées au nord entre les montagnes *Sorsori* (pl. I, G) et *Safā'iyah* (pl. I, H), au sud par la montagne *Bībī Shahrībānū* (pl. I, I), à l'ouest par l'enceinte (pl. I, C) et à l'est par la petite montagne entre *Safā'iyah* et *Bībī Shahrībānū*. Le *Kohne gūrestān-i zīrīn* s'étend le long du flanc sud de *Bībī Shahrībānū* (pl. I, I), de son extrémité occidentale jusqu'au mausolée de *Bībī Shahrībānū*, et inclut la montagne de *Naqārah Khānah*.

Cette distinction entre l'urbanisation ancienne et l'urbanisation plus tardive de Rayy n'est plus retenue dans les études récentes. La reconstitution la plus récente montre que la ville antique se compose de deux parties principales : la Citadelle et le *Shahrestān*, déjà mentionnées dans les plans d'Eric Schmidt. Les limites de la ville correspondent à une unique enceinte englobant la Citadelle et le *Shahrestān*.

La Citadelle est édifée sur une colline appelée *Kūh-i Sorsori*, qui s'étend vers l'est pour rejoindre une autre chaîne montagneuse de la ville, et possède également son propre mur d'enceinte³⁷. La Citadelle de Rayy fut longtemps une forteresse, puis une prison, comme en témoignent les vestiges suivants : une structure rectangulaire à l'ouest de la colline,

³⁵ Également appelé *Surīn*, ce qui signifie apparemment appartenir à la famille *Surīn*, l'une des familles des époques parthe et sassanide : KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 131

³⁶ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 167

³⁷ RANTE 2007, pp. 165-167

ouverte à l'est et munie de meurtrières sur trois côtés ; une construction ronde dominant le paysage de Rayy au sommet ; une construction circulaire plus au sud ; un ensemble architectural complexe encore plus au sud ; et enfin un mur détruit plus à l'est, sur le même axe. Tous ces éléments appartiennent aux systèmes défensifs de la Citadelle³⁸.

À l'heure actuelle, le *Shahrestān*, ou « ville intérieure », est presque entièrement occupé par la ville moderne de Rayy. Situé au pied sud-ouest de la Citadelle, il débute à l'angle sud-est de la colline, où un mur rejoint la muraille orientale de la colline.

Une autre partie, caractéristique des villes islamiques, correspond aux faubourgs développés autour de la « ville intérieure » : la « ville extérieure » où le *bāzār* s'étend librement hors des remparts. La « ville extérieure » n'était initialement pas entourée de murs défensifs, mais les raids ont rendu nécessaire la protection de ces zones commerciales. Il est suggéré par Rocco Rante que les faubourgs de Rayy aient été fortifiés eux aussi, probablement dès l'époque būyide³⁹.

1.1.1. Monuments funéraires de plan circulaire ou dérivés du cercle

Parmi les monuments dont les vestiges ont été mis au jour lors des fouilles sur le site archéologique de Rayy, les tours funéraires occupent une place centrale dans cette recherche. En effet, des textiles provenant de Rayy — qu'ils aient été découverts dans le cadre de fouilles scientifiques ou commerciales — sont particulièrement associés à ces monuments, surtout ceux à plan circulaire⁴⁰. Deux fragments funéraires ont été mis au jour de manière scientifique lors des fouilles menées par Eric Schmidt dans les tombes de Rayy⁴¹.

Trois tours funéraires ont été mentionnées par Eric Schmidt⁴², auxquelles Keall fait également référence comme étant celles situées à la lisière de la plaine, flanquées par la chaîne de montagnes de *Bibi Shahrībānū*⁴³. La plus élaborée d'entre elles s'appelle

³⁸ RANTE 2007, pp. 171-173

³⁹ RANTE 2007, p. 176

⁴⁰ SCHMIDT mars 1935, p. 49 ; KING Donald, « The Textiles Found Near Rayy About 1925 », in : *Bulletin de Liaison du CIETA*, Lyon : Publications du CIETA, n° 65, 1987, pp. 34-59

⁴¹ L'un de ces fragments (RN6948) a été mis au jour dans la tour funéraire de *Naqārah Khānah* et l'autre (RA0874) (cat.8) a été découvert dans la tour funéraire d'*Amīnābād* : CANBY Sheila R. et al., *Court and Cosmos : The Great Age of the Seljuqs*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2016, cat.194-195

⁴² SCHMIDT Eric, *Flights Over Ancient Cities of Irān*, Chicago: University of Chicago Press, 1940, pp. 31-32

⁴³ KEALL Edward J., « The Topography and Architecture of Medieval Rayy », in : *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Irānische Kunst und Archäologie, München 7.-10. September 1976*, 1979, p. 543

Naqārah Khānah, dont Schmidt donne un aperçu :

« When we started work *Nāqārah Khānah* (“Drum House”), as the tomb near Rayy is now called, was only a huge pile of debris with some walls of the substructure showing. We uncovered the architecturally important remnants of this monument, as shown on Plates 35 and 36 [fig.6]. The tomb chambers of the royal family had been rifled by diggers about ten years ago. However, we found some more pieces of such interesting fabrics as those which had been recovered previously. With infinite care Mary Helen sewed the valuable fragile scraps on pieces of white fabric in order to restore their designs and to preserve the garments. The two photographs of this site supplement each other. The vertical view shows the contours of the monument. There is an inner circle, the foundation for the tomb tower, inclosing the royal tombs. The outer circle seems to be the foundation for a simple inclosure »⁴⁴.

Adle fournit une explication encore plus approfondie et désigne l’édifice sous le nom de *tour funéraire à Quinze Redans* :

« Cet édifice totalement détruit, excepté pour sa fondation en gros moellons, est bâti sur une plateforme circulaire de quinze mètres de diamètre. Le plan de la tour elle-même est en forme de polygone à quinze côtés à l’extérieur et à huit côtés à l’intérieur... Des vestiges discontinus en briques crues ont été découverts au sud et au nord-ouest du mausolée. Il s’agit peut-être des vestiges d’un mur de protection entourant le mausolée. Le mausolée contenait à l’origine deux tombes (pl. II) [fig.7] auxquelles sept autres ont été ajoutées par la suite (pl. III) [fig.7]. Tous ces sépulcres ont été pillés par les fouilleurs clandestins. Il est donc impossible de savoir de quelle manière le corps avait été déposé. Cependant les morceaux de bois découverts prouvent que le défunt se trouvait dans une bière déposée dans la tombe. Celle-ci pouvait avoir une forme plus ou moins assimilable à une minuscule chambre funéraire. Si dans les tombes n° 1 et 2 cette forme n’est pas bien évidente, par contre elle est très accentuée dans la tombe n°3. La tombe n° 5⁴⁵ montre un aspect intermédiaire... [fig.8] »⁴⁶.

Adle avance l’hypothèse que cette tour funéraire aurait servi à protéger les tombes d’un couple éminent — possiblement un roi et une reine, ou peut-être la mère du prince héritier —, voire celles d’un couple princier⁴⁷. Il attribue la construction de l’édifice au V^{ème}/XI^{ème} siècle.

La tour d’*Amīnābād*, en revanche, a été moins souvent mentionnée et n’a fait l’objet que de descriptions plus sommaires. Sa simplicité, comparée à celle de la structure de

⁴⁴ SCHMIDT 1940, pp. 31-32

⁴⁵ Adle présente une photo de la tombe n° 4 dans : ADLE Chahryar, « Constructions Funéraires à Rey Circa X^e-XII^e Siècle », in : *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Irānische Kunst und Archäologie, München 7.-10. September 1976*, 1979, p. 514, pl. IV.

⁴⁶ ADLE Chahryar, « Notes sur les Première et Seconde Campagnes Archéologiques à Rey. Automne-hiver 1354-55/1976-77 », in : VALLAT François, *Contribution à l’Histoire de l’Irān. Mélanges Offerts à Jean Perrot*, Paris : Éditions Recherche sur les Civilisations, 1990, p. 297

⁴⁷ Rowland Read fait également référence à cette tour funéraire et indique qu’elle possède « une chambre funéraire contenant deux rangées de niches voûtées, peut-être une vingtaine ou une trentaine au total » : *Bulletin de Liaison du Centre International d’Étude des Textiles Anciens*, n° 39-40, tomes I et II, Lyon : Publications du CIETA, 1974, annexe A-4

Naqārah Khānah, pourrait expliquer l'attention plus limitée qu'elle a suscitée. Elle est appelée tour d'*Amīnābād*, car elle se trouve au nord du quartier du même nom⁴⁸. Lorsque Schmidt évoque la tour funéraire de *Naqārah Khānah*, il parle également d'un autre mausolée présentant une fondation circulaire entourée d'une cour rectangulaire :



Fig.6. *Naqārah Khānah* : vue en plan et vue au sol, d'après Schmidt 1940, pl. 35 et 36

⁴⁸ KARĪMĀN 1971, p. 79

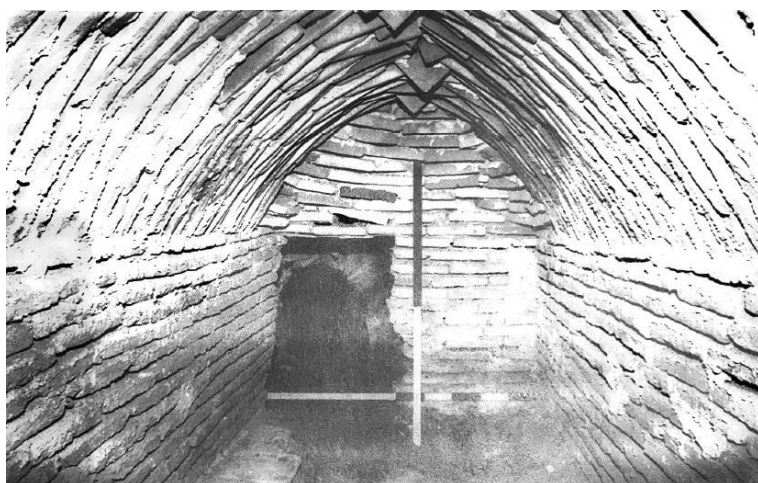
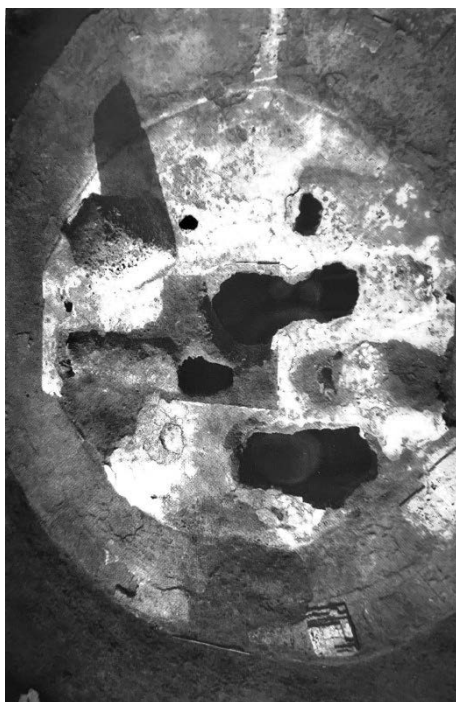
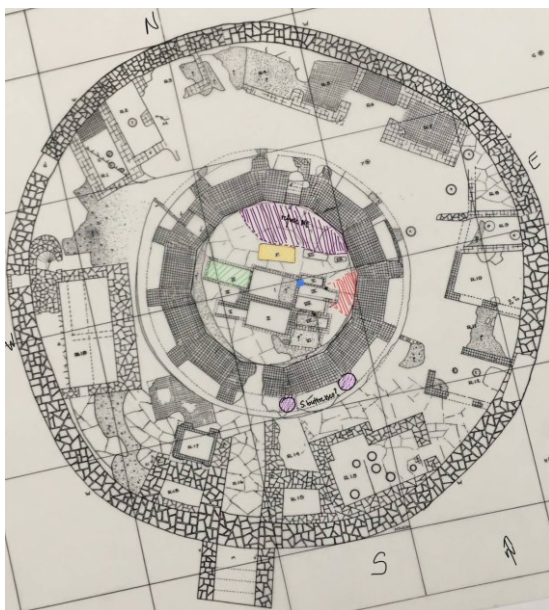


Fig.7. Photos des tombes de la Tour funéraire à Quinze Redans, d'après Adle 1990, pl. I, II et III.



Gauche : Fig.8. Dessin de la tour funéraire de *Naqārah Khānah*, annoté par Aleksia Taci dans le cadre du projet de recherche « The Sultan's Silks: Archaeological Textiles From Medieval Iranian Tombs », photo prise du site Web de la Colgate University

Droite : Fig.9. Photo des tombes de la Tour funéraire à Treize Redans, d'après Adle 1990, pl. IV

« At the base of the hill, somewhat to the right, appear the rectangular contours of a court which apparently inclosed a circular structure, most probably another mausoleum. The ground view shows the crew at work above the high facade of *Nāqārah Khānah*. It furnishes the perspective for the vertical photograph and shows the position of the tomb structure in relation to the plain and to the spur of the mountain »⁴⁹.

En regardant la fig. 6, on peut distinguer une telle structure, en bas, à droite de la tour funéraire de *Naqārah Khānah*. Adle fournit également la description d'une tour funéraire à fondation circulaire plus simple, mentionnée comme la *tour funéraire à Treize Redans* (fig.9) :

« Ce mausolée était totalement dépourvu des qualités architecturales du précédent. Il s'agissait d'une construction médiocre de laquelle il ne subsiste que la base. Son plan circulaire (11,50m de diamètre) était pourvu de treize redans disposés de façon irrégulière. Deux tombes s'y trouvaient : lune violée et partiellement détruite, était aussi en forme de petite chambre funéraire alors que l'autre, réaménagée, se conformait ainsi bien plus aux exigences islamiques dans la mesure où la chambre était supprimée. On y a néanmoins trouvé quelques éléments décoratifs en métal provenant sans doute d'une bière en bois anéantie par l'humidité. Le corps posé à l'intérieur du cercueil était enveloppé d'un linceul tissé partiellement de fil d'or. L'humidité l'avait aussi détruit tout comme l'os mais il restait quelques centimètres de son fragile fil d'or »⁵⁰.

Cette description pourrait correspondre à la tour funéraire d'*Amīnābād* (fig.10)⁵¹. En effet,

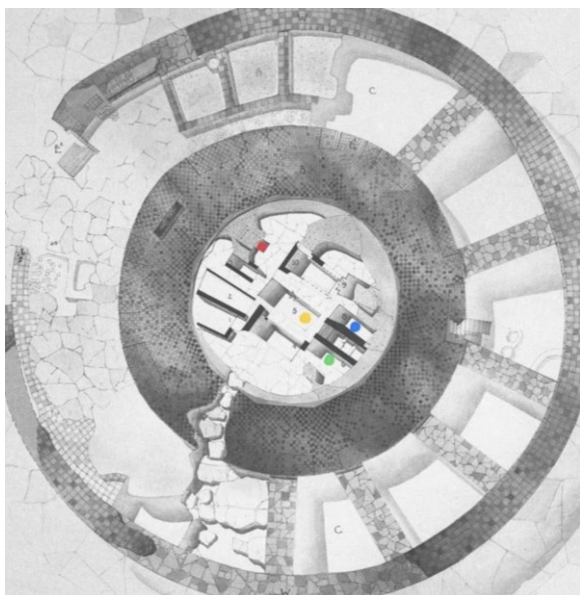
⁴⁹ SCHMIDT 1940, p. 32

⁵⁰ ADLE 1990, p. 298

⁵¹ Selon Rowland Read, la tour funéraire d'*Amīnābād* constitue un autre exemple de chambres funéraires à deux niveaux. Il mentionne que « all the recesses were small size, destined evidently to contain one or at

sur la carte actuelle de la ville de *Shahr-i Rayy*, le quartier d'*Amīnābād* se situe au sud-est de la tour funéraire de *Naqārah Khānah*, un emplacement qui pourrait être considéré comme au sud de la tour funéraire moins élaborée. Keall mentionne également, parmi les trois tours funéraires situées à la lisière de la plaine, « une version moins élaborée »⁵² de la tour funéraire de *Naqārah Khānah*, qu'il localise à *Amīnābād*.

Schmidt fait également référence à une « petite tour située à un point plus élevé sur le versant »⁵³ et indique qu'il pourrait s'agir d'un mausolée royal appartenant à la même période ou à une période légèrement plus tardive. Cette tour est probablement la troisième tour funéraire à laquelle Keall faisait allusion. Il pourrait s'agir de celle qui est encore conservée, située légèrement au-dessus de la tour funéraire de *Naqārah Khānah* (tour à Quinze Redans) (fig.11)⁵⁴.



Gauche : Fig.10. Dessin de la tour funéraire d'*Amīnābād*, mesuré et dessiné par Van W.Knox JR., annoté par Aleksia Taci dans le cadre du projet de recherche « The Sultan's Silks: Archaeological Textiles From Medieval Iranian Tombs », photo prise du site Web de la Colgate University

Droite : Fig.11. Mausolée royal, © Archives du National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Myron Bement Smith Collection, FSA_A.4_2.12.GN.26.08, photo prise par Antoin Sevruguin avant 1904

most two or three burials ; though in a single large vault of a tomb lower down the slope, a dozen or more coffins were found together » : *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 1974, annexe A-4. Un plan de la tour funéraire d'*Amīnābād*, dressé par M. Banā'ī, est présenté dans un article de Muhammad Taqī Mostafavī sur le mausolée de *Bibi Shahrbānū*, dans le même bulletin, annexe A-2.

⁵² KEALL 1979, p. 544

⁵³ SCHMIDT 1940, p. 32

⁵⁴ Adle présente également une tour funéraire à base purement circulaire, dépourvue de redans et aujourd'hui disparue, située dans le Vieux cimetière inférieur (Kohne Gurestān-i Zīrīn), et lui attribue la date de 466 / 1073-1074 sur la base du contenu de l'inscription qui la décorait : ADLE Chahryar, « Notes Préliminaires sur la Tour Disparue de Rey (466 / 1073 - 74) », in : *The Memorial Volume of the VIth International Congress of Irānian Art & Archeology. Oxford. September 11 - 16Th 1972*, 1976, pp. 1-12

Les textiles dits « būyides » auraient été mis au jour dans les deux tours funéraires : la tour de *Naqārah Khānah* (tour à Quinze Redans) et celle d'*Amīnābād* (probablement identique à la tour à Treize Redans). Les deux fragments funéraires précédemment évoqués — un taffetas et un taffetas doublé liseré à liage vertical (cat.8) — fouillés par Eric Schmidt (note 41), proviennent également, selon des sources fiables, de ces monuments. Il semble donc possible de considérer que d'autres fragments de taffetas doublé liseré à liage vertical, attribués à la même période que certains tissus excavés à Rayy⁵⁵, aient eux aussi été découverts dans ces deux tours funéraires.

1.1.2. Hypothèses d'attribution aux tours funéraires de Naqārah Khānah et d'Amīnābād

Cette section examine l'attribution des deux tours funéraires à des personnages historiques au sujet duquel plusieurs hypothèses ont été envisagées. La remarque de Maqdisī, qui compare les pyramides égyptiennes aux tombeaux des dirigeants du Dīlam à Rayy, a conduit certains chercheurs à formuler des hypothèses concernant ces tours. Maqdisī note ainsi :

« They are both smooth like big buildings, and may be seen from a distance of two or three days journey. One does not ascend them unless he is agile. Around about them both is number of small similar structures, and this indicates that they are graves. Do you not notice about the kings of al-Daylam in Rayy, how they have, in imitation, put tall domes over their graves? They made them as strong and as high as they could, so that they would not be obliterated. There are even smaller than these lesser ones »⁵⁶.

D'après ses propos, de hautes tours funéraires existaient à Rayy au moment de la rédaction de cet ouvrage, en 375/985-986. L'examen des sources historiques rapporte la mort et l'inhumation à Rayy, avant cette date, de deux personnages importants : Mardāvīj Zīyārī et Rukn al-Dawlah Būyide. Cependant, l'inhumation de ce dernier, ainsi que lieu de l'enterrement de l'un comme de l'autre, ne sont précisés dans aucun de ces textes. Ibn Miskawayh rapporte que :

⁵⁵ Le taffetas est daté, par analyse au carbone 14, entre 927 et 1027, et le taffetas doublé liseré à liage vertical est attribué à la même période, puisqu'une pièce de bronze frappée à al-Muhammadiyah à Rayy, datée de 387/997, a été retrouvée près de la tombe dont il a été extrait : CANBY 2016, cat.194-195. Un des tissus retrouvés à Rayy lors d'une excavation commerciale vers 1925 est une double-étoffe datée par la méthode radiocarbone entre 897-921 et 955-1025, avec un niveau de certitude de 95,4 % après calibration (âge BP 1064±22, référence ETH-151150) (annexes 1 et 2). Cette datation correspond à celle des fragments funéraires ainsi qu'à celle des fragments de taffetas doublé liseré à liage vertical analysés par la même méthode (cat.1-5).

⁵⁶ MAQDISĪ 1994, p. 193

« With regard to the fortunes of Mardāvīj's followers. Abu Makhlad, who was a minister of Mardāvīj, used to relate how the coffin of Mardāvīj was conveyed to Rayy ; I never, he said, saw a more wonderful day than that whereon his coffin was brought into Rayy. All the Jīlites and the Dīylamites walked with it barefoot four parasangs. With them walked Washmagir, brother of the deceased. Old as was their father he had walked with them the whole way from Ispahan to Rayy »⁵⁷.

Abū Dhulaf mentionne un lieu nommé *Jīlābād*, situé à l'est de Rayy⁵⁸, qu'il attribue à Mardāvīzh (ou Mardāvīj), originaire du peuple de Gilān (ou Jīlān), comme ayant été fondé par lui. Ce quartier pourrait être considéré comme l'emplacement possible de la tombe de Mardāvīj. Hussein Kariman identifie ce quartier à l'actuel *Amīnābād*⁵⁹, mais aucune preuve archéologique ne vient, à ce jour, étayer cette hypothèse.

En ce qui concerne la mort de Rukn al-Dawlah, Ibn Athīr mentionne que : « Rukn al-Dawlah went from Rayy to Isfahān on Jumādī al-awwal 365/janvier 976, and “ Then he left Isfahān in Rajab towards Rayy, and his illness continued until he died” in Muharram 366/976 »⁶⁰.

Outre ces deux personnages mentionnés, un autre roi būyide fut également enterré à Rayy : Fakhr al-Dawlah Būyide, décédé en 387/août 997 dans la forteresse de Tabaragh (Tabarak). Les sources rapportent que sa mort coïncida avec une émeute des Dīylamites : « La révolte des soldats s'intensifia, et ils ne purent l'enterrer. Il resta là jusqu'à ce qu'il se décompose, puis ils l'inhumèrent »⁶¹. Comme la date enregistrée de son décès est postérieure à la rédaction de l'ouvrage de Maqdisī, ce dernier faisait probablement référence à d'autres tours funéraires des Dīylamites. Même s'il demeure possible que l'une des tours funéraires mises au jour corresponde à la tombe de Fakhr al-Dawlah, le lieu exact de son inhumation — dans la forteresse de Tabarak ou ailleurs — n'étant pas précisé, cette hypothèse ne peut être confirmée de manière concluante.

Outre ces hypothèses, une autre concerne spécifiquement la tour funéraire de *Naqārah Khānah*, que certaines sources attribuent à Hisām al-Dīn Sunghur Īnānj⁶², gouverneur de Rayy et l'un des dirigeants marquants de la fin de la période seldjoukide. Ce monument

⁵⁷ IBN MISKAWAYH 1921, vol. 4, p. 357

⁵⁸ ABŪ DHULAF, p. 73, n°48

⁵⁹ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 147 ; KARĪMĀN Hossein, *Āsār-i Bāzmānde az Rayy-i Ghadīm* (*Œuvres survivantes de la vieille ville de Rayy*), Téhéran : Daneshgāh Melli Irān Publication : 1971 (1350), p. 81

⁶⁰ IBN ATHĪR Izz ad-Dīn, *Al-Kāmil fī-Tārīkh* (*Histoire complète*), in : SHAMS AL-DIN Ibrahim et al., Beyrouth : Dar al-Kutub al-'Ilmiyya, 1987, vol. 7, p. 364

⁶¹ IBN ATHIR 1987, vol. 7, p. 489

⁶² KARIMAN 1970, vol.1, p. 467

est aujourd'hui désigné sous le nom de Dôme d'Amīr Īnānj. Selon les textes historiques, il fut enterré à Rayy en 564/1168-1169. Ibn Isfandīyār, historien de la fin du VI^{ème}-début du VII^{ème}/XII^{ème}-XIII^{ème} siècle, précise que « Sunghur Īnānj fut tué par ses propres esclaves, et Ātābeg Īldguz, Muhammad⁶³ et Sultan Arslān se trouvaient aux portes de Rayy. Ils le firent inhumer au pied de la montagne de *Tabarak*, où son dôme est encore conservé »⁶⁴.

Les avis divergent quant à l'emplacement de la forteresse de *Tabarak*. Selon Afround, elle se trouvait sur la montagne de *dez-i Rashkān*⁶⁵. Keall mentionne la forteresse de *Tabarak* sur le site de *Cheshmel Alī*, sans en préciser davantage l'emplacement exact⁶⁶. Hussein Kariman, la situe au sommet de la montagne de *Naqārah khānah*, ou montagne *Bībī Shahr-bānū*⁶⁷. Selon lui à l'époque de la construction du Bas-Rayy, il y avait déjà une forteresse, appelée forteresse de *Ziīnbadī*, à l'intérieur de *Shārestān*. Il estime que cette forteresse se trouve au même endroit que la forteresse de *Tabarak*, ou dans les mêmes environs. Comme la forteresse de *Ziīnbadī* a été restaurée par Rāfi' ibn Harthamah, et que les fondations de la forteresse de *Tabarak* ont également été posées par la même personne⁶⁸, il suggère que la forteresse de *Tabarak* a été construite au même endroit que *Ziīnbadī* en l'an 278/891-892⁶⁹.

Ces hypothèses concernent principalement le lieu de dépôt des tissus découverts à Rayy. Il convient toutefois de rappeler que, comme ces tours abritaient de nombreux tombeaux, il demeure possible que certains tissus y aient été déposés ultérieurement, avec les corps inhumés. Par la suite, l'étude de l'histoire politique de Rayy et de la succession de ses différents gouvernants permet d'examiner les périodes durant lesquelles ces dirigeants ont exercé leur autorité, ainsi que d'identifier d'autres souverains ayant régné sur la ville au cours des siècles concernés. Cela permet d'obtenir une idée plus précise du gouvernement sous lequel les taffetas doublé liseré à liage vertical ont été produits.

⁶³ Nusrat al-Dīn Jahān Pahlavān Muhammad

⁶⁴ IBN ISFANDĪYĀR Baha al-Dīn Muhammad ibn Hasan, *Tārikh-i Tabaristān (Histoire du Tabaristan)*, recueillie par Muhammad Ramazani, corrigé par Abbas Eghbal Ashtiani, Téhéran: Kolāleh-i Khāvar, 1941 (1320), 3^{ème} partie, p. 113

⁶⁵ AFROUND Ghadir, « The destroyed and lost *Tabarak* Castle of Rayy-i Bāstān », in : NOKANDEH Jebrael et Khamoshi Leila, *The splendor and glory of Irānian Islamic art*, vol. 2, Téhéran: Irān National Museum, 2024

⁶⁶ KEALL 1979, p. 541

⁶⁷ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, p. 487

⁶⁸ ABŪ DHULAF Mis'ar ibn Muhalhil, *Safar Nāmēyé Abū Dhulaf dar Irān (Récit de Voyage d'Abū Dhulaf en Irān)*, avec les notes de Vladimir Minorsky, traduit de l'anglais en persan par Seyed Abolfazl Tabatabai, Téhéran : Zavvār, 1975 (1354), p. 72, numéro 48

⁶⁹ KARIMAN 1970, vol.1, 1^{ère} partie, pp. 517-521

1.2. CONCURRENCE POLITIQUE ET POUVOIRS À RAYY AUX IV^{ÈME}-VI^{ÈME}/X^{ÈME}-XII^{ÈME} SIÈCLES

Dans cette partie de la recherche, une tentative a été menée pour présenter les dirigeants qui ont gouverné Rayy du IV^{ème} au VI^{ème}/X^{ème} au XII^{ème} siècle. Cette ville, en raison de sa position stratégique particulière, a toujours été exposée aux conflits de différents dirigeants et a donc été dominée par différents gouvernements. L'objectif de l'enquête sur le parcours des gouverneurs de Rayy pendant cette période est d'identifier les gouvernements qui ont possédé cette ville pendant ces trois siècles. Bien que Rayy ait été considérée comme l'une des villes du califat abbasside tout au long de ces trois siècles, elle était en fait gouvernée soit par les dirigeants qui, directement ou indirectement, étaient des marionnettes du califat abbasside, soit par les dirigeants qui gouvernaient indépendamment du califat abbasside. En fait, pour pouvoir comprendre que les œuvres d'art provenant de cette ville ont été produites sous le règne de quel gouvernement, il est nécessaire de suivre le cours des changements de ces dirigeants. La connaissance de ces gouvernements pourrait également aider à mieux comprendre l'atmosphère politique, culturelle, religieuse et sociale de cette ville, et à se rendre compte sous l'influence de quelles orientations religieuses et culturelles importantes ont été produites les œuvres d'art obtenues dans cette ville.

Les conflits qui ont eu lieu à Rayy au début du IV^{ème}/X^{ème} siècle trouvent leurs racines dans les événements qui ont eu lieu un peu plus tôt, au milieu du III^{ème}/début de la seconde moitié du IX^{ème} siècle. Rayy, ainsi que d'autres provinces de l'est du califat abbasside, connurent une paix relative sous le règne de la dynastie Tāhiride de 205 à 250/820-865. Les dirigeants Tāhirides étaient élus par décret direct du calife abbasside, et à la mort de chacun d'eux, un autre dirigeant de la dynastie Tāhiride remplaçait le précédent par décret du calife. La continuation du règne des Tāhirides à Rayy et la sélection des dirigeants de la dynastie Tāhiride, qui était en fait la succession du père par le fils⁷⁰ avec la permission du calife, montre la continuité des bonnes relations entre les Tāhirides et le calife pendant cette période, et l'obéissance des Tāhirides au califat abbasside. Le gouvernement Tāhiride perdit son autorité et se retira de la scène de la compétition pour le règne de Rayy avec la conquête de Nīshāpūr par Ya'qūb-i Līyth-i Saffārī, l'émir du Sīstān, en 259/872-873. Avec la faiblesse des Tāhirides et leur retrait du gouvernement de Rayy, cette ville fut soumise aux mains de différents dirigeants pendant 76 ans.

⁷⁰ KARIMAN 1970, vol. 2, 3^{ème} partie, p. 137

Durant cette période, le gouverneur de Rayy était choisi dans de nombreux cas par ordre direct du calife lui-même, ou par ordre de dirigeants indépendants qui étaient encore considérés comme un sous-ensemble du califat abbasside. L'émir Ismā'īl Sāmānī, le fondateur de la dynastie Sāmānide, acquit la gouvernance de la province de Rayy selon le décret d'al-Muktafi⁷¹. Les historiens considèrent les Sāmānides comme les descendants de Bahrām-i Chūbīnah et de la famille Mihrān, et originaires du peuple de Rayy⁷². L'exemple clair de gouvernement indépendant sous le pouvoir religieux et spirituel des califes abbassides⁷³, la dynastie Sāmānide était en fait semblable à celle des Sāmānides, en termes d'obéissance et de lien avec les califes abbassides, et, d'une certaine manière, les remplaçait. Jusqu'à environ 320/932, les dirigeants de Rayy étaient choisis par les Sāmānides pendant les périodes où le gouvernement de Rayy leur appartenait.

Avec la rébellion d'un chef nommé Mardāvīj Ziyārī Dīlamī, contre le dirigeant de Rayy et des régions voisines, son règne commença sur les villes de Qazvīn, Rayy, Hamadān, Kankūr, Dīnvar, Borūjerd, Qom, Kāshān, Isfahān, etc⁷⁴. L'arrivée au pouvoir de Mardāvīj fut à l'origine de l'ascension des frères Būyah (Alī, Hasan et Ahmad), les fils d'Abū Shujā' Būyah Dīlamī et les émirs au service de Mardāvīj, et de la formation de la dynastie Būyid. L'entrée d'Ahmad ibn Būyah à Baghdād le 11 jumādī al-awwal 334/20 décembre 945⁷⁵, ainsi que la domination de Hasan ibn Būyah sur Rayy en 335/946, étendirent le territoire des Būyides à Rayy, Jibāl, Fārs, Ahvāz et l'Iraq⁷⁶.

Lors de la conquête de Baghdād par Ahmad ibn Būyah, il reçut le khalat (robe d'honneur) du calife al-Mustakfi. Ce dernier attribua alors des titres honorifiques à Ahmad ibn Būyah et à ses frères, Ahmad recevant le titre de Mu'iz al-Dawlah, Alī le titre d'Imād al-Dawlah, et Hasan le titre de Rukn al-Dawlah⁷⁷. Le siège principal du deuxième frère, Rukn al-Dawlah, étant à Rayy, jusqu'à sa mort en 366/967, lui permit de mieux la protéger, alors que les Sāmānides, qui régnèrent sur Rayy pendant une quarantaine d'années, perdirent cette ville à plusieurs reprises car leur principal lieu de domination se trouvait au Khurāsān, loin de Rayy. Le règne des Būyides à Rayy prit fin en 420/1029 avec l'arrivée

⁷¹ IBN ATHĪR, vol. 10, p. 4565 et 4570-4571 ; TABARĪ, vol. 15, pp. 6724-6725

⁷² IBN ATHĪR, vol. 10, p. 4338 ; TABARĪ, vol. 15, p. 667 ; KARIMAN 1970, vol. 2, 3ème partie, p. 141

⁷³ EQBAL ASHTIANI 2013, p. 141

⁷⁴ IBN ATHĪR, vol. 11, pp. 4761-4767

⁷⁵ IBN ATHĪR, vol. 11, p. 4992

⁷⁶ IBN ATHĪR, vol. 11, p. 5008

⁷⁷ Selon Ali Asghar Faghihi, « La signification du mot al-Dawlah à la fin du titre était le gouvernement abbasside ; par exemple, Rukn al-Dawlah et Imād ad-Dawla signifient le pilier et le soutien des Abbassides, et 'Azad al-Dawlah signifie le bras et le pouvoir du calife », dans : FAGHIHI 1999, p. 28

de Mahmūd Ghaznavī et sa conquête de cette terre.

De 424/1032-1033, jusqu'au début du règne des Seldjoukides sur Rayy en 434/1042-1043, une fois de plus, beaucoup de chaos régna dans cette ville, d'autant plus que les Turcs Ghuz causèrent beaucoup de dégâts dans cette ville, l'attaquèrent à plusieurs reprises et prirent le contrôle de son gouvernement. De 434/1042-1043, jusqu'à l'année de la mort du sultan Sanjar, soit plus de 100 ans, Rayy était aux mains d'un gouvernement unique et, comme à l'époque de la dynastie des Būyides, était l'un des principaux sièges du gouvernement pendant toutes ces années. Tughrul était le dernier sultan seldjoukide qui régna sur Rayy jusqu'à *rabīʿ al-awwal* 590/mars 1194⁷⁸. Contrairement aux sultans seldjoukides, Khawrazmshāh Takash monta sur le trône à Hamadān et laissa le gouvernement de Rayy à son fils Yūnis Khān. Jusqu'à la fin de la vie de Khawrazmshāh Takash en 596/1199-1200, Rayy fut enlevée des mains de Khawrazmshāh Takash à plusieurs reprises et fut réintégrée aux zones sous son règne grâce à ses efforts.

En se basant sur l'étude des gouvernants ayant exercé le pouvoir à Rayy et sur les résultats des tests de radiocarbone effectués sur les taffetas doublés liserés à liage vertical — dont la production de tous, à l'exception du tissu du catalogue 12, a été datée avant 1029 — l'intervalle de production de ces tissus se situe approximativement entre le début du IV^{ème}/ X^{ème} siècle, sous le règne des Sāmānides, et le début du V^{ème}/ XI^{ème} siècle, à la fin du règne des Būyides. Les deux pics marqués observés dans les résultats de ces tests correspondent à la présence des Sāmānides ou de leurs gouvernants désignés, ainsi qu'à celle des Būyides à Rayy. Par conséquent, les règnes de Mardāvīj Ziyārī, Rukn al-Dawlah Dīlamī et Fakhr al-Dawlah Dīlamī se situent tous dans cet intervalle. Toutefois, comme le règne de Mardāvīj à Rayy a commencé en 316/928⁷⁹ et s'est achevé en 323/935⁸⁰, la production des tissus durant cette période semble moins compatible avec les pics observés sur les graphiques (annexe 2). En ce qui concerne Rukn al-Dawlah, si sa mort intervient en 366/976, il paraît également peu probable que les tissus aient été produits sous son règne. En revanche, après le décès de Rukn al-Dawlah, le gouvernement de Rayy a été assuré, à l'exception des années 369-373/979-984, par Fakhr al-Dawlah, qui y a régné jusqu'à sa mort en 387/997. Ainsi, la production des tissus pendant le règne de ce dernier apparaît plus plausible que sous celui des deux autres souverains.

⁷⁸ Annexe de *Saljuq-nāmah*, rédigé par Abū Hāmid Muhammad ibn Ibrāhīm en 599 de l'Hégire, p. 91

⁷⁹ IBN ATHIR, vol. 11, pp. 4761-4767

⁸⁰ IBN ATHIR, vol. 11, p. 4859

Dans les chapitres suivants, nous étudierons les caractéristiques des taffetas doublé liseré à liage vertical et le degré d'uniformité entre eux, en tant que pièces appartenant au même ensemble, en analysant et en comparant attentivement leurs traits techniques et visuels. Un effort particulier sera porté pour déterminer s'il est possible d'attribuer la même période de production — de la fin du IV^{ème} au début du V^{ème}/fin du X^{ème} au début du XI^{ème} siècle — à l'ensemble des fragments de ce corpus.

CHAPITRE 2

D'UNE MATÉRIALITÉ IDENTIQUE DES TISSUS DU CORPUS À UN STYLE/DÉCOR ADAPTÉ À LA TECHNIQUE DE TISSAGE : LE TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL

La caractéristique principale et la plus fondamentale qui rassemble les tissus examinés dans cette recherche en un seul groupe est leur technique de tissage similaire. L'analyse technique de ce groupe révèle une technique de tissage appelée taffetas doublé liseré à liage vertical. Le taffetas doublé liseré à liage vertical a été initialement développé sur une structure de taffetas, et il est très proche du taffetas simple.

La plus petite unité répétitive d'un tissu en taffetas est constituée de deux fils de chaîne, et de deux coups de fils de trame⁸¹. Pour un tissage en taffetas, le fil de trame passe à travers des fils de chaîne, qui sont divisés en deux groupes de fils pairs et impairs, un groupe étant placé sous la trame et l'autre par-dessus. Au coup suivant l'ordre est inversé : le groupe qui était placé sous le fil de trame est donc placé dessus, et l'autre groupe qui était précédemment placé sur le fil de trame passe cette fois-ci en dessous. Il en résulte un entrelacement consécutif de fils de chaîne et de trame. Si les fils de chaîne et de trame sont tous de la même couleur et de la même matière, le résultat final sera un tissu de couleur unie, sans aucune décoration, comme le fond des tissus de ce corpus. En changeant la qualité d'un élément seulement, par exemple en utilisant des fils de chaîne de différentes couleurs, de multiples possibilités sont introduites déjà pour tisser des tissus aux décorations variées, comme des tissus à fond rayé, décorés de bandes de différentes couleurs et largeurs.

D'autres variétés de décorations peuvent être obtenues en modifiant les caractéristiques techniques du tissu ou la qualité des fils, comme le nombre de fils par centimètre ou l'épaisseur des fils, etc. En augmentant le nombre de fils de chaîne par centimètre, par exemple, le résultat présente un tissu effet chaîne, c'est-à-dire que les fils de chaîne dominant la surface du tissu. La raison en est que les fils de trame se cachent dans la haute densité des fils de chaîne, et deviennent donc moins visibles par rapport aux fils de chaîne. D'autre part, si des fils de trame plus épais, par rapport aux fils de chaîne, et des fils de chaîne plus espacés, sont utilisés pour le tissage, le résultat serait un tissu à effet trame. Dans ce cas, les fils de chaîne se cachent parmi les fils de trame plus épais, et par conséquent, les fils de trame dominant la surface du tissu. En modifiant une ou plusieurs caractéristiques, mais en conservant toujours le principe de tissage propre à cette

⁸¹ J'adhère dans la mesure du possible à la terminologie du CIETA qui, depuis les années 50 s'est établie comme une norme internationalement acceptée. Selon la terminologie du CIETA, les fils de chaîne désignent l'ensemble des fils longitudinaux d'un tissu, et les fils de trames sont les fils disposés transversalement aux fils de chaîne dans un tissu : CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE DES TEXTILES ANCIENS, *Vocabulaire technique français, avec les équivalents des termes dans l'allemand, l'anglais, l'espagnol, l'italien, le portugais et le suédois*, Lyon : Publications du CIETA 1997 révisé en 2020

technique, il serait possible d'en réaliser différentes variantes. La technique taffetas doublé liseré à liage vertical est créée en se basant sur plusieurs variantes de la technique taffetas simple.

Sur les tissus de ce corpus, le décor est tissé en trame aplatie, sans torsion, sur un fond taffetas constitué de fils de chaîne et de trame, tous deux avec une torsion dans le sens Z. La zone de fond présente un effet chaîne, car aucune trame n'est visible sur le fond des tissus. Dans la zone de décor, cependant, c'est surtout la trame qui domine.

Le fond de ces textiles étant réalisé en taffetas simple, c'est en effet la manière dont sont réalisés leurs décors qui caractérise le taffetas doublé liseré à liage vertical. Dans ce tissage, un fil de trame supplémentaire — appelé aussi trame de décor — est introduit dans la structure de tissage uniquement pour tisser les motifs du décor. Ce fil ne participe donc pas au tissage du fond, mais il est fixé à intervalles réguliers par certains fils de chaîne. Selon la variante, il est lié à chaque quatrième, sixième, huitième, dixième, douzième ou quatorzième fil de chaîne. Ainsi, certains fils de chaîne jouent un double rôle : ils appartiennent au fond en taffetas et, en même temps, assurent le rôle de liage de la trame de décor au tissu. Les textiles de ce corpus étaient probablement tissés sur un métier à tisser semblable au métier à tisser à rouleaux. Bien que cette hypothèse ait été établie pour un groupe de textiles taffetas doublé liseré à liage vertical plus ancien — dont nous parlerons plus bas —, la même méthode de tissage a été proposée pour un tissu de ce corpus⁸².

Pour cette technique sur un tel métier à tisser, le processus de tissage consiste à tendre les fils de chaîne horizontalement entre deux extrémités du cadre, et à les placer à une certaine distance l'un de l'autre⁸³. Un rouleau situé à une extrémité des fils divise les fils de chaîne en deux groupes de fils pairs et impairs (fig. 12). Ainsi la moitié des fils, pairs ou

⁸² HOUSIAUX Kathryn et DE JONGHE Daniël proposent le même procédé de tissage pour le textile de l'église Saint-Materne de Walcourt, n° Tx5, un des fragments du corpus étudié dans cette recherche, dans : « Les Textiles du Coffret Reliquaire », in : *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* = *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, vol. 25, 1993, pp. 68-70.

⁸³ Les explications données sur le métier à tisser utilisé pour un taffetas doublé liseré à liage vertical, ainsi que sur le processus de tissage, sont tirées de l'article de DE JONGHE Daniël et TAVERNIER Marcel, « Met selectieroeeden geweven Koptische weefsels », in : *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, vol. 50, Bruxelles : Parc du Cinquantenaire, 1978 (1980), pp. 75-105. D'autres sources qui expliquent le métier à tisser horizontal sont : WULFF Hans Eberhard, *The traditional crafts of Persia : their development, technology, and influence on Eastern and Western civilizations*, Cambridge, Massachusetts : M.I.T. Press, 1966; CISZUK Martin et HAMMARLUND Lena, « Roman Looms – A Study of Craftsmanship and Technology in the Mons Claudianus Textile Project », in : *II^{ème} colloque international sur les textiles méditerranéens et les teintures dans le monde antique*, Athènes, 24-26 novembre 2005, València : Publications de la Universitat de València (PUV), jan. 2008, pp. 119-133 ; HANN Michael A. et THOMAS Briony G., « Patterns of Culture. Decorative Weaving Techniques », *Ars Textrina*, n° 36, Leeds : University of Leeds International Textiles Archive (ULITA), 2005

impairs, sont posés sur le rouleau et l'autre moitié des fils reste sous le rouleau (fig.13), ce qui crée une ouverture en forme de V entre les deux couches de fils de chaîne. Au milieu du métier à tisser, une boucle de fil est nouée autour de chacun des fils de chaîne appartenant à la couche inférieure. Ces boucles sont ensuite attachées à un bâton appelé baguette-lisse. En soulevant la baguette-lisse, les fils qui y sont attachés sont remontés et séparés des autres fils (fig.14). De cette façon, une deuxième ouverture, opposée à la première, est créée entre les couches. La baguette-lisse est fixée en position haute, et de ce fait la nappe qu'elle crée dans les fils de chaîne reste toujours ouverte. En plaçant le rouleau à l'extrémité du métier, à l'écart de la baguette-lisse, la première ouverture se ferme et donc le fil de trame peut passer par la deuxième ouverture, qui est comme mentionné toujours ouverte. Lorsque le rouleau est tiré vers l'avant du métier et placé près de la baguette-lisse, la première ouverture devient plus large que la deuxième ouverture, et donc le fil de trame peut désormais passer à travers la première ouverture. Ainsi, en déplaçant le rouleau, le processus de tissage peut être effectué.



Fig.12. Fils de chaîne divisés en deux groupes par un rouleau. Couche supérieure de fils de chaîne soulevée par le rouleau - vue latérale. Dessin réalisé par l'auteur

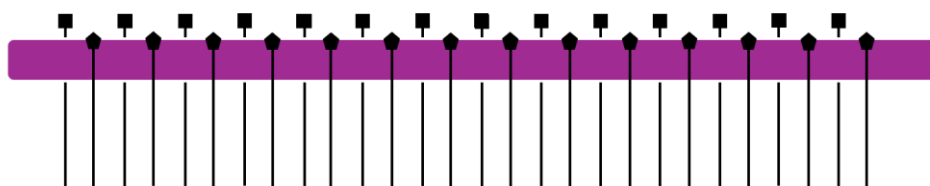


Fig.13. Fils de chaîne divisés en deux groupes par un rouleau. Extrémités des fils de chaîne de la couche supérieure représentées par des pentagones - vue de dessus. Dessin réalisé par l'auteur

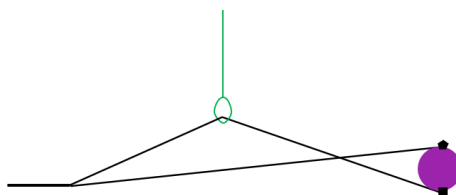


Fig.14. Fils de chaîne de la couche inférieure du rouleau soulevés par des boucles de fils. Dessin réalisé par l'auteur

Dans ce tissage, les fils de chaîne de liage sont présélectionnés à l'aide d'une tige, appelée tige de présélection, parmi les fils de chaîne de la couche supérieure du rouleau. Par exemple, pour tisser un textile avec le liage d'un fil de chaîne sur six, la tige de présélection doit passer en dessous de deux fils de chaîne consécutifs de la couche supérieure du rouleau, et passer par-dessus un fil de chaîne de la même couche (fig.15). Lorsque la tige de présélection est placée en avant, à proximité de la baguette-lisse, un total de cinq fils de chaîne sont soulevés pour chacun des fils de chaîne de liage, deux fils par la tige de présélection et trois fils par la baguette-lisse. Ainsi, un fil de chaîne sur six est maintenu en position basse pour réaliser le liage (fig.16). En fait, dans ce cas, tous les fils de chaîne de la couche inférieure du rouleau sont soulevés, comme lorsqu'une ouverture se forme par une baguette-lisse, mais tous les fils de la couche supérieure ne descendent pas. Ainsi, seuls les fils de chaîne placés sous la tige de sélection restent en position basse, et le reste des fils de chaîne de la couche supérieure du rouleau sont également soulevés, comme lorsque le rouleau est tiré vers l'avant.

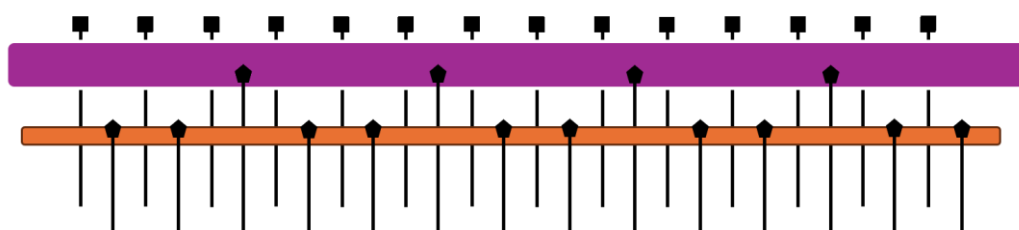


Fig.15. Fils de chaîne présélectionnés de la couche supérieure du rouleau par une tige de présélection.
Dessin réalisé par l'auteur

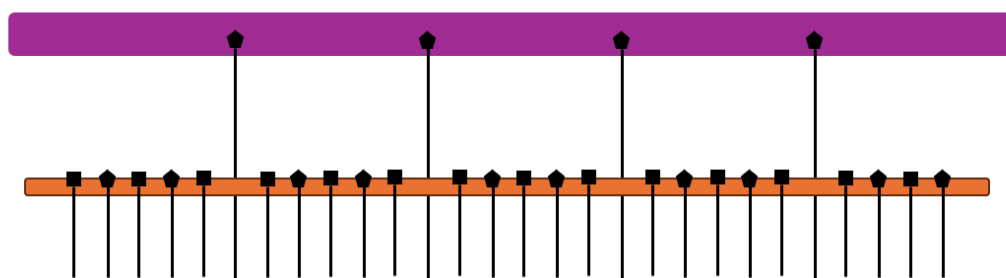


Fig.16. Tige de présélection placée en avant à proximité de la baguette-lisse, soulevant ainsi cinq fils de chaîne. Dessin réalisé par l'auteur

Des irrégularités dans le nombre des fils de chaîne entre les fils de liage, qui ont été identifiées par Kathryn Housiaux et Daniël De Jonghe sur le tissu du cat.15, et qui persistent le long du fragment, « prouvent que le tisserand a utilisé une tige de présélection

»⁸⁴. Ces irrégularités se retrouvent sur la plupart des tissus de ce corpus. Par exemple, sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1-1.2), qui présente un décor avec un liage fait par chaque huitième fil de chaîne (1/8), des irrégularités dans le liage peuvent être observées, comme un liage avec des quatrième, sixième, et même quatorzième fils de chaîne (fig.17). Lorsque cette erreur se répète dans la même colonne sur toute la longueur du tissu, cela montre qu'une tige de présélection a été utilisée. Si, par contre, de telles irrégularités ne se trouvent que dans une seule rangée horizontale et ne se répètent pas dans la longueur du tissu, une observation minutieuse est nécessaire pour vérifier si elles sont produites par hasard, comme la rupture d'un fil de chaîne, ou si elles sont dues à une sélection des liages, renouvelée rangée par rangée, donc sans utilisation d'une tige de présélection.



Fig.17. Détail du médaillon supérieur du fragment n° d'inv. 31.3, 2022, photo de l'auteur

La tige de présélection est utilisée car le liage est, comme mentionné précédemment, toujours réalisé par les mêmes fils de chaîne. En présélectionnant les fils de liage, et en les montant sur une tige lors de la préparation du métier à tisser, le tissage du décor deviendra plus facile et le nombre d'erreurs diminuera. Le groupement de fils sur la tige de présélection, créé par le fait que certains fils sont placés sous la tige pour former le liage, facilite en plus l'insertion d'une tige de sélection pour chaque coup de trame de décor.

⁸⁴ HOUSIAUX et DE JONGHE 1993, pp. 68

Cette tige de sélection passe sous les fils de chaîne soulevés par la tige de présélection, là où il y a du décor, et elle passe sur les fils de chaîne soulevés par la tige de présélection, là où il n'y a pas de décor. La trame de décor est introduite dans les fils de chaîne de fond à un coup sur deux de la trame de fond⁸⁵. Ainsi, dans un premier temps, lorsque le rouleau est ramené à l'arrière du métier à tisser, la trame de fond est introduite dans l'ouverture réalisée par la baguette-lisse. Ensuite, le rouleau est avancé, près de la baguette-lisse, et la trame de fond est à nouveau passée dans l'ouverture réalisée entre les deux nappes, cette fois par le rouleau. Lorsque le rouleau est déplacé vers l'arrière, à l'extrémité du métier à tisser, la tige de sélection est placée vers l'avant, à proximité de la baguette-lisse. Et cette fois la trame de décor est introduite dans l'ouverture entre les deux couches, réalisée par la tige de sélection. Ainsi, le tissage continue dans le même ordre.

Dans cette méthode le tissu est tissé endroit dessous. Cela signifie qu'en fait la tige de sélection tire vers le haut les fils de chaîne qui seront cachés derrière la trame de décoration, aux endroits de décor. Ainsi, le côté face du textile ne sera pas visible pour le tisserand pendant le tissage. Parmi les fils de chaîne qui sont conservés sous la tige de sélection, certains ont le rôle de liage aux endroits où la trame de décor passe pour réaliser les motifs, et d'autres créent une nappe aux endroits où il n'y a pas de décor. Cette couche, ainsi que la couche des fils de chaîne soulevés par la tige de sélection, ont pour rôle de recouvrir la trame décorative, lorsqu'il n'y a pas de décoration, afin qu'elle ne soit visible sur aucune des deux faces du textile.

Le décor de ce type de tissage n'est pas tissé indépendamment du fond du tissu ; cela fait partie du tissage principal. C'est-à-dire que, malgré le fait qu'une trame supplémentaire, qui a pour seule fonction de tisser le décor, soit entrée dans le processus de tissage, les fils de chaîne qui lient ce fil supplémentaire au fond du tissu, en plus de leur participation à la réalisation du décor, participent également au tissage du tissu. En effet, le rôle de liage qui leur est assigné est leur deuxième rôle, tandis que leur premier rôle est de participer, en tant que fils de chaîne, au tissage du fond du tissu. Dans ce processus, tous les fils de chaîne du textile, avec un coup de fil de trame de fond, tissent d'abord une ligne du fond du tissu.

⁸⁵ En général, sur les premiers exemples de métier à tisser horizontal, l'un des plus anciens métiers à tisser, la séparation des fils de chaîne en deux groupes de fils pairs et impairs n'était pas réalisée ; et le passage du fil de trame en dessous et au-dessus des fils de chaîne était effectué par une aiguille : HANN et THOMAS 2005, pp. 29-30. Pour ce corpus, avec des décors de haute complexité, l'utilisation d'aucun autre instrument que seule une aiguille pour la sélection des fils de chaîne ne semble néanmoins pas envisageable : SCHORTA Regula, *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters : Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2001, p. 17.

Ensuite, les fils de chaîne auxquels est attribué le rôle de liage, sont séparés du reste des fils de chaîne, selon le décor, afin de tisser une ligne du décor avec un coup de trame de décor. En tissant un coup de fond puis un coup de décor, le fond et le décor sont tissés de manière interconnectée, et quasi simultanément.

L'étude des erreurs de tissage, détectées sur certains textiles de ce corpus, confirme l'utilisation d'un métier à tisser simple, comme le métier à rouleaux proposé par De Jonge et Tavernier, au lieu de l'utilisation d'un métier à tisser plus compliqué, comme le métier à la tire, qui est communément attribué aux textiles décorés de motifs figuratifs et élaborés.

Sur un métier à la tire, ce sont surtout les fils de chaîne qui permettent au décor d'apparaître sur la face du tissu qui sont actionnés d'une manière particulière. Selon la technique de tissage ce sont souvent tous les fils de chaîne de fond, nommé chaîne pièce. Pour les taffetas doublé liseré ce sont les fils de chaîne présélectionnés de la couche supérieure du rouleau par la tige de présélection. Chacun de ces fils de chaîne passe dans une petite boucle réalisée avec du fil. Sur chaque tissu, le rapport de dessin est répété plusieurs fois, en fonction de la largeur du rapport et de celle du textile. Sur ce métier à tisser, le premier fil de chaîne formant chacune des répétitions du rapport de dessin, est monté par ces boucles de fil sur un fil très résistant, qui lui-même passe horizontalement, au-dessus des fils de chaîne, sur toute la largeur du tissu. Ensuite, le deuxième fil de chaîne formant le rapport de dessin de toutes les répétitions du décor est monté, à l'aide de ces boucles, sur le deuxième fil horizontal. Ce processus se poursuit de la même manière jusqu'à ce que tous les fils de chaîne constituant le décor soient montés sur les fils horizontaux. Chacun de ces fils horizontaux est relié à un cordon vertical. Le soulèvement simultané d'un nombre quelconque de ces cordons verticaux provoque le soulèvement des fils horizontaux, porteurs des fils de chaîne, entraînant la création d'une ouverture parmi les fils de chaîne qui permettra alors le passage du fil de trame de décor. Pour tisser le premier rang du tissu, ou le premier rang du rapport de dessin de toutes les répétitions du dessin dans le décor, les cordons verticaux associés aux fils de chaîne souhaités sont séparés du reste des cordons verticaux, selon le dessin, et sont placés dans une boucle appelée lac. Pour le deuxième rang du tissu, les fils de chaîne souhaités sont séparés du reste des fils à l'aide des cordons verticaux, toujours selon le dessin, et sont placés dans le deuxième lac. De cette manière, les fils de chaîne correspondant à chaque rang du décor du tissu sont placés dans un lac, et ces derniers eux-mêmes sont placés les uns à côté des autres dans l'ordre. Pendant le processus de tissage avec un métier à la tire, une personne

appelée tireur de lacs est assise devant le tisserand, dans la partie supérieure du métier. Il sépare le premier lac du reste des lacs, et en tirant les cordons verticaux sélectionnés par le lac vers le haut, il fait remonter les fils désirés. Cela donne ainsi la possibilité au tisserand assis devant le métier d'introduire le fil de trame dans la foule des fils de chaîne afin de tisser le premier rang du tissu. Après chaque passage du fil de trame par le tisserand, le tireur de lacs abaisse les cordons soulevés pour que les fils reviennent à leur place, et choisit le lac suivant. Il place le lac utilisé de l'autre côté du métier. Après avoir fait passer le fil de trame à travers l'ouverture pratiquée par tous les lacs, si le dessin est symétrique par rapport à l'axe horizontal, le tireur de lacs choisit à nouveau les lacs. Mais cette fois, il le fait dans l'ordre inverse du processus précédent, de sorte que le rapport de dessin se répète symétriquement. S'il n'y a pas de symétrie, le tireur de lacs choisit à nouveau les lacs dans le même ordre pour le premier rapport de dessin. Le tissage continue donc et le rapport de dessin se répète sur toute la longueur du tissu.

Sur un tissu tissé sur un métier à la tire, généralement un défaut de tissage se répète sur toutes les répétitions du motif dans le textile. En effet, chacun des fils de chaîne de chaque répétition du motif, ainsi que le même fil de chaîne des autres répétitions du motif, sont soulevés et abaissés par un cordon vertical commun. En conséquence, une même erreur se produit sur toutes les répétitions du motif d'une rangée, ainsi que sur l'ensemble du décor du textile. Mais sur un métier à rouleaux, le processus est moins mécanique et les fils de chaîne de toutes les répétitions du motif sont séparés à la main sur la largeur du textile. Par conséquent, même si le taux d'erreur est plus élevé, une erreur ne se répète pas nécessairement à toutes les répétitions du rapport de décor. En effet, il est possible que lors d'une des répétitions du rapport de dessin, le tisserand se soit trompé, et qu'en sélectionnant un mauvais fil de chaîne, il ait placé le fil adjacent à la place du fil de chaîne souhaité sur la tige de sélection. Mais cela ne signifie pas que le tisserand aurait répété la même erreur lors des répétitions suivantes du rapport de dessin. Il aurait probablement placé le fil de chaîne souhaité sur la tige de sélection lors de la répétition suivante, sans même avoir remarqué tout de suite l'erreur qu'il avait commise lors de la répétition précédente. De même, sur un métier à la tire, une erreur qui se produit sur un rang, sera certainement répétée sur toutes les répétitions du rapport de dessin dans la longueur du tissu. En effet, après avoir configuré le métier et préparé les lacs, le processus de tissage se répète mécaniquement du début à la fin. Tandis que sur le métier à rouleaux, une erreur qui se produit sur un rang, ne se produira pas forcément sur les répétitions suivantes du rapport de dessin car chaque tige de sélection est introduite manuellement, au fur et à mesure de

l'avancement du tissage. L'erreur de tissage ne se répéterait dans la longueur du textile que si le tisserand maintient la tige de sélection sur les fils de chaîne, et introduit une autre tige de sélection pour le rang suivant du rapport, en la plaçant devant la tige de sélection précédente⁸⁶. Mais cela serait possible seulement si le dessin présentait une symétrie sur l'axe horizontal, de sorte qu'après avoir tissé la moitié inférieure du rapport de dessin, les tiges de sélection puissent être utilisées dans l'ordre inverse. De cette façon, la partie supérieure du rapport peut également être tissée à l'aide des tiges de sélection préservées sur le métier de tissage. Sinon, la tige de sélection utilisée pour la dernière rangée du rapport, qui était placée devant le reste des tiges de sélection préservées, empêcherait l'utilisation de toutes les autres tiges de sélection. Ainsi, pour utiliser la première tige de sélection du rapport, le reste des tiges de sélection préservées doit être retiré afin que le tisserand puisse répéter le rapport de dessin en utilisant la première tige de sélection introduite.

Un cas évidemment travaillé avec des baguettes/tiges de sélection est celui d'une soierie de Durham, dont le dessin est conçu par Flanagan⁸⁷. Dans ce dessin, une erreur de tissage est visible sur deux des motifs végétaux à l'intérieur du médaillon, ceux en bas et en haut à gauche. Cela signifie que les tiges de sélection ont été préservées sur le métier à tisser, et qu'elles ont été utilisées dans le sens opposé pour tisser la moitié supérieure du motif du médaillon⁸⁸. Ce type d'approche du tissage pourrait être considéré comme faisant partie d'un mouvement vers la réalisation du métier à tisser à la main. Il convient de noter que dans le cas de la préservation des tiges de sélection, seule la symétrie de dessin, par rapport à la ligne horizontale, peut être obtenue. De plus, un examen de ce dessin montre qu'une même erreur de tissage n'est visible que dans la partie inférieure et supérieure d'une répétition du rapport. La répétition suivante du rapport, dont il ne reste qu'une petite partie, représente une autre erreur. De ce fait, les tiges de sélection n'ont pas été maintenues pour tisser toute la longueur du tissu. Sur le métier à la tire, outre la possibilité de créer une symétrie par rapport à l'axe horizontal, il y a aussi la possibilité de tisser la symétrie du rapport par rapport à l'axe vertical. En conséquence, une erreur de tissage d'un dessin sera constatée sur les répétitions du motif au niveau horizontal. Mais dans ce dessin, il n'y a pas de symétrie de l'ensemble du rapport, par rapport à l'axe vertical, car la croix au centre du médaillon est légèrement décalée par rapport à l'axe vertical du médaillon. En fait, il n'est

⁸⁶ DE JONGHE et TAVERNIER 1978 (1980), p. 98

⁸⁷ FLANAGAN, James F., « The Figured-Silks », in *The Relics of Saint Cuthbert*, Oxford: University Press, 1956, fig.6 p. 502

⁸⁸ DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), p. 98

pas possible d'obtenir une symétrie du dessin par rapport à l'axe vertical en maintenant les tiges de sélection, et c'est une fonctionnalité accessible uniquement avec un métier à la tire.

Dans le corpus des taffetas doublé liseré à liage vertical, le rapport de dessin des textiles n'est pas symétrisé par rapport à l'axe horizontal, ce qui signifie que la moitié inférieure du rapport de dessin est différente de sa moitié supérieure. Ceci montre qu'il n'était pas possible de préserver les tiges de sélection sur le métier à tisser, et donc chaque tige de sélection était introduite sur les fils de chaîne juste avant le tissage de chaque rang du décor. Seuls les rapports de dessin de deux tissus de ce groupe présentent une ligne de symétrie horizontale : celui à médaillons ornés d'un décor ornemental et celui aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.5 et 9).

L'examen du tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), montre que ce tissu est très fragmenté, et que les fragments ont été déposés l'un à côté de l'autre afin de « restaurer » son décor. Pour cette raison, il n'est pas possible d'étudier les erreurs de tissage visibles à différents endroits du tissu, réarrangé dans son état actuel. L'une des erreurs de tissage est visible sur la palmette en forme de cœur placée au-dessus de quatre lions présentés à l'intervalle des deux médaillons dans la partie la plus basse du fragment (fig.18). Le tronc de cette palmette stylisée, ou la ligne droite au milieu de ce motif, est posé sur une base dont la première rangée est constituée de quatre flottés de fils de trame de décor sur des fils de chaîne. Ceci est à l'opposé de ce que l'on peut voir sur la palmette inférieure de la répétition verticale suivante, qui a une base dont la première rangée est composée de trois flottés⁸⁹. Ce flotté supplémentaire du fil de trame de décor a détruit la symétrie verticale du motif, et indique donc que cette erreur ne se répète pas sur toutes les répétitions du rapport de dessin. Comme les répétitions adjacentes du rapport sont détruites, il n'est pas possible de voir si la même erreur se répète sur d'autres répétitions du rapport de dessin au niveau horizontal.

Une autre erreur de tissage de ce fragment, est celle visible sur la branche gauche de la même palmette. A l'extrémité inférieure de la branche intérieure de cette palmette, à gauche, l'ajout d'une rangée par un flotté de fil de trame de décor a donné à la branche de palmier une forme acérée. Cette forme pointue ne se retrouve pas sur la répétition suivante, placée verticalement au-dessus de celle-ci, comme l'exemple précédent.

⁸⁹ Il semble que ce soit la seule palmette avec laquelle il soit possible de comparer la palmette à quatre flottés. En effet, les deux appartiennent apparemment au même petit fragment et ont donc été tissées dans la même colonne verticale.



Fig.18. Détail du fragment n° d'inv. 1986.90. Erreur de tissage, 2022, photo de l'auteur

La non-répétition de ces erreurs sur la répétition verticale suivante pourrait suggérer l'utilisation d'un métier à rouleau. Dans ce cas, soit la tige de sélection n'a pas été utilisée, ce qui semble moins probable compte tenu de la complexité du dessin, soit elle a été utilisée mais n'a pas été préservée sur le métier à tisser. Cela signifie qu'après le tissage de chaque rangée de trame de décor, la tige de sélection utilisée est retirée, puis une nouvelle est introduite sur les fils de chaîne afin de tisser la rangée suivante. Ainsi, pour le tissage d'un même rang du rapport de dessin sur de différentes répétitions, une nouvelle tige de sélection est introduite à la main sur le métier à tisser, ce qui fait que la même erreur ne se reproduit pas sur toutes les répétitions du rapport⁹⁰. Il existe cependant d'autres erreurs de tissage, qui se répètent au niveau horizontal, ceux qui indiquent une certaine symétrie horizontale dans le décor. Ceci pourrait également nous orienter vers l'hypothèse de l'utilisation d'un métier à la tire pour le tissage du tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), mais les informations ne sont pas suffisantes pour développer des arguments solides en faveur de l'une ou l'autre possibilité.

Il est difficile d'identifier le rapport technique sur ces tissus, notamment parce que ces tissus sont très fragmentés, avec des trous, des déchirures et des coupures. À première vue, il semble que sur les tissus décorés de médaillons, un médaillon ainsi que des motifs placés

⁹⁰ De Jonghe et Tavernier révèlent que l'utilisation d'une tige de sélection, et sa préservation sur le métier à tisser réduisent le nombre d'erreurs de tissage, mais en cas d'erreur, la même erreur se produit sur toutes les répétitions du motif tissées avec les tiges préservées sur le métier à tisser.

aux intersections, dont un quart est prélevé à chaque coin, créant ainsi une forme quadrangulaire, forment le rapport technique du textile, similaire au rapport de dessin. Mais en regardant le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), et en examinant la différence qui existe dans la représentation des formes circulaires placées sur la bande du médaillon, une autre hypothèse se pose quant au rapport technique de ce textile. Les seize formes circulaires décorant le bord extérieur des médaillons, à l'exception des quatre placées sur les axes vertical et horizontal, ressemblent aux boucles d'une chaîne. Le fait que les formes circulaires placées sur les axes vertical et horizontal soient rondes, contrairement aux autres, suggère que le rapport technique commence d'une extrémité du médaillon jusqu'au milieu de celui-ci, en largeur, et du milieu du médaillon, en continuant jusqu'au milieu du médaillon supérieur, en hauteur. En effet, parmi ces quatre formes rondes, deux d'entre elles qui sont placées sur l'axe vertical ont une symétrie par rapport à l'axe vertical, et les deux autres qui sont placées sur l'axe horizontal ont une symétrie par rapport à l'axe horizontal. La symétrie des deux formes rondes par rapport à l'axe vertical est compréhensible car tous les motifs à l'intérieur du médaillon sont symétriques par rapport à l'axe vertical. En effet chacune de ces deux formes rondes doit être représentée uniformément afin de respecter cette symétrie, d'autant plus que l'axe vertical passe par leur milieu. Mais l'uniformité de deux formes rondes dont la partie supérieure et la partie inférieure sont symétriques par rapport à l'axe horizontal, ne peut être comprise que si l'axe horizontal d'un médaillon est considéré comme l'extrémité inférieure du rapport technique. Dans ce cas, l'axe horizontal du médaillon supérieur sera considéré comme l'extrémité supérieure du rapport technique. Ainsi, les moitiés supérieures des formes rondes sont placées sur le bord inférieur du rapport, et leurs moitiés inférieures sont placées sur le bord supérieur du rapport. Cela suggère que le rapport technique des tissus aux médaillons ne peut pas simplement être considéré comme l'un des médaillons dans leur forme finale, comme dans le cas du rapport de dessin, et qu'il peut avoir été plus complexe que ce que l'on peut voir sur le textile.

Le rapport de décor sur les tissus aux rayures est différent de celui sur les tissus aux médaillons, car les différentes bandes sont décorées de motifs différents. Parfois, ces bandes décorées de motifs différents sont encadrées de bandes étroites de motifs identiques. Pour une meilleure compréhension, on peut se référer au tissu décoré de coqs et de losanges, car il en existe de nombreux exemples⁹¹. A première vue, il semble que le

⁹¹ Les fragments de ce tissu sont conservés dans les musées suivants : Abegg-Stiftung, Riggisberg, n° 4406 ; Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris, n° Cl. 22046 ; Davids Samling, Copenhague, n°

tronc de palmier représenté de façon très abstraite et placé au milieu des coqs, sur la bande marron, soit l'axe de symétrie du décor de ce tissu. Cela est principalement dû au fait qu'il y a des coqs identiques des deux côtés du palmier, et qu'en plus, des bandes bleues décorées de diamants encadrent la bande marron. Cependant, l'examen des différentes pièces conservées de ce tissu montre que, comme le souligne également Desrosiers⁹², les coqs ne sont pas placés au milieu de la bande marron : ils sont légèrement décalés vers la gauche, ce qui en fait une bande à motif asymétrique. Cette irrégularité ne se retrouve pas nécessairement sur toutes les pièces conservées de ce tissu. Par exemple, il est à peine reconnaissable que les coqs sur la bande de droite d'un autre fragment de ce tissu (cat.10.1), ne sont pas placés exactement au milieu de la bande. Il est si imperceptible qu'il peut même être considéré comme le résultat d'une déformation de la bande au fil du temps. Sur la plupart des fragments conservés de ce textile, les bandes marron et les bandes bleues sont détachées puis placées les unes à côté des autres dans les montages des musées. Cependant, sur un autre fragment du même tissu (cat.10.2), la bande marron placée à droite et ses bandes bleues voisines ne sont pas détachées. Cela montre que l'ordre initial des bandes, et en particulier celui des bandes bleues encadrant la bande marron, n'était pas symétrique mais identique. Mais la présence de bandes bleues, au dessin symétrique à celui présenté sur la bande bleue de ce fragment, retrouvées dans d'autres musées, montre que le décor du textile était symétrisé dans la largeur, par rapport à une axe vertical. Cela signifie que le rapport de décor du tissu était probablement constitué de différentes bandes, et que le rapport a été symétrisé pour décorer le reste de la largeur du textile. En fonction de la largeur du rapport de décor, ainsi que celle du textile, cela a pu se produire plusieurs fois.

La même approche est visible sur un autre tissu à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11). Sur ce tissu, l'inscription coufique est retournée horizontalement, présentant ainsi une version miroir de l'écriture originale. Cela montre que cette bande est symétrisée par rapport à l'axe vertical (fig.19). Cette symétrisation concerne probablement toutes les bandes du rapport de décor, ce qui signifie que ces bandes décoraient probablement une moitié de la largeur du tissu, et que leur répétition, en miroir, se présentait sur l'autre moitié de la largeur du tissu. Il est également possible que plusieurs répétitions décoraient le tissu, en fonction de sa largeur. La symétrisation n'affecte pas visuellement le dessin de la bande ornée d'étoiles et de rosaces, ni celle de la

24/1992, Cleveland Museum of Art, Cleveland, n° 1983.128 ; Musée des Arts décoratifs MAD, Paris, n° 35.956 ; Brooklyn Museum of Art, n° 39.54 ; Seattle Art Museum, n° 55.68

⁹² DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 266-268, cat n° 144.

bande ornée de quadrupèdes de part et d'autre d'un arbre. Mais cela affecte visuellement la bande décorée de quadrupèdes et d'oiseaux, placés les uns sur les autres face au bord droit du textile. Il est probable que, selon cette hypothèse, ces quadrupèdes et oiseaux étaient représentés face au bord gauche du textile dans le dessin initial, mais comme seules les bandes symétrisées sont conservées, il n'est pas possible de confirmer cette hypothèse. Les pièces restantes de ces textiles étant très fragmentées, il n'est pas possible de comparer les erreurs de tissage. La raison est qu'il n'est pas possible de les vérifier sur des répétitions du rapport de décor voisines, notamment parce qu'on ne sait pas exactement à quel endroit appartenaient ces pièces restantes sur le textile.



Fig.19. Partie du fragment n° d'inv. 25/1992 retournée horizontalement, 2022, photo de l'auteur

2.1. VARIATIONS DE TECHNIQUE DE TISSAGE AU SEIN DU CORPUS

Un taffetas comporte toujours l'allusion à un motif brique car les fils de chaîne qui passent sous la trame dans une rangée passent par-dessus à la rangée suivante. Sur le taffetas doublé liseré à liage vertical, le fond des tissus est un taffetas et a donc un aspect brique. Bien entendu, cet aspect est moins observable puisque le fond est à face chaîne, et

la trame est donc cachée derrière la haute densité des chaînes. C'est surtout dans la zone de décoration de ces tissus qu'il n'y a pas de motif brique. En effet, comme le liage de la trame décor est toujours réalisé aux mêmes endroits, un effet de lignes verticales se présente sur les motifs du dessin. Avoir des liages toujours aux mêmes endroits dans une technique de taffetas n'est possible que lorsque les liages sont réalisés sur un flotté sur deux d'une trame de fond. C'est pourquoi la trame décor est introduite dans le textile tous les deux flottés de la trame de fond, afin qu'elle puisse être liée au fond toujours par les mêmes chaînes de liage.

Sur le tissu aux coqs affrontés, les losanges et les lignes ondulées des bandes bleues sont réalisés avec le taffetas doublé liseré à liage vertical. Mais sur les bandes marron, la trame du décor est liée au fond en taffetas. Ici, la zone de décoration présente un liage à motif brique, comme sur un textile taffetas normal⁹³. Cependant sur ce textile, le liage s'effectue toujours sur un flotté sur deux de la trame de fond, à l'instar du liage vertical.

Sur les bandes aux coqs affrontés, le rythme est semblable au taffetas. Chaque trois fils de chaîne consécutifs, tous pairs ou tous impairs, sont considérés comme un seul fil de chaîne. L'entrelacement de ces fils de chaîne avec la trame décor constitue un taffetas. Il y a trois fils, pair ou impair, qui lient et trois fils, pair ou impair, qui ne lient pas, au fur et à mesure selon le dessin. A chaque deuxième groupe de trois fils de chaîne qui, comme déjà mentionné, fonctionne comme un seul fil de chaîne, le rôle de liage est attribué. Les fils de chaîne de liage qui ne font pas le liage en un coup le font au coup suivant.

Dans la plupart des cas, les groupes sont constitués de trois fils de chaîne définis. A certains endroits, deux fils, cinq fils ou même six fils de chaîne, au lieu de trois fils, lient la trame supplémentaire au fond du tissu. Une autre irrégularité est que le liage est fait par des fils de chaîne qui ne sont pas censés faire le liage. Ou même, la longueur du flotteur de fil de trame supplémentaire varie à certains endroits, s'allongeant ou se raccourcissant. La trame supplémentaire flotte généralement sur 19 fils de chaîne, et est liée au fond en passant sous trois fils de chaîne pairs ou impairs. L'apparition de ces irrégularités peut être, à certains endroits, due à une erreur de tissage, mais dans la plupart des cas, cela est dû à une volonté de modifier le liage et les flottés de la trame supplémentaire pour obtenir un décor mieux formé. Ces irrégularités apparaissent donc là où la caractéristique technique du tissage empêche une bonne réalisation du décor. Ils peuvent être repérés par exemple

⁹³ Ceci est similaire au taffetas lancé à liage repris qui sera abordé au chapitre 4.

sur le corps du coq pour mieux mettre en scène l'aile et ses plumes, ou la courbure de son corps, ou la ligne droite de sa queue. Mais la découpure⁹⁴ autour des motifs de décor semble cohérente, étant toujours trois ou un multiple de trois.

Un schéma de cette variante est dessiné (fig.20) pour donner une meilleure compréhension du tissage. Ce textile présente une combinaison de liage vertical et de liage en taffetas dans la zone de décoration sur différentes bandes.

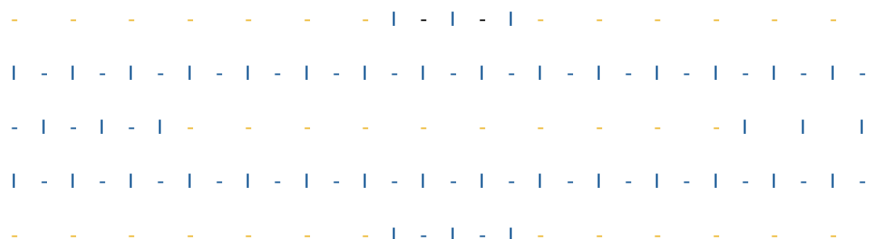


Fig.20. Schéma du tissage du décor sur les bandes marron du tissu aux coqs et palmettes. Les groupes de trois fils de chaîne sont représentés en bleu foncé. Les zones où les fils de chaîne ne font pas le liage sont représentées en beige. Réalisé par l'auteur

Cette variante pourrait être une nouvelle version de la technique du taffetas doublé liseré à liage vertical, qui ressemble à d'autres techniques courantes de l'époque, notamment le taffetas lancé à liage repris. Derrière cette version se cache probablement une volonté d'expérimenter différentes techniques de tissage sur le métier à tisser utilisé pour le taffetas doublé liseré à liage vertical, et de découvrir l'utilisation parallèle de cette technique avec des techniques contemporaines sur un même tissu. De plus, il semble que l'idée derrière cette combinaison de deux techniques, qui sont assez similaires, était d'avoir la possibilité de faire quelques exceptions là où cela était nécessaire. Ils sont tous deux en taffetas avec une trame supplémentaire, et sont tous les deux à liage repris. Sur les textiles à liage vertical, les lignes verticales créent une surface cohérente, de sorte qu'il n'est pas facilement possible de faire des exceptions, car chaque fois qu'une exception est réalisée,

⁹⁴ Le vocabulaire français du CIETA définit la découpure comme le groupe des fils de chaîne, ou de trame, composant les gradations qui constituent les contours des effets du dessin. La découpure chaîne constitue donc, la valeur minimale de ces gradations, formants l'unité de déplacement du décor dans le sens de la trame, et dont toutes les autres ne sont, normalement que des multiples. La découpure trame constitue la valeur minimale des gradations, formants l'unité de déplacement du décor dans le sens de la chaîne. La découpure trame s'exprime en passée dans les tissus à plusieurs lats : CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE DES TEXTILES ANCIENS 1997 révisé en 2020, p. 12

elle est facilement détectée. Mais avec un liage en taffetas, il est plus facile de modifier certains détails du liage, chaque fois que cela est nécessaire, car nous ne sommes pas confrontés à des lignes verticales claires mais plutôt à un motif en brique. Ici donc, les irrégularités, comme déjà mentionné, facilitent le travail du tisserand pour tisser les motifs et leurs détails de manière plus précise et cohérente. Mais globalement, hormis ces irrégularités, les caractéristiques de la technique régissent le design, car on suit la règle selon laquelle les fils prédéterminés sont utilisés pour le liage. Toutefois, sur le tissu à médaillons ornés d'un décor ornemental (cat.5), c'est surtout le dessin qui prime sur la technique, car chaque groupe de trois fils de chaîne peut réaliser le liage selon le décor. Nous ne donnons plus au préalable un deuxième rôle de liage à des fils spécifiques (fig.21). Il n'est pas clair si d'autres zones décoratives de ce textile ont été tissées en taffetas doublé liseré à liage vertical, c'est donc surtout la similitude avec le tissage du textile aux coqs affrontés qui place le textile de Cleveland parmi les tissus de ce corpus. Cependant, ce textile ressemble au reste des tissus du corpus dans des caractéristiques telles que le fil de chaîne en soie avec une torsion dans la direction Z, le fil de trame de fond en soie avec une légère torsion dans la direction Z et le fil de trame décor en soie sans torsion.





Fig.21. En haut : détail du fond aux diamants du fragment n° d'inv. 1950.518, 2022, photo de l'auteur
En bas : schéma du tissage du fond, réalisé par l'auteur

2.2. CONTEXTE D'APPARITION : DU TAFFETAS SIMPLE AU TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL

La production de ce groupe est attribuée à une période allant du X^{ème} au XII^{ème} siècle⁹⁵. La datation radiocarbone du fragment provenant du coffret reliquaire de l'église Saint-Materne à Walcourt (cat.15) concorde avec cette hypothèse, en accordant la période du X^{ème} ou début du XI^{ème} siècle à ce fragment⁹⁶. Mais cette technique de tissage existait bien avant le X^{ème} siècle, au premier millénaire. Selon Sigrid Müller-Christensen, cette technique remonte au V^{ème}-VI^{ème} siècle et s'est poursuivie jusqu'au VII^{ème} siècle, date à laquelle elle croit qu'elle a disparu⁹⁷.

Pour mieux comprendre cette technique et comment elle s'est formée, il faut connaître la définition du nom de cette technique. Un décor liseré fait référence à la déstabilisation du fond d'un taffetas dont le décor est tissé avec la trame du fond sur chaque deuxième coup de trame, ce qui signifie qu'un tel tissu est tissé avec un système de fils de chaîne et

⁹⁵ OTAVSKY Karel, 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *Mittelalterliche Textilien I, Ägypten, Persien und Mesopotamien Spanien und Nordafrika*, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1995, p. 119.

⁹⁶ VAN STRYDONCK 1993, pp. 74-77

⁹⁷ MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, p. 17. Anne-Marie Keblow Bernsted rapporte également l'origine de cette technique au V^{ème}-VI^{ème} siècle apr. J.-C. dans : FOLSACH von Kjeld et KEBLOW BERNSTED Anne-Marie, *Woven Treasures : Textiles from the World of Islam*. Copenhagen : The David collection, 1993, pp. 71-75

un système de fils de trame. Sur un taffetas liseré, dans les zones de décor, la trame qui est en train de réaliser le fond, sort du tissu et passe sur les fils de chaîne, sauf ceux ayant le rôle de liage. Mais ce qui résulte c'est que dans ces zones la trame de fond manque. Ainsi, dans un taffetas liseré, les fils de chaîne sont maintenus lâches derrière le tissu⁹⁸.

Le taffetas doublé liseré a en effet été développé pour compenser cette déstabilisation. Pour le tissage de ce taffetas une trame supplémentaire est introduite dans le tissage qui ne traverse la largeur du tissu que pour créer le décor⁹⁹. La trame liseré passe dans la largeur du tissu parallèlement à la trame de fond aux endroits où il n'y a pas de décoration, raison pour laquelle l'apposition « doublé » lui est donnée. Elle sort du tissu et flotte au-dessus des fils de chaîne uniquement dans les endroits décor. En général, si les flottés de fil de trame supplémentaires sont courts, c'est-à-dire que la trame ne vient que sur les fils de chaîne pour créer un motif de largeur étroite, puis revient rapidement sous les fils de chaîne, aucun liage supplémentaire n'est nécessaire. Mais si les flottés de fil de trame sont longs, des liages supplémentaires sont nécessaires pour maintenir la trame du décor attaché au fond du tissu.

Une trame supplémentaire introduite dans le tissu pour réaliser le décor peut bien évidemment être liée au fond du tissu dans différentes armures de tissage, telles que le taffetas, le sergé, etc. Sur un taffetas doublé liseré, il n'y a évidemment pas un liage toujours avec les mêmes fils de chaîne, et les flottés de trame peuvent flotter sur n'importe quel fil de chaîne.

Aujourd'hui, deux groupes présentent cette caractéristique. Des fragments de l'un ont été retrouvés dans des tombes en Égypte, dont certains à Akhmīm¹⁰⁰. Ils sont attribués au VI^{ème}-VII^{ème} siècle. Des fragments de l'autre groupe de taffetas doublé liseré ont été retrouvés en Europe¹⁰¹. L'origine d'au moins certaines de ces pièces peut être attribuée à Rome, selon Regula Schorta, en raison du contexte liturgique chrétien de leurs motifs¹⁰².

⁹⁸ Cette technique est décrite sous la structure 1 par DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), pp. 77-83

⁹⁹ Cette technique est décrite sous la structure 2 par DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), pp. 83-87

¹⁰⁰ De nombreux exemples sont mentionnés par DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), p. 83, note 7.

¹⁰¹ Un exemple de ce groupe de taffetas doublé liseré est un fragment de soie conservé à l'Abbaye de Saint-Maurice, dont la description technique et la photo sont présentées sur le site internet de la Fondation des Archives Historiques de l'Abbaye de Saint-Maurice. Il est classé au Fonds d'Archives, catégorie des Tissus Anciens, série numéro 1, dossier numéro 134. Ce fragment est orné de différentes bandes horizontales dont celle aux motifs monochromes est en taffetas doublé liseré. Le décor est réalisé de courts flottés de la trame du décor, sans liage supplémentaire. Le liage au fond du tissu se fait par chaque quatrième fil de chaîne, notamment dans les zones décorées de petits carreaux. Les restes d'une bande d'inscription en grec sont également visibles sur le fragment.

¹⁰² SCHORTA 2001, p. 17

Contrairement au premier groupe ce groupe est en soie. Sur les deux groupes, la trame supplémentaire est introduite dans le textile à chaque deuxième flotté de la trame de fond. Des fragments des deux groupes sont décorés de motifs géométriques simples ; évidemment que sur le deuxième groupe, seules les bandes tissées en taffetas doublé liseré sont décorées de tels motifs. En raison de la simplicité et du niveau d'abstraction des motifs, les flottés de trame décor sont toujours courts et aucun liage supplémentaire n'est donc nécessaire sur un taffetas doublé liseré.

Les premiers exemples trouvés de fragments en taffetas doublé liseré à liage vertical remontent à la même époque que les premiers exemples de taffetas doublé liseré en possession. La plupart d'entre eux ont été retrouvés lors de fouilles effectuées à Akhmīm, mais aussi en d'autres lieux comme à Antinoé. Ils présentent un fond en lin et un décor en laine doublée de multiples couleurs¹⁰³. La trame supplémentaire de ces fragments est toujours liée au fond du tissu par chaque quatrième ou chaque sixième fil de chaîne¹⁰⁴.

Il existe également un autre groupe de soieries en taffetas doublé liseré à liage vertical datant du premier millénaire, qui ont été trouvées en Europe, parmi les trouvailles funéraires et les trésors d'église, surtout pour envelopper les reliques¹⁰⁵. Une origine occidentale, peut-être italienne, est attribuée à ces soies plus anciennes tissées avec cette technique¹⁰⁶. Ce groupe se caractérise par sa couleur monochrome¹⁰⁷. Sur ce groupe de tissus en soie, le fil de trame décor est lié au fond du tissu par chaque sixième fil de

¹⁰³ Cette technique est décrite sous la structure 3 par DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), pp. 88-92

¹⁰⁴ Les deux tissus conservés à la Whitworth Gallery, Université de Manchester, présentent un liage par chaque sixième fil de chaîne. Voir Flanagan 1956, p. 497, note 1. Les n° d'inventaire des fragments sont T.1994.118.1, T.1994.118.2 et T.1994.119.1, T.1994.119.2.

Les fragments conservés au Victoria and Albert Museum ont pour la plupart un liage d'un fil de chaîne sur quatre, voir KENDRICK A. F., *Catalogue Of Textiles From Burying Grounds In Egypt, Period of Transition and of Christian Emblems*, vol. II, London : Victoria and Albert Museum, 1921, pp. 76-80, notamment n° 560 et 565 (n° d'inv. 357-1887 et 358-1887). Parmi les autres fragments mentionnés par Kendrick certains sont accessibles sur la collection en ligne du Victoria & Albert Museum, sous les n° d'inventaire : 909-1886, 910-1886, 911-1886, 303-1889, 263-1887, 353-1887, 354-1887, 356-1887, T.166-1914 (fouillé à Antinoé). Un autre fragment appartenant à ce groupe est mentionné par DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), p. 88, ce qui est également conservé au Victoria & Albert Museum, n° T.191-1976

¹⁰⁵ Un exemple de ce groupe est une soie conservée à l'abbaye de Saint-Maurice dont la photo est accessible sur le site Internet de la Fondation des Archives historiques de l'abbaye de Saint-Maurice, dossier numéro 135.

La liste complète des soies de groupe le plus ancien, et leur lieu de découverte est mentionnée à la page 18 de *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters*, en note de bas de page 40. R. Schorta ajoute que dans un cas, des fragments tissés avec cette technique ont été utilisés comme rideaux de protection dans un manuscrit enluminé.

¹⁰⁶ SCHORTA 2001, p. 18

¹⁰⁷ Cette technique correspond à la structure 4 décrite par DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), pp. 92-100

chaîne¹⁰⁸. Les fragments du groupe égyptien diffèrent par certaines caractéristiques du groupe en soie. Dans ce groupe, le fil de trame supplémentaire ne flotte pas sur toute la largeur du tissu, d'une lisière¹⁰⁹ à l'autre. Il est introduit à la main dans un coup de décor aux endroits à motifs. Les tissus en laine sont tissés endroit-dessous, comme les fragments du groupe en soie, mais la trame décor est visible sur l'envers de ceux-ci. La figure 20b de l'article de De Jonghe et Tavernier¹¹⁰ montre le revers d'un de ces fragments. Sur ce textile la trame brochée, lorsqu'elle ne réalise plus le décor d'un coup, passe de l'un à l'autre sans traverser toute la largeur du tissu.

Ces deux groupes peuvent être considérés comme les ancêtres des textiles du corpus étudié dans cette recherche. Ce groupe plus jeune, du X^{ème}-XII^{ème} siècle partage, avec les autres groupes mentionnés ci-dessus, des caractéristiques telles que le liage toujours par les mêmes fils de chaîne. Ils ont donc tous un effet vertical. Sur tous les fragments de ces groupes, quelle que soit leur datation, le motif est réalisé avec une trame supplémentaire qui est insérée, après chaque deuxième coup de trame de fond. Sur ce groupe, comme sur le groupe de soies plus ancien, le fil de trame du décor n'apparaissant pas sur l'envers du tissu, l'envers ressemble donc à un simple tissu de taffetas, sans motif (fig.22).

Malgré leur similitude, il existe des différences entre le groupe de soie plus ancien et le groupe de soie plus récent du X^{ème}-XII^{ème} siècle. Les deux groupes de soie sont les plus similaires mais le groupe le plus récent a des fils de chaîne beaucoup plus denses par centimètre. Flanagan mentionne, dans une analyse technique de deux textiles de Durham appartenant au groupe plus ancien, une densité de 31 à 33 fils de chaîne par centimètre¹¹¹. Ce nombre est proche du tiers de la densité des fils de chaîne, dans les zones les moins denses, sur certains des fragments du groupe plus récent. Et la différence atteint un cinquième, dans les parties les plus denses de certains des fragments du X^{ème}-XII^{ème} siècle.¹¹² L'accès à un meilleur équipement pourrait être l'une des raisons qui ont rendu possible le tissage de tissus d'une telle densité¹¹³. La configuration à haute densité des fils

¹⁰⁸ SCHORTA 2001, p. 18

¹⁰⁹ Une lisière est, selon la terminologie désignée par le CIETA, une « étroite bordure formée de chaque côté du tissu et qui s'en différencie souvent par la matière, le coloris ou l'armure » dans : CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE DES TEXTILES ANCIENS (CIETA) 1997, révisé en 2020, p. 29

¹¹⁰ DE JONGHE et TAVERNIER 1978(1980), p. 91

¹¹¹ Flanagan 1956, pp. 499-500. Voir également SCHORTA 2001, pp. 18-19

¹¹² Celle-ci repose sur l'étude approfondie des fragments de ce groupe dans le cadre de cette recherche. La densité des fils de chaîne par centimètre varie de 83 à 165 sur les tissus du groupe plus jeune.

¹¹³ Pour les tissus de lin et de laine, une forte densité de fils de chaîne ne peut être envisagée car un fil de laine est généralement plus épais et plus pelucheux. Il faut donc plus d'espace entre les fils de chaîne pour pouvoir faire passer le fil de trame en laine.

de chaîne, comme dit précédemment, masque la trame de fond et ne laisse apparaître que le fil de trame supplémentaire, qui est intentionnellement passé sur les fils de chaîne dans les zones du décor. Cela prépare évidemment une toile au fond lisse et unifié sur laquelle seul le décor avec fil de trame supplémentaire est mis en scène. Cette mise en valeur du décor est encore plus accentuée par l'utilisation d'une trame décorative 2 à 3 fois plus épaisse que le reste des fils, les chaînes et la trame de fond. Il n'est pas non plus tordu, mais aplati¹¹⁴. Cette différence, au niveau de la torsion, sur les fragments monochromes du groupe plus ancien, se traduit par une réflexion lumineuse différente dans les zones décoratives et dans les zones de fond. Il s'agit donc d'une manière astucieuse de séparer le décor du fond, à l'aide de matière, sur un tissu monochrome. Mais il en est autrement sur les fragments du groupe plus récent qui sont bicolores et même multicolores, puisque dans la plupart des cas la trame du décor est d'une couleur différente de la couleur de fond.



Fig.22. Détail du fragment n° d'inv. Cl. 22046 du Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris, 2022, photo de l'auteur

La faiblesse pour les motifs géométriques continue à se voir dans les étoffes de ces deux groupes en soie. Les formes végétales simples mentionnées auparavant se transforment en motifs plus détaillés et stylisés, auxquels des figures d'oiseaux et d'animaux sont ajoutées aux X^{ème}-XII^{ème} siècle. La décoration change de telle manière après le X^{ème} siècle qu'elle n'est plus comparable aux exemples rudimentaires antérieurs. Le choix des motifs géométriques pour la décoration de ces tissus peut être défini par leur technique de tissage. Comme expliqué précédemment, le fil de trame supplémentaire passe sur les fils de chaîne pour créer le motif. En atteignant la marge finale du motif, il passe sous une chaîne de liage, et entre parmi les fils de chaîne. Ainsi, la marge d'un dessin se termine toujours à un

¹¹⁴ Cet effet aplati aurait pu être obtenu par un traitement post-tissage, peut-être similaire au polissage avec une pierre.

point de liage, ce qui donne un contour en escalier. Dans les fragments sur lesquels la trame de décor est attaché au fond du tissu avec un liage tous les quatre ou six fils de chaîne, le flotté de trame est plus court ; par conséquent, chaque pas réalisé sur le contour des motifs, que l'on appelle une découpure, est plus court. Mais dans le groupe de soie du X^{ème}-XII^{ème} siècle le liage est réalisé par chaque sixième, huitième, dixième, douzième et même quatorzième fil de chaîne¹¹⁵. Sur les fragments avec un liage tous les dix, douze et quatorze fils de chaîne, le flotté de trame supplémentaire est adapté au contour du motif¹¹⁶. Cela signifie que, le cas échéant, le flotté de trame de décor se termine, et il pénètre entre les fils de chaîne, avant d'atteindre la chaîne de liage suivante. Ainsi, la découpure n'a pas lieu au même endroit que le liage. En effet, sur ces fragments, les flottés de motif sont trop longs, et donc si la découpure se produit là où se fait le liage, le contour des motifs sera trop grossier, anguleux, voire déformé. Ainsi, le non-concordance entre le lieu de découpure et le lieu de liage est une caractéristique plus avancée qui se produit sur les tissus avec un liage tous les dix ou douze fils de chaîne. En dehors du point de vue technique, le décor atteint un niveau plus mature et élaboré sur les fragments du groupe plus jeune.

La lisière n'est conservée qu'en petits morceaux sur quelques-uns de ces textiles¹¹⁷. Ces petites traces montrent que la trame décor entre dans la foule des fils de chaîne,

¹¹⁵ De ce groupe, un seul fragment, qui est conservé à l'Abegg-Stiftung sous le n° d'inv. 5856, a un liage par chaque 12^{ème}, et dans certains cas chaque 14^{ème} fils de chaîne.

Le tissu aux chameaux en étoiles à huit branches, encadrées de médaillons, et conservé au Cleveland Museum of Art, n° d'inv. 1986.90, ne présente pas de liage par chaque 12^{ème} fil de chaîne, comme le mentionne Flanagan (Flanagan 1956, p. 497, note 2, et planche LII, Fig.2), mais par chaque 10^{ème} fil de chaîne. Il est probable que Flanagan se réfère à une irrégularité du liage, car les irrégularités surviennent fréquemment sur la plupart des tissus du groupe du X^{ème}-XII^{ème} siècle, comme c'est le cas pour un fragment conservé à Davids Samling, n° d'inv. 25/1992. Ce fragment a un liage par chaque 10^{ème} fil de chaîne, mais un liage par chaque 12^{ème} fil de chaîne a été également détecté à quelques endroits. Ces irrégularités sont parfois dues à la suppression d'un fil de chaîne pair ou impair qui se produit dans le temps et dans les conditions de stockage. Cet enlèvement entraîne le rapprochement des deux fils de chaîne adjacents. Ensemble, ils apparaissent donc comme un fil de chaîne plus épais que les autres fils de chaîne. Dans ce cas, un liage qui était essentiellement réalisé par le 10^{ème} fil de chaîne, nous apparaît par le 8^{ème} fil de chaîne car l'un des fils de chaîne a été supprimé, et un fil plus épais l'a remplacé. Et ce fil de chaîne plus épais est en fait composé des deux fils adjacents. Dans de tels cas, l'erreur se produit à partir du moment où le fil de chaîne est retiré du textile. Ces irrégularités peuvent aussi être dues à une erreur de liage survenue lors de la préparation du métier pour le tissage.

Sur le tissu n° 5856 de l'Abegg-Stiftung, le liage par chaque 14^{ème} fil de chaîne est une irrégularité. Sur le même tissu, il y a des endroits où le liage est réalisé par chaque 10^{ème} fil de chaîne. Il est possible qu'un liage au 14^{ème} fil de chaîne ait été nécessaire à certains endroits afin de mieux adapter le liage au décor. Et cette irrégularité a été compensée en d'autres endroits par un liage par le 10^{ème} fils de chaîne.

¹¹⁶ Le seul exemple de ce groupe avec un liage à chaque 10^{ème} fil de chaîne sur laquelle la découpure et le liage correspondent est le fragment aux chameaux du Cleveland Museum of Art, n° 1986.90.

¹¹⁷ Les tissus suivants présentent des marques de lisière: le tissu n° 5856 de l'Abegg-Stiftung, le tissu n° 3.117 du Washington Textile Museum, les tissus n° 1986.90 et n° 1941.292 du Cleveland Museum of Art, et les tissus n° 1940-51-43 et n° 1940-51-50 du Philadelphia Museum of Art, qui sont d'autres fragments du tissu 1940-51-48.

accompagnant la trame de fond, à une extrémité d'une rangée et ressort à l'autre extrémité. Elle attend du côté du textile, pendant que la trame de fond entre dans la foule pour tisser le rang suivant. Lorsque le rang suivant est tissé, c'est à nouveau au tour de la trame décor d'être introduite dans la foule. Une entrée sur deux de la trame décor dans le textile, crée de grandes boucles au bord de la lisière du textile (fig.23). Sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), la bande située juste à côté de la lisière droite, ornée d'inscription coufique, a été raccourcie, et la partie supérieure de l'écriture a été supprimée. Il semble qu'il ne restait plus assez d'espace pour terminer le dessin de cette bande avant d'atteindre le bord. Pour résoudre ce problème, seule la partie supérieure de l'inscription, qui contient principalement les terminaisons ornementales des lettres, a été supprimée (fig.24). Ce choix permet au texte de rester lisible.



Fig.23. Détail du fragment n° d'inv. 3.117 du George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C., 2022, photo de l'auteur

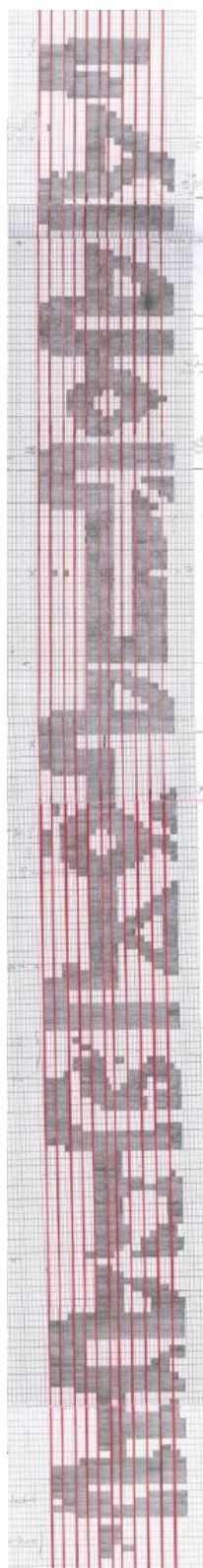


Fig.24. Reconstruction de la première bande, à droite, du fragment n° d'inv. 5856 de l'Abegg-Stiftung, réalisée par l'auteur

Sur deux tissus conservant encore leur lisière — celui à médaillons ronds ornés de griffons affrontés et celui à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.3-4) — la lisière gauche est alignée sur l'axe vertical des motifs décorant les intervalles des

médallions. Sur le tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9), la lisière gauche n'est pas placée sur l'axe de symétrie, mais dépasse l'axe de symétrie de la rosace et de la bande de palmettes stylisés. Le dépassement de l'axe vertical n'est pas si radical, et le dessin principal est entièrement présenté. C'est moins gênant lorsqu'il s'agit des bandes de palmettes et ce n'est choquant que lorsqu'il s'agit de la rosace et de son médaillon. Sur le tissu orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8), il n'est pas possible de reconnaître le dessin en raison du changement excessif de couleur, et donc il n'est pas possible d'identifier où est placée la lisière par rapport au dessin. Bien entendu, comme sur tous ces tissus seule la lisière d'une extrémité est conservée, il est impossible de comprendre si la même approche a été appliquée aux lisières des deux extrémités de la largeur du textile.

Ainsi, la technique de taffetas doublé liseré à liage vertical existait antérieurement en Égypte et en Italie. Cependant, le groupe étudié dans cette recherche se distingue par plusieurs caractéristiques : des fils de chaîne beaucoup plus denses par centimètre, masquant la trame de fond et offrant une toile au fond lisse et unifié, sur laquelle le décor en fil de trame supplémentaire est bien visible ; des caractéristiques techniques plus avancées ; et un décor plus raffiné et élaboré.

CHAPITRE 3

TISSUS À CARACTÈRE ISLAMIQUE SUR UN FOND

SASSANIDE

L'étude du décor des seize fragments de ce groupe indique la présence d'un corpus de motifs composé de différents oiseaux et animaux, accompagnés de motifs végétaux et géométriques. L'influence de la culture sassanide dans la représentation des motifs de ces tissus est évidente, voire indéniable, même si ce n'est pas la seule culture qui a été source d'inspiration dans la décoration de ces tissus. Dans la plupart des cas, cette inspiration a été formée indirectement et même involontairement, et dans certains cas peut-être consciemment. La présence de caractéristiques sassanides sur les tissus de ce groupe du X^{ème}-XII^{ème} siècle n'est pas inhabituelle, car des éléments de l'art sassanide ont non seulement influencé la culture Iranienne, mais ont également été introduits et diffusés dans différentes cultures et régions. Cet impact s'est poursuivi au fil du temps et des siècles. Il ne faut évidemment pas parler d'une influence à sens unique, de l'art sassanide vers d'autres cultures, car il y avait des échanges réciproques entre l'art sassanide et d'autres cultures contemporaines riches, comme l'art byzantin.

Les finalités commerciales constituent l'un des facteurs les plus importants pour le transfert d'objets d'une zone géographique à une autre. Ce transfert apporte une familiarité avec l'art d'autres pays, et parfois une fascination pour les caractéristiques étrangères. Cette fascination permet aux caractéristiques de passer d'une culture à l'autre. Lorsqu'elle est transférée, une caractéristique étrangère s'adapte à la structure locale. Après un certain temps, la même caractéristique peut revenir à sa culture d'origine, mais sous une forme légèrement différente, et peut subir à nouveau des modifications. Si les échanges apparaissent entre plus de deux cultures, des changements multilatéraux peuvent entrer dans ce cycle. Parfois, ces échanges atteignent une telle ampleur qu'il devient impossible de remonter à l'origine de certaines caractéristiques.

Ces échanges se retrouvent également sur les décors des tissus taffetas doublé liseré à liage vertical. Pour comprendre dans quelle culture les tissus de ce corpus ont été produits, il est nécessaire d'examiner toutes leurs caractéristiques, non pas séparément mais dans leur ensemble, et de connaître leurs caractéristiques dominantes. Les tissus de ce groupe, tout en préservant l'esprit d'un souvenir sassanide, et même en présentant certains éléments de l'art byzantin, mettent l'accent sur l'utilisation de motifs végétaux et exposent surtout des inscriptions en écriture coufique, le tout dans un style abstrait, et ils rappellent ainsi surtout les objets d'art islamique.

3.1. MOTIFS VARIÉS MIS EN ŒUVRE DANS UN STYLE UNIQUE

Ce corpus regroupe les fragments préservés de seize tissus différents. Ces tissus ont été conservés dans différentes dimensions, et dans un état plus ou moins fragile jusqu'à nos jours. Le décor de ces pièces est illustré de motifs de quadrupèdes, d'oiseaux, d'éléments végétaux et de formes géométriques. Bien que la décoration de tous ces tissus soit présentée dans un style regroupant les mêmes caractéristiques, l'accent mis sur chacune de ces caractéristiques varie sur les différents textiles du corpus. Le style des fragments de ce corpus sera donc examiné dans cette partie en passant par leurs caractéristiques visuelles, et en nommant les tissus de ce corpus qui mettent plus clairement en valeur chacune de ces caractéristiques.

Les fragments de ce corpus présentent deux types de systématisation du décor, les médaillons et formes étoilées d'une part, et les rayures d'autre part. Les tissus aux médaillons et formes étoilées sont bicolores, et les tissus aux rayures sont multicolores. Un seul fragment de ce corpus, celui à médaillons ronds sur fond à décor géométrique provenant de la Croix pectorale dite de saint Servais (cat.7), présente, aujourd'hui, une palette monocolore. Il n'y a pas de signe clair de décoloration des fils du tissu détectable au microscope. Des traces d'une légère couleur rose-rouge sont visibles vers les extrémités de certains fils de chaîne sur le bord gauche du tissu. Comme seules les extrémités des fils de chaîne, là où ils sont sortis du tissage et sont en contact direct avec les circonstances extérieures, présentent des traces de cette couleur, il est difficile de les considérer comme des restes de la couleur originale des chaînes (fig.25). Si l'on considère la couleur actuelle comme celle d'origine, on peut néanmoins dire que la palette monocolore est « compensée » par la réflexion de la lumière sur les fils décoratifs et de fond donnant l'illusion d'une surface bicolore au textile, ce qui sera abordé plus loin. Sur tous les tissus de ce corpus, le décor est tissé avec du fil de trame de couleur crème.

Sur les tissus ornés de médaillons, des paires de quadrupèdes ou d'oiseaux affrontés sont représentés de part et d'autre d'un palmier au milieu du médaillon. Bien entendu, ces motifs sont visibles dans les médaillons dont le décor est centré sur les animaux et les oiseaux. Si une paire de quadrupèdes est représentée au milieu du médaillon, des oiseaux sont représentés dans la partie supérieure du médaillon, ainsi que de part et d'autre de ces quadrupèdes et sous leurs pattes, dans la plupart des cas. Cette composition est visible sur les tissus à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), à médaillons ronds

ornés de griffons affrontés (cat.3), à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés¹¹⁸ (cat.6), ainsi que sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2).



Fig.25. Détail du fragment n° d'inv. SSS1152 de la Croix pectorale dite de saint Servais, Basilique de Saint-Servais, Maastricht, photo par l'auteur

Si une paire d'oiseaux est représentée au milieu du médaillon, des quadrupèdes sont représentés dans la partie supérieure du médaillon. Le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1), est un exemple d'un fragment de ce groupe qui représente deux oiseaux affrontés, de part et d'autre d'un palmier, au milieu du médaillon, et les petits quadrupèdes dans la partie supérieure du médaillon. Il existe également un autre tissu dont le décor est centré sur des motifs d'oiseaux, celui à médaillons ronds sur fond à décor géométrique (cat.7). Malheureusement, seule une très petite partie de son décor a survécu, et d'autres détails du décor ne sont pas conservés. Par conséquent, seule une partie du motif

¹¹⁸ De petits fragments de ce tissu sont conservés à l'Abegg-Stiftung sous le n° d'inv. interne FB148 (fig.45) mais ils sont mentionnés dans le texte sous le n° 35733, comme le fragment conservé au Musée des Tissus de Lyon.

de l'oiseau est reconnaissable et il semble qu'il ait occupé la majeure partie de l'espace à l'intérieur du médaillon.

Les médaillons de trois de ces tissus — à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1), à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4) et à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6) — entourent des étoiles à huit branches de telle sorte que les motifs mentionnés ci-dessus sont représentés à l'intérieur des étoiles.

Parmi les tissus de ce groupe, deux présentent des décorations axées sur les motifs végétaux : celui orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8) et celui à médaillons ornés d'un décor ornemental (cat.5). Au milieu du médaillon de ce dernier, un motif végétal symétrique est présenté. Autour de ce médaillon se trouve une bande décorée de feuilles et de branches abstraites semblables à celles des vignes.

Le tissu d'orné d'octogones et d'un décor ornemental se distingue des autres tissus car ses médaillons sont des octogones de 2.5 cm de hauteur collés les uns aux autres comme un nid d'abeille. À l'intérieur de chacun d'eux se trouve un palmier abstrait à cinq feuilles. Outre ce tissu, qui présente un décor relativement différent, des décors végétaux très abstraits et géométriques, notamment avec des palmiers, ainsi que des décors animaliers, tels que des lions et des oiseaux, sont représentés à l'intervalle des médaillons du reste des tissus.

Tout l'espace vide et non décoré des tissus est recouvert de petits motifs géométriques comme le losange, l'octogone, le cercle, etc. Ces motifs géométriques remplissent les surfaces vides du décor sur chacun des tissus selon la composition du dessin. Par exemple, sur certains tissus à médaillons, ces motifs géométriques remplissent le fond du tissu, dans l'intervalle entre les médaillons. Mais sur le tissu à médaillons ornés d'un décor ornemental, ces motifs géométriques décorent le fond du textile, à l'intérieur et à l'extérieur du médaillon. Sur les tissus aux motifs d'étoiles et de médaillons, des motifs géométriques décorent l'espace vide des médaillons, en dehors des étoiles.

Le motif de l'étoile est utilisé d'une autre manière, sur le tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9). Sur ce tissu, des bandes entrelacées représentent une forme en étoile au centre du décor. Ces bandes continuent ensuite à former un cadre carré autour de l'étoile. Dans les coins de ce carré, dans l'espace en dehors de l'étoile, quatre

griffons sont représentés, chacun étant une image symétrique et en miroir des griffons adjacents. Au centre, la forme circulaire entoure une croix grecque composée de palmettes abstraites.

Parmi les tissus de ce groupe, six fragments sont décorés en structure rayée. Sur ces fragments, des bandes verticales de larges et étroites largeurs sont alternativement placées les unes à côté des autres. Sur les bandes larges, des oiseaux sont représentés des deux côtés du palmier se faisant face, comme l'exemple du tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat.1.1), et celui d'un autre textile à rayures ornées de lions (cat.13) provenant de la Basilique de Saint Servais à Maastricht. Ces oiseaux sont représentés dans certains cas avec la tête tournée en arrière, comme sur le tissu à rayures ornées d'oiseaux (cat.14). Sur certaines des bandes larges, des oiseaux et des quadrupèdes sont représentés individuellement les uns sur les autres dans un cadre vertical, parmi lesquels on peut également voir des décorations végétales abstraites, comme dans l'exemple du tissu à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11). Il peut également y avoir une bande large, décorée de la même manière mais dédiée uniquement à la représentation des oiseaux, et une autre bande large uniquement pour les quadrupèdes, comme ce qu'on peut voir sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12).

Sur le tissu à rayures ornées de lions (cat.13), il reste une partie d'une bande décorée de deux motifs à quatre pattes. Il est possible que cette bande soit réservée aux quadrupèdes, mais une petite partie d'un motif conservé à l'extrémité supérieure de la même bande du tissu rappelle les griffes d'un oiseau. Il est donc possible que ce tissu, comme celui à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11), représente à la fois des oiseaux et des quadrupèdes dans la même colonne.

Sur les fragments de la Croix de l'impératrice Gisela (cat.16), on peut observer une partie du visage et du corps d'un oiseau représentés avec des motifs végétaux. Étant donné que le corps et le visage de l'oiseau, les deux, sont tournés vers l'extérieur de la bande, il est possible que seuls des oiseaux soient représentés sur cette bande. La raison en est que dans le cas où deux oiseaux se trouvent des deux côtés du palmier, leurs corps font face à la plante au milieu de la bande. Dans ce cas, les visages des oiseaux sont soit tournés vers le palmier, soit tournés vers l'extérieur de la bande, tandis que dans le cas de ce textile, le visage et le corps de l'oiseau sont tous deux tournés vers l'extérieur de la bande.

L'alternance de bandes larges et étroites sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), est légèrement différente, de sorte qu'entre les deux bandes larges sont placées trois bandes étroites de même largeur. Dans la plupart des cas, les bandes étroites des tissus de ce corpus sont décorées d'écritures coufiques, comme en témoignent les tissus à rayures ornées d'oiseaux (cat.14), à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), à rayures ornées de lions (cat.13) et à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11). Les écritures coufiques sont représentées sur une bande étroite séparée, de haut en bas ou de bas en haut. On peut également voir des fragments sur lesquels d'étroites bandes sont décorées de motifs végétaux abstraits ou de motifs géométriques. Sur le tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat.10.1), ces bandes étroites sont décorées de rangées de losanges en décalage vertical, avec des lignes ondulées placées entre elles. Le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), est plus diversifié. En plus des écritures coufiques, ils sont également décorés de palmiers abstraits, d'étoiles à huit branches et de losanges.

Toutes les bandes sur les tissus de ce corpus, à l'exception de celles du tissu rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), sont séparées les unes des autres par une bande de couleur crème de très faible largeur. Cette bande de couleur crème est mesurée à sa largeur la plus étroite de 0.2 cm, et à sa largeur la plus large de 0.7 cm. Lorsque cette bande est plus large, deux lignes brun foncé décorent toute la longueur de la bande de couleur crème, au milieu de celle-ci. En raison de la mauvaise qualité et de la nature en noir et blanc de la photo, il n'est pas possible d'affirmer avec certitude qu'il existe une étroite bande de couleur crème entre les rayures des fragments de la Croix de l'impératrice Gisela (cat.16).

Le dernier fragment de ce groupe est un fragment orné d'une bande d'inscription en tapisserie (cat.15). Ses très petites dimensions fournissent au spectateur des informations très incomplètes sur le dessin. Dans la rangée centrale de ce fragment se trouve une bande horizontale d'une inscription coufique tissée en tapisserie, et au-dessus et en dessous, des restes non reconnaissables du dessin sont tissés en taffetas doublé liseré à liage vertical. Le seul autre tissu de ce groupe dont une partie est tissée en tapisserie est le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). Sur la partie supérieure de ce tissu, qui présente une structure à rayures verticales, une écriture horizontale est tissée en tapisserie. Cette écriture coufique se pose en effet sur les motifs présentés en bandes verticales, sans interrompre leur répétition. Aux yeux du spectateur cette bande de

tapiserie crée en fait une rupture visuelle dans la répétition des motifs, et non une véritable rupture. La présence d'une bande de tapisserie horizontale sur un tissu à rayures verticales suggère la possibilité que le tissu de Walcourt ait également eu une structure rayée verticale.

Sur tous les tissus de ce groupe, les motifs sont extrêmement abstraits, si bien que c'est comme si les formes, notamment les motifs végétaux, étaient dans leur forme la plus simple, et étaient devenues géométriques. Cette caractéristique apparaît dans une très large mesure sur certains tissus de ce groupe. Par exemple, les palmiers présentés dans l'intervalle des médaillons du tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), ont été abstraits en forme de cœur. De même, les palmiers entourés d'une étoile à huit branches, dans l'intervalle des médaillons du tissu ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), sont devenus si abstraits qu'ils se sont fondus dans les formes géométriques qui les entourent. De même, les branches, les troncs et les racines des palmiers, présentés à l'intérieur des médaillons des deux tissus, sont représentés avec des lignes et des formes angulaires, comme des trapèzes ou des triangles. Cette abstraction est non seulement très proche du tissage des textiles de ce groupe mais en fait, elle en est influencée, et c'est grâce à ce tissage que les motifs sont représentés géométriquement. Mais le point important est que cette abstraction n'est pas associée à une primitivité des motifs, mais au contraire ces motifs sont illustrés avec beaucoup de détails et d'élégance. Ces détails sont représentés avec des lignes très simples mais toujours de telle manière que la vivacité et le dynamisme des motifs soient préservés. L'attention portée aux détails des motifs est également légèrement différente selon les tissus. Par exemple, sur le tissu à médaillons ornés d'un décor ornemental (cat.5), ces détails sont plus élaborés sur le corps du griffon, tandis que les motifs végétaux sont plus abstraits. À l'inverse, sur le tissu à rayures ornées d'oiseaux (cat.14), le corps des oiseaux sont représentés avec un minimum de détails, mais les palmiers sont représentés avec un réalisme plus élevé.

Sur ces tissus, les proportions des différents motifs sont irréalistes. Les oiseaux et les quadrupèdes ailés ont un rang plus élevé que les autres quadrupèdes, car partout où un oiseau est représenté à côté d'un quadrupède, quelle que soit la différence entre leurs dimensions réelles, les deux sont tissés presque de la même taille. Cela peut être constaté sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2) où le motif de l'oiseau est représenté à peine plus petit que le cerf dans le médaillon. Aussi, sur le tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), les griffons au milieu du médaillon

sont beaucoup plus grands que les cerfs et les autres quadrupèdes représentés dans la partie inférieure du médaillon, sous les pieds du griffon. Ces cerfs et quadrupèdes sont tissés presque aussi grands que les paons représentés dans la partie supérieure du médaillon. Ou encore, sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1), l'oiseau est tissé bien plus grand que la figure quadrupède qui se trouve dans la partie supérieure du médaillon derrière la tête de l'oiseau. Cette hiérarchie se retrouve également sur les tissus rayés. Sur le tissu à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11), sur une large bande décorée d'oiseaux et de quadrupèdes, à peu près le même espace que celui utilisé pour représenter deux quadrupèdes, est dédié à la représentation de l'oiseau placé au-dessus d'eux. Cette différence de taille fait partie intégrante de l'iconographie des tissus.

3.1.1. JEU DE COULEUR ET DE LUMIÈRE

La palette de couleurs de ces textiles est une autre caractéristique qui les rassemble dans le même groupe, mais encore une fois ils sont divisés en deux sous-groupes, en fonction de la systématique de leur décor. Cette palette de couleurs est limitée à deux couleurs sur certains tissus, et comprend plusieurs couleurs sur d'autres. Comme mentionné précédemment, un fil de trame de couleur crème, sans torsion, est utilisé pour tisser le décor sur ces tissus. Sur les tissus décorés de médaillons et de bandes entrelacées en forme d'étoiles, le fond est monochrome, cela signifie que la chaîne et la trame formant le fond de ces tissus sont de la même couleur sur toute la surface. De ce fait, la palette de couleurs de ces tissus est composée de deux couleurs, à savoir la couleur de fond du tissu et la couleur crème de la trame du décor. La couleur de fond de ces tissus, telle qu'elle apparaît sur les fragments conservés, est bleu foncé, comme le montrent les textiles à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (fig.26), à médaillons ornés d'un décor ornemental (fig.27), à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (fig.28), ainsi que le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés¹¹⁹ (fig.29).

¹¹⁹ Sur l'autre fragment du même tissu, celui conservé au Textile Museum à Washington avec le n° d'inv. 31.3, les fils de trame du fond semblent de couleur clair, dans plusieurs endroits du tissu, et de couleur foncé dans d'autres endroits. Étant donné que sur les tissus bicolores de ce groupe la couleur des fils de chaîne et de trame sont identiques, et qu'un autre fragment du même tissu présente des fils de trame du fond de couleur bleu foncé, il convient de supposer que les fils de trame du fond étaient à la base bleu foncé.



Fig.26. Détail du fragment n° d'inv. 3.117 du George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C., photo par l'auteur



Fig.27. Détail du fragment n° d'inv. 1950.518 du Cleveland Museum of Art, Cleveland, photo par l'auteur

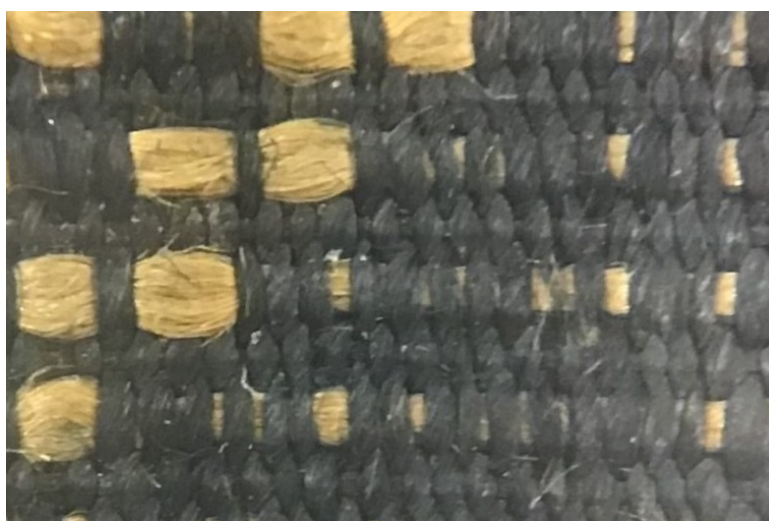


Fig.28. Détail du fragment n° d'inv. 52.20.10 du Metropolitan Museum of Art, New York, photo par l'auteur



Fig.29. Détail du fragment n° d'inv. 3168 et 4247 de l'Abegg-Stiftung, Riggisberg, photo par l'auteur

Sur d'autres pièces présentant ce type de décor, outre le bleu foncé, des couleurs vert/bleu, crème et jaune-brun sont également visibles. Ces tissus ont été stockés dans différentes conditions environnementales, et ces conditions ont provoqué des changements de couleur. Par exemple, dans certaines parties de la surface du tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), des couleurs bleu foncé, vert/bleu et même crème peuvent être reconnaissables. En effet, les fils de trame de fond du tissu, qui sont sortis du tissu et sont visibles au microscope, sont pour la plupart bleu foncé (fig.30), et par endroits vert/bleu (fig.31). La couleur crème, en particulier, est apparue sous forme de taches, clairement causées par un facteur externe au tissu, qui semble avoir détruit la couleur des fibres. La même palette de couleurs est visible à la surface de petits fragments du tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6) conservés à l'Abegg-Stiftung (fig.32). Cependant, au microscope, les fils de chaîne et de trame de fond de ce tissu sont en bleu foncé. Ce changement de couleur est plus clairement visible sur le tissu orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8). À première vue, ce tissu semble de couleur jaune-brun. Cependant, certaines parties du tissu restent en bleu foncé, et le fil de trame de fond, visible au microscope, est également en bleu foncé. Ainsi, la surface de ces tissus a subi des changements de couleur. Il semble donc que la couleur de fond de la plupart de ces tissus était le bleu foncé. Que la chaîne et la trame utilisées pour le fond de chacun de ces tissus soient de la même couleur bleu foncé, et que ce bleu soit le même sur tous ces tissus ou non nécessite une analyse plus approfondie.

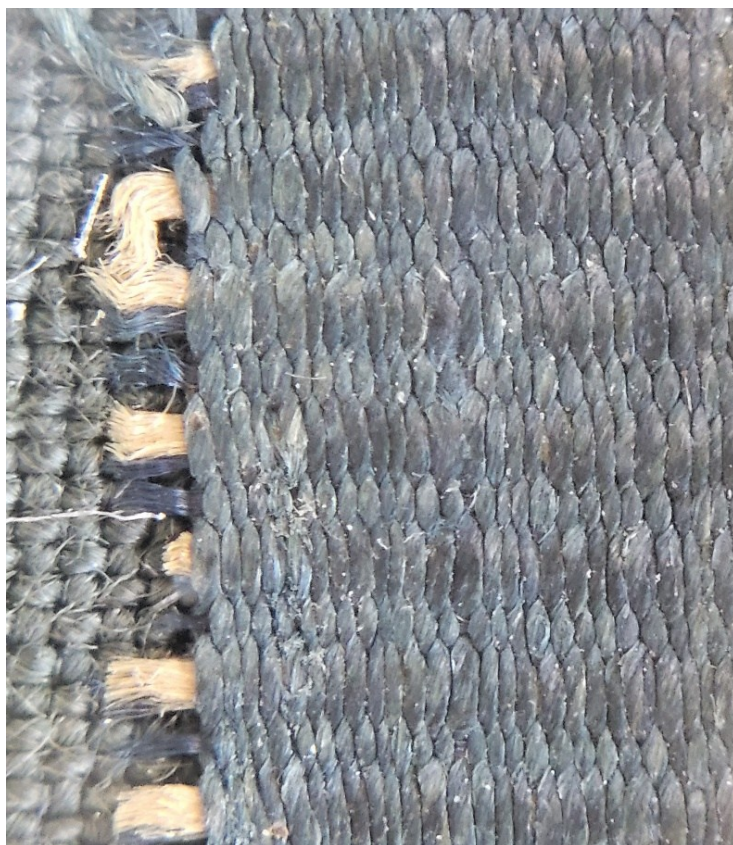


Fig.30. Détail du fragment n° d'inv. 1986.90 du Cleveland Museum of Art, Cleveland, photo par l'auteur



Fig.31. Détail du fragment n° d'inv. 1986.90 du Cleveland Museum of Art, Cleveland, photo par l'auteur

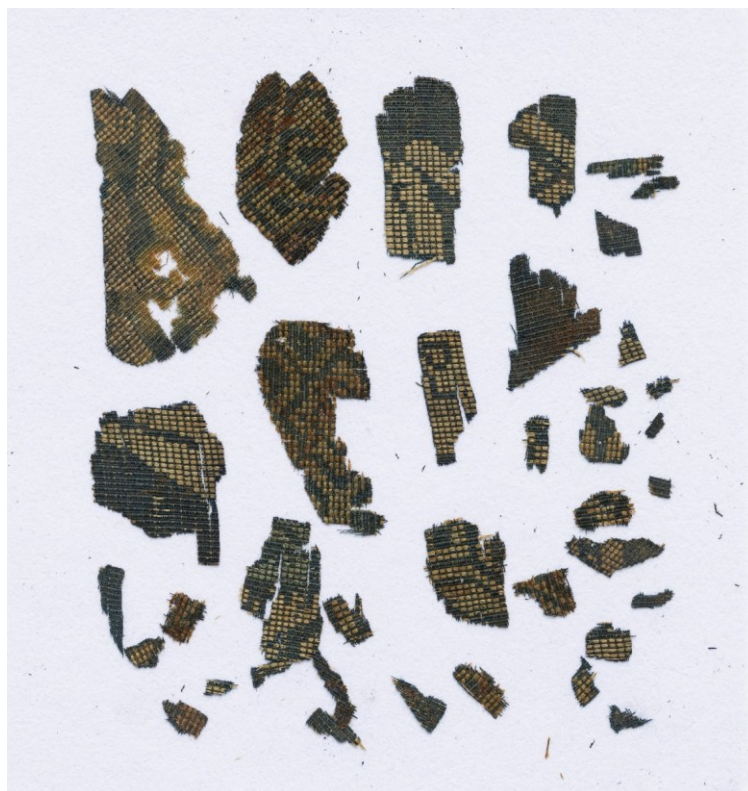


Fig.32. Soie aux médaillons et étoiles à huit branches; griffons stylisés affrontés, n° d'inv. 35733, © Abegg-Stiftung, Riggisberg. Crédit photographique : © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2024 (photo : Christoph von Viräg)

D'après les résultats obtenus par l'étude des tissus à médaillons ronds sur fond à décor géométrique (cat.7) et aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9), il apparaît que d'autres couleurs étaient également utilisées comme couleurs de fond pour les tissus à médaillons et bandes entrelacées. La surface de ce dernier est plus uniforme, en vert/bleu. Sur le côté supérieur gauche du tissu, autour du motif griffon, la couleur de fond est plus bleue (fig.33), mais à part cela, il n'y a aucune indication claire du changement de couleur des fils du tissu. Il est également possible que la couleur originale du tissu soit bleue, qui a légèrement changé au fil du temps, mais il semble moins probable que le bleu soit aussi foncé que le bleu des autres tissus. Sur le tissu à décor géométrique, le fond est de couleur crème, très proche de la couleur du fil de trame de décor. Cette petite différence entre le fil de trame de décor et le fil de chaîne de fond peut être due à la torsion du fil de chaîne de fond et à la réflexion différente de la lumière sur celui-ci par rapport au fil de trame de décor. Ou encore, la légère différence entre le fil de trame de fond et le fil de trame de décor peut être due au fait que les fils de trame de fond ont été préservés sous les fils de chaîne, et que les fils de trame de décor étaient en contact avec l'air et les conditions environnementales. Ou tout simplement, il est possible qu'une légère différence de couleur ait été envisagée dès le départ afin que le décor se distingue du fond et ressorte davantage.

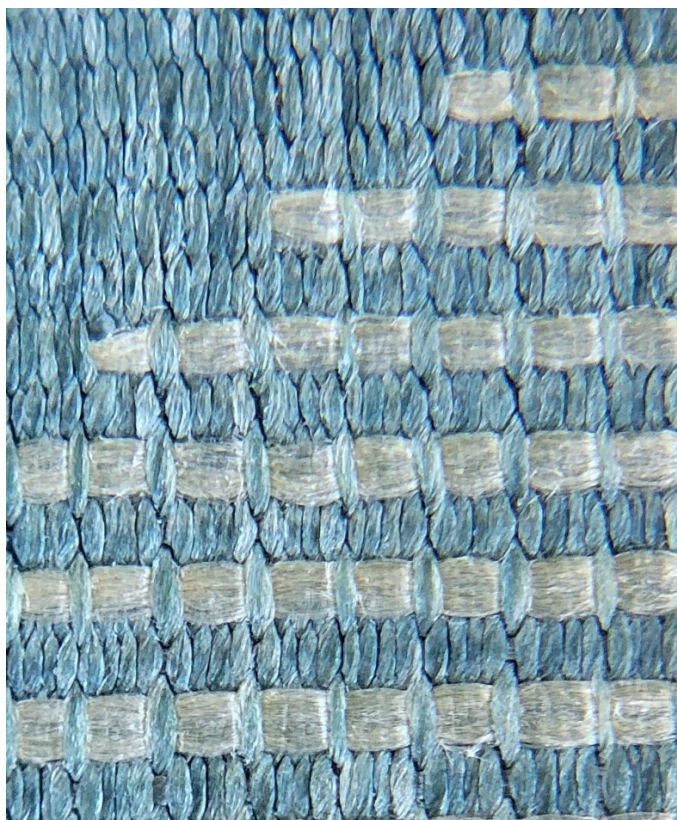


Fig.33. Détail du fragment n° d'inv. 1941.292 du Cleveland Museum of Art, Cleveland, photo par l'auteur

Les tissus rayés de ce groupe ont une plus grande variété de couleurs. La couleur du fil de trame de fond sur tous ces tissus est claire, et en effet, c'est la couleur des fils de chaîne de fond qui change sur ces tissus, et leur donne un effet rayé. La raison pour laquelle on choisit une couleur claire comme fil de trame de fond est que, sur les bandes où le fil de chaîne de fond est de couleur claire, le fil de trame ne sera pas facilement visible. En effet, un fil de trame de couleur claire peut convenir à n'importe quelle couleur pour les fils de chaîne. Comme on peut le constater, sur tous les tissus rayés de ce groupe, un fil de chaîne de couleur claire est utilisé pour le fond d'une des bandes, et/ou pour des lignes très étroites séparant les bandes à motifs plus larges. En entrelaçant ce fil de chaîne avec le fil de trame du fond de couleur claire, ils créent une bande au fond clair. Sur les bandes à fond clair, le fil de chaîne de fond et le fil de trame de fond sont de même couleur, ou de couleurs très proches. La couleur du fil de chaîne et du fil de trame de fond est très similaire à celle du fil de trame de décor. Ainsi sur ces bandes, le décor est tissé sur un fond de même couleur, et donc le décor n'est reconnaissable que sous certains angles de vue. Il convient de noter que le fil de chaîne de fond est avec torsion, et le fil de trame de décor est sans torsion, ce qui entraîne une réflexion différente de la lumière sur eux et, par conséquent, différents effets sont créés sur la surface du tissu. Cela permet de distinguer la décoration du fond du

tissu, dans certaines conditions d'éclairage et sous certains angles de vue. Il faut noter que sur la bande décorée d'oiseaux et de palmiers du tissu à rayures ornées de lions (cat.13), il y a une plus grande différence de couleur entre le fil de trame de fond et le fil de trame de décor (fig.34). La raison pour laquelle on se réfère uniquement au fil de trame de fond est que, comme le fil de trame de décor, le fil de trame de fond est sans torsion, ou avec une légère torsion, ce qui facilite la comparaison des couleurs entre eux. Mais d'un autre côté, les fils de trame de fond ont mieux conservé leur couleur d'origine, car ils ont été cachés sous les fils de chaîne de fond, et ont moins été en contact avec le milieu environnant. Tandis que les fils de trame de décor ont probablement changé davantage de couleur en raison de leur plus grande exposition à l'environnement, ce qui rend parfois difficile une comparaison appropriée entre eux.

Sur le tissu à rayures ornées de lions (cat.13), le fil de trame de décor est de couleur jaune crème, et le fond du tissu est de couleur crème, bleu et brun foncé. Les couleurs bleue et verte sont visibles sur différents tissus de ce corpus, mais la couleur brune n'est visible que sur un seul autre tissu de cette collection, celui à rayures ornées de coqs affrontés (cat.10.1). Sur ce tissu, au milieu des étroites lignes crème, on peut voir les restes de deux lignes parallèles de couleur brun foncé. Ces lignes brunes ont disparu à la plupart des endroits, laissant ainsi des trous dans le textile, tandis que les lignes crème ont été conservées (fig.35). Le fait que les lignes brunes se soient dégradées et aient disparu montre que cette couleur est plus fragile par rapport aux autres couleurs utilisées.

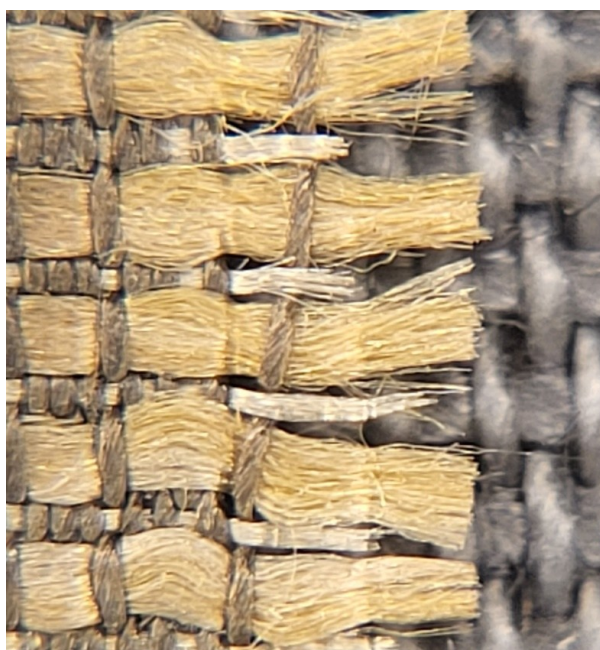


Fig.34. Détail du fragment n° d'inv. SSS1138, Basilique de Saint-Servais, Maastricht, photo par l'auteur



Fig.35. Détail du fragment n° d'inv. 4406 de l'Abegg-Stiftung, Riggisberg, photo par l'auteur

En plus de ces lignes étroites, sur le fragment placé du côté droit du cadre, une très petite partie du tissu est également de couleur brune. Cette dernière se trouve à côté de la ligne de couleur crème, adjacente à la bande bleue. Il est possible qu'il y ait eu sur ce tissu une bande à fond brun foncé, qui n'a pas été conservée. Cette petite partie ne fournit aucune information sur le contenu décoratif de cette bande. Comme mentionné, de nombreux morceaux de ce tissu ont été conservés jusqu'à ce jour, mais cette bande brune n'a été conservée sur aucun d'entre eux, et seules de très petites parties en sont restées, comme les fragments du tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat. 10.2,10.3,10.4 et 10.6). Sur l'un d'entre eux (cat.10.3) une quantité maximale de bande brune a été conservée sur toute la longueur du fragment, ce qui met l'accent sur l'existence d'une bande brune. Sur un autre, l'on distingue les restes du décor de couleur crème sur fond brun. Une toute petite partie de cette bande et de son décor a été conservée, mais il n'est pas possible de reconnaître le décor (fig.36). Il n'est donc pas clair si la bande était décorée de motifs d'animaux et de végétation ou même d'écritures coufiques. Sur ce tissu, le fond de bandes décorées du motif de coqs de part et d'autre du palmier est de couleur marron.



Fig.36. Détail du fragment n° d'inv. 24/1992 du Davids Samling, Copenhague, photo par l'auteur

De manière générale, la couleur rouge et les couleurs chaudes issues du rouge, comme le marron, sont occasionnellement observées sur les fragments restants de ce corpus. Le seul fragment dont le décor est tissé de couleur rouge est le tissu ornée d'une bande d'inscription en tapisserie (cat.15). Sur ce tissu, l'écriture de la tapisserie apparaît en jaune sur fond rose-rouge. Il est à noter que ce jaune est différent de la couleur du fil de trame de décor, qui est de couleur crème (fig.37). Comme mentionné précédemment, le seul tissu comparable à ce tissu dans ce corpus est le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). Cette similitude vient du fait que les deux sont décorés d'écritures coufiques en tapisserie.



Fig.37. Détail du fragment n° d'inv. Tx5 de l'Eglise Saint-Materne, Walcourt, photo par l'auteur

Sur ce dernier, les couleurs du fond des rayures apparaissent comme étant le bleu, le vert foncé, le vert clair et le crème, cette dernière étant très proche de la couleur du fil de trame de décor. Sur le tissu ornée d'une bande d'inscription, la couleur bleu foncé était utilisée pour toute la surface du tissu, au cas où il serait décoré de médaillons. Mais s'il était décoré de rayures verticales, la couleur bleu foncé était utilisée pour tisser le fond de certaines rayures. Le bleu foncé est également utilisé comme couleur de fond pour une rayure du tissu ornés d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11). Sur ce tissu, le fond de la bande d'oiseaux et d'animaux est en bleu foncé, celui de la bande aux étoiles à huit branches et crucifix est en vert foncé, et enfin, celui des bandes réservées aux écritures coufiques est en vert et crème. L'utilisation du bleu foncé ne se limite donc pas aux tissus à médaillons mais est également présente sur les tissus à rayures. De plus, le

fond de la bande du fragment de la Croix de l'impératrice Gisela (cat.16) est également bleu. Il n'est pas clair s'il s'agit d'un bleu foncé ou d'un bleu clair, car Sigrid Müller-Christensen est la seule personne de référence qui a examiné ce tissu. Selon elle, la couleur de fond de ce fragment de tissu est bleue et la couleur de sa décoration est jaune, mais il n'est pas précisé s'il s'agit d'un bleu foncé¹²⁰. Du tissu à rayures ornées d'oiseaux (cat.14), il ne reste qu'une partie d'une bande à fond bleu/vert, et une petite partie d'une bande à fond clair. D'après ce qui a été vu sur d'autres tissus de ce corpus, sur ce tissu, il aurait probablement dû y avoir une ou deux autres bandes avec un fond de couleur différente afin de réaliser un tissu multicolore. L'utilisation limitée du rouge et l'abondance du bleu et du vert peuvent être due au goût du dessinateur/tisserand, ou à son intérêt pour la représentation d'un décor à l'atmosphère céleste et spirituelle. Un tel intérêt est cohérent avec la présentation d'une hiérarchie de motifs dans laquelle les motifs ailés occupent une position plus élevée que les autres motifs. L'utilisation abondante du bleu et du vert peut également être liée à la facilité d'accès à cette palette de couleurs.

Comme étudié ci-dessus, le choix des couleurs sur les tissus de ce corpus est tel que dans la plupart des cas, les motifs animaliers et végétaux, ainsi que les écritures coufiques, sont tissés avec du fil de trame de décor, de couleur crème, sur fond sombre. Mais dans certains cas, notamment lorsqu'un grand nombre de motifs sont placés à proximité les uns des autres, le résultat final est formé à la fois du fil de trame de décor et du fond de tissu, comme dans le cas des petits motifs géométriques qui se répètent sur le fond. Dans de tels cas, le fond de tissu joue un rôle actif dans la mise en scène de la décoration. Parfois même le rôle du fil de trame de décor et celui des fils du fond de tissu sont intervertis. Par exemple, sur le tissu à médaillons ronds sur fond à décor géométrique (cat.7), le cadre du médaillon et le motif à l'intérieur sont formés avec le fil de chaîne et le fil de trame du fond du tissu. Sur cette partie du tissu, le fil de trame du décor joue le rôle de fond du tissu, et c'est comme si le négatif du tissu représentait le décor. Ce changement de rôle s'est également produit sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), mais cette fois sur l'écriture coufique. L'écriture d'*al-mulk* est tissée avec les fils du fond. Bien entendu, cela semble ici nécessaire car pour illustrer un motif à l'intérieur du *howdah*, qui est tissé avec du fil de trame de couleur crème, le tisserand doit, soit utiliser un fil d'une autre couleur - mais dans ce cas le textile ne sera plus bicolore - ou bien il doit également

¹²⁰ MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, p. 17

tisser l'écriture coufique avec le fil de trame de couleur crème et laisser une seule ligne de fond autour, comme une marge, afin que l'écriture et le *hawdaj* se distinguent l'un de l'autre. Probablement, le manque d'espace n'a pas permis cette approche au tisserand, car il n'y a pas assez d'espace autour de l'écriture pour pouvoir faire le bon espacement. Mais dans ce cas, l'écriture coufique et le rectangle seront tous deux de la même couleur, et une étroite marge de couleur de fond ne sera pas clairement visible sur une petite surface (les dimensions du rectangle sont d'environ 3.5×1.5 cm). Ainsi, la solution du tisserand consistant à utiliser le fond de tissu pour représenter l'écriture coufique, semble logique et bien adaptée aux caractéristiques de ce corpus.

Sur l'une des bandes de tissu à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11), les étoiles à huit branches sont tissées avec des fils de fond, et les crucifix et rosaces à l'intérieur des étoiles sont tissés avec du fil de trame de décor. Ce changement du rôle des fils de chaîne et de trame de fond avec le rôle du fil de trame de décor rend le décor plus dynamique, avec un impact plus impressionnant sur le public. De même, cette méthode est utilisée sur deux bandes aux écritures coufiques de ce tissu. Sur les deux bandes, les écritures sont représentées avec les fils de fond. L'écriture de la première des deux bandes est tissée avec les fils de fond foncé¹²¹, et l'écriture de la seconde bande est tissée avec les fils de fond clair. Sur les deux bandes, l'espace autour du texte est tissé avec le fil de trame de décor, de couleur claire. Sur la seconde bande, l'écriture coufique est illisible car tous les fils sont de couleur claire. Sur la première bande, qui est placée entre deux bandes avec un fond de couleur foncé, le texte est cependant lisible. Ici, le dessinateur/tisserand a réussi à réduire l'obscurité du décor en tissant l'espace autour du texte coufique avec un fil de trame claire, ce qui a donné au tissu un aspect équilibré en termes de couleur.

La même approche peut être observée sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). Sur ce tissu, des motifs de couleur crème sont illustrés sur fond clair sur des bandes représentant des quadrupèdes, ainsi que sur celles présentant uniquement des motifs végétaux et géométriques. Ces motifs sont plus faciles à reconnaître avec cette combinaison de couleurs dans certaines conditions d'éclairage et certains angles de vue. Mais il semble que le but de l'utilisation de ces bandes avec ce choix de couleur soit d'alléger le dessin du tissu en utilisant des couleurs vives, ainsi que de jouer

¹²¹ La couleur foncée est légèrement différente selon les bandes du tissu. Sur la bande avec les quadrupèdes et les oiseaux, il est bleu foncé. Il est un peu plus clair sur la bande aux étoiles et croix, et il est vert/bleu sur les bandes d'écriture coufique.

avec la réflexion de la lumière sur les fils tordus du fond du tissu et les fils non tordus du décor. La lumière crée un miroitement différent sur le fil de trame de couleur crème du décor, et de cette manière, l'aspect esthétique du décor est rehaussé. Ce jeu avec la couleur aborde encore une fois la question de la hiérarchie des motifs. En effet, les couleurs des bandes aux motifs d'oiseaux et des écritures coufiques sont telles qu'elles peuvent être vues et lues à tout moment. Le contraste de couleurs entre les motifs clairs sur le fond sombre de ces bandes, par rapport à la palette monochrome des bandes adjacentes, fait ressortir davantage ces motifs.

3.1.2. QUELQUES MOTIFS SIGNIFICATIFS DE CE GROUPE ET LEUR ILLUSTRATION

Divers motifs animaliers peuvent être aperçus sur le décor de ces tissus. Des oiseaux tels que des faucons, des paons, des coqs, ainsi que des quadrupèdes tels que des griffons, des lions, des chameaux et des cerfs sont présents dans la décoration de ces tissus, entourés de motifs végétaux, notamment de palmiers. Ces motifs animaliers et floraux sont accompagnés de motifs géométriques qui ont une présence plus évidente sur certains tissus et une présence plus subtile sur d'autres. Certains de ces motifs sont visibles uniquement sur les pièces préservées d'un tissu, et d'autres sont répétés sur le décor de différents tissus. Peut-être que s'il avait été possible d'accéder au décor complet de ces tissus, une répétition plus significative des motifs aurait été constatée, mais ce à quoi fait référence cette recherche s'appuie sur les restes du décor des tissus de ce corpus qui ont été conservés jusqu'à aujourd'hui.

Un motif précis n'est pas nécessairement répété sur tous les tissus ; ainsi, une espèce d'oiseau spécifique, par exemple, ne décore pas nécessairement tous les tissus de cette collection. Il est toutefois important de noter qu'il existe néanmoins des caractéristiques communes qui s'appliquent à tous les tissus du corpus ; l'une d'entre elles étant par exemple qu'au moins le motif d'une espèce d'oiseau, identifiable ou non, peut être reconnu sur tous les tissus. Et si le motif d'un oiseau n'apparaît pas sur un tissu, un quadrupède ailé est bien présent. Ainsi il semble que la présence d'un motif ailé dans le décor de chacun de ces tissus était primordiale. L'identification des espèces d'animaux et d'oiseaux représentés est un défi, en raison de l'abstraction même de ces motifs et du manque de marques visuelles distinctives. De ce fait, seuls des détails anatomiques limités guident le spectateur dans l'identification de leur espèce. Par exemple, le motif du paon est généralement reconnaissable grâce à une crête sur la tête ou des plumes en forme d'éventail pour les paons mâles. Les paons de cette collection sont reconnaissables également à leur crête,

mais leur queue est représentée de différentes manières. La queue des paons du tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), qui sont présentés au-dessus des griffons ailés, se poursuit jusqu'à leurs orteils.



Fig.38. Stuc en plâtre sassanide, n° d'inv. 32.150.20, VI^{ème} siècle, Mésopotamie, Ctésiphon
© Metropolitan Museum of Art, New York

Ce n'est pas le seul exemple d'un paon avec une queue ainsi représentée. On en trouve un autre exemple sur un stuc en plâtre provenant des fouilles de Ctésiphon¹²². Sur ce stuc, deux paons sont placés de part et d'autre d'un palmier, dont les feuilles coupées en deux servent de socle à deux autres oiseaux placés au-dessus d'eux. Ce type de représentation est différente de celle tissée sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). La queue du paon sur ce tissu continue vers le haut, jusqu'au milieu de la tête du paon, et a une forme ovale incurvée. Ce type de représentation de la queue peut être vu sur des exemples de *simurghs* appelés sassanides, ou comme Matteo Compareti les appelle, « *simurghs* post-sassanides »¹²³. Dans les représentations conservées du *simurgh*, qui est un animal hybride, il a une queue semblable à celle d'un paon¹²⁴. Il est donc possible

¹²² Capitale des Parthes et des Sassanides, située en Mésopotamie.

¹²³ COMPARETI Matteo, «Ancient Iranian Decorative Textiles: New Evidence from Archaeological Investigations and Private Collections», in : *The Silk Road*, vol. 13, 2015, pp. 38

¹²⁴ COMPARETI 2015, p. 37 ; POOZESH Sarah et SADEGHI NIA Sarah, « Étude interprétative et symbolique du rôle du 17 paon dans les arts Iraniens », in : *Journal of Dramatic Literature and Visual Arts*, 2016, vol.1, n° 2, p. 56

Aucun exemple de paon avec une queue de forme ovale n'a été trouvé par l'auteur, et ce qui est mentionné ici se base donc sur le contenu des sources mentionnées ci-dessus. Au contraire, l'utilisation de cette forme de queue pour le motif *simurgh*, lié à l'ère post-sassanide et à l'ère islamique, peut être facilement trouvée. Le tissu conservé au Victoria and Albert Museum, n° 1863-8579, présente l'un de ces exemples. Des exemples encore plus anciens peuvent être trouvés sur les plâtres du Tāq-i Bustān et du palais Afrāsīyāb. Pour voir l'exemple en plâtre du motif *simurgh* à Tāq-i Bustān:

d'imaginer que la queue de paon présenté sur ce tissu en taffetas doublé liseré à liage vertical soit influencée par le motif sassanide ou post-sassanide du *simurgh*. Comme aucun exemple contemporain du motif du paon représenté avec cette forme de queue n'a été trouvé, il n'est pas possible de dire si ce type de représentation était courant aux X^{ème}-XII^{ème} siècles, ou s'il était plus courant dans les périodes antérieures.



Fig.39. Soie « Ganymède », n° d'inv. BZ.1930.1, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, trouvée à Rayy
© Dumbarton Oaks Museum, Washington, D.C.

L'identification des espèces d'oiseaux se faisant face à l'intérieur du médaillon sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1), et des oiseaux représentés au-dessus des cerfs sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), ainsi que celui représenté en dessous du paon dans la bande du tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12) et enfin celui placé au-dessus des quadrupèdes sur la bande du tissu à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11), semble plus compliqué que le cas du paon. Karel Otavsky présente

COMPARETI Matteo, «Composite Creatures in Sasanian Art According to some Numismatic and Sphragistic Evidence», in : *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archeology*, 2019, n° 3, pp. 15-28 ; COMPARETI Matteo, « Observations on the Rock Reliefs at Taq-i Būstan: A Late Sasanian Monument », in : *The Silk Road*, vol. 14, 2016, pp. 71-83
Pour voir l'exemple en plâtre du motif *simurgh* au palais Afrāsīāb :
COMPARETI 2015, p. 38

les oiseaux du tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux comme les faucons¹²⁵. Ce choix pourrait être dû à la forme pointue des ailes et à la longue queue de ces oiseaux, par rapport à leurs ailes. Les mêmes caractéristiques peuvent être attribuées aux autres motifs mentionnés. Cependant, la façon dont l'oiseau de ce tissu se tient debout, avec ses ailes déployées rappelle, bien qu'avec moins de grandeur, l'aigle de l'étoffe de Ganymède (fig.39)¹²⁶. Mais la petitesse de l'aile de cet oiseau et son extrémité pointue sont moins compatibles avec les ailes de l'aigle. Compte tenu de ces deux caractéristiques, l'oiseau du textile aux rayures pourrait être un faucon, mais les similitudes avec l'aigle du tissu Ganymède montrent que la représentation des deux oiseaux repose sur la même tradition.

Parmi les motifs de cette collection, la forme des ailes des griffons est davantage dessinée comme celle des ailes de l'aigle. Les définitions données pour le mot griffon dans différents dictionnaires sont presque similaires et font toutes référence à la nature hybride de cette créature. Selon la définition donnée dans le dictionnaire Dehkhoda, « le griffon est un animal légendaire qui a le corps d'un lion, la tête et les ailes d'un aigle, les oreilles d'un cheval et une couronne semblable à l'organe nageur d'un poisson »¹²⁷. L'équivalent persan de ce mot est *shīr-dāl*. Le mot *shīr-dāl* se compose des mots *shīr* et *dāl* et ils signifient littéralement le lion et l'aigle. Dans certains textes du moyen-perse ou *pahlavī* cet animal est mentionné sous le nom de *bashkūch*¹²⁸.

A noter qu'au vu des définitions existantes sur la nature d'un griffon, le motif ailé du tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), ne peut être considéré comme un griffon, et seule l'appellation de quadrupède ailé peut lui être attribuée. La raison en est qu'il n'a pas la tête d'un aigle, et au lieu d'oreilles il a une sorte de corne enroulée. Sur la base de ces définitions, seuls deux des tissus de ce corpus sont donc considérés

¹²⁵ OTAVSKY et SALĪM 1995, p. 117

¹²⁶ D'autres fragments de ce textile sont conservés au Dumbarton Oaks Museum sous les n° d'inv. : B.Z.1929.101, et BZ.1934.6

¹²⁷ DEHKHODA 1998, vol 12, p.19128

D'autres dictionnaires présentent presque la même définition pour le mot griffon. Le site Web Collins Dictionary, ainsi que l'Encyclopædia Britannica, définissent le mot griffon comme une créature avec une tête d'aigle et un corps de lion. Le dictionnaire Cambridge ajoute également que la créature possède des ailes d'aigle. Et le dictionnaire Merriam-Webster ajoute à cette définition qu'un griffon a la partie antérieure de l'aigle, et les pattes postérieures et la queue du lion. La définition est la même sur le site Oxford Learner's Dictionaries, sauf que la queue du lion n'est pas mentionnée. A cet ensemble s'ajoute également les définitions données dans les dictionnaires des symboles de CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, définissant le griffon comme un « oiseau fabuleux à bec et à aile d'aigle, au corps de lion », et celle de HALL James qui présente également cette créature comme une bête parfois huppée et parfois griffue.

¹²⁸ BUYANER David, « On the Etymology of Middle Persian *baškuč* (Winged Monster) », in : *Studia Irānica*, vol. 34, 2005, p. 19

comme présentant des griffons. Sur le tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), et celui du aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9), les extrémités détachées et recourbées des ailes des griffons correspondent étroitement aux plumes détachées sur le bout des ailes d'un aigle. Ce type de représentation d'ailes, issu de la tradition sassanide¹²⁹, n'a pas été utilisé pour le motif du faucon des tissus de cette collection. On peut remarquer des différences et des similitudes entre les motifs de griffons de ces deux fragments, mais ce sont les différences visuelles qui attirent le plus l'attention. Par exemple, les pattes avant et arrière du griffon de ce dernier sont semblables à celles d'un quadrupède. Il est moins courant de représenter toutes les pattes du griffon comme quadrupèdes, et le plus souvent les deux pattes de devant ressemblent aux griffes d'oiseaux, comme pour le griffon du tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3). Dans des exemples plus anciens, comme les reliefs achéménides, l'inverse est courant, les pattes avant du griffon ressemblant généralement aux pattes des quadrupèdes et les deux pattes arrière étant comme les griffes des oiseaux. La caractéristique d'avoir quatre pattes comme celles d'un lion est cependant plus fréquente chez les quadrupèdes ailés que chez les griffons. Il existe néanmoins des exemples de griffons à quatre pattes, comme ceux des quadrupèdes, provenant de la même région géographique, comme le vase rectangulaire à motif de griffons et de taureaux de Suse¹³⁰ (fig.40, à gauche). Ainsi, la représentation des décorations de ces textiles s'inscrit dans la lignée de l'art ancien de la région, tant dans les détails, qui sont empruntés à l'art persan ancien, que dans la représentation globale des motifs, tels que le griffon du tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3) et celui du tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9), qui, par leur grandeur, leur immobilité et leur mouvement à la fois, rappellent clairement les chapiteaux de colonne de Persépolis, et la culture achéménide (fig.40, à droite).

Le *shīr-dāl* du tissu aux entrelacs est représenté debout sur ses pattes arrière. La posture de *shīr-dāl* avec les mains levées en l'air, est surtout utilisée pour les représenter en train de se battre avec des rois perses dans les exemples achéménides, comme on peut l'observer sur un sceau achéménide (fig.41). Mais il convient de noter que sur ce tissu, il n'y a pas de scène de combat, ni de *shīr-dāl* appuyé sur un arbre, en position debout, ce qui est également une autre représentation courante d'un *shīr-dāl*. Le *shīr-dāl* du tissu à

¹²⁹ BROMBERG Carol A., « Sasanian Stucco Influence: Sorrento and East-West », in : *Orientalia Lovaniensia Periodica*, vol. 14, 1983, p. 255

¹³⁰ *I am Ashurbanipal: King of the World, King of Assyria*, catalogue d'exposition, Londres, British Museum, 8 novembre 2018 – 24 février 2019, sous la direction de Gareth Brereton, Londres: Thames & Hudson, 2018, fig 207, p. 185

médallions ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), est en revanche représenté à l'état stationnaire, en étant placé des deux côtés du palmier. Malgré cette différence visuelle, il semble que les *shīr-dāl* des deux tissus jouent un rôle protecteur du motif qu'ils encadrent. En fait, en se voyant attribuer un rôle protecteur, le *shīr-dāl* représente sur ces tissus le fardeau symbolique du lion comme la puissance terrestre la plus élevée, et d'autre part, il incarne la nature céleste de l'aigle¹³¹.



Fig.40. Gauche : boîte décorée de griffons et de taureaux ailés, n° d'inv. SB 2810, 1000-744 B.C., découverte à Suse, palais de Darius parvis occidental © Musée du Louvre, Paris
Droite : chapiteau de colonne, Persépolis, VI^{ème} et V^{ème} siècle av. J.-C., © The McCullagh Photo Archive, Classical Studies, McGill University, 1967



Fig.41. Sceau, n° d'inv. 132356, achéménide © The Trustees of the British Museum, Londres

¹³¹ CHEVALIER, 1969

Le motif *shīr-dāl* a une signification positive ou négative selon les différentes cultures. Les motifs représentés à côté de cet animal jouent un rôle déterminant pour montrer si sa présence est positive ou négative. La confrontation de cet animal avec le roi perse, bien qu'elle le présente comme l'animal le plus digne d'affronter le roi, attribue une connotation négative à cet animal. Mais dans les cultures islamiques, par exemple à l'époque seldjoukide, puisque cet animal est représenté à côté de l'arbre de vie, du paon, et avec des symboles cosmiques comme les étoiles, il a une signification positive.



Fig.42. Soie aux faucons et lions ailés, double étoffe, n° d'inv. T.184.1930, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, trouvé à Rayy, seldjoukides © Victoria & Albert Museum, Londres

Dans de telles représentations, les symboles cosmiques rappellent le soleil et le monde minoen et céleste, d'autant plus que le lion était aussi un symbole du soleil, de la bénédiction et de la fertilité¹³².

Le motif *shīr-dāl* est visible sur deux autres tissus du X^{ème}-XII^{ème} siècle, tous deux, comme le tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), attribués à Rayy. Le motif *shīr-dāl* sur le tissu Ganymède (fig.39), et celui sur le tissu aux faucons et lions ailés (fig. 42), ont également des ailes avec des plumes séparées aux extrémités recourbées.

Le motif *shīr-dāl* de ces quatre textiles ont des queues levées. La caractéristique commune entre le motif *shīr-dāl* du tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3) et celui du aux faucons et lions ailés est que leurs queues se terminent par une tête de serpent. On ne sait pas exactement quand cette caractéristique est apparue dans l'art islamique, mais elle est certainement courante dans l'art seldjoukide. Il est important de noter que cette caractéristique ne se retrouve pas nécessairement sur toutes les œuvres décorées de *shīr-dāl* de cette période, car la queue du motif *shīr-dāl* du tissu Ganymède, par exemple, ne se termine pas par une tête de serpent. En plus de cette particularité, une autre qui attire l'attention sur le motif *shīr-dāl* est que l'une des pattes avant de certains d'entre eux est levée. Cette caractéristique n'est pas propre à la période seldjoukide et a déjà été utilisée dans des exemples antérieurs. Ainsi, certains éléments de l'image, quelle que soit la période gouvernementale et la période historique au cours de laquelle l'œuvre a été réalisée, ont été réutilisés et, selon le choix du concepteur, sont réapparus sur certaines œuvres. Ces éléments visuels ont leurs racines dans la culture géographique, une culture qui était en dehors de la culture islamique prévalant à l'époque, qui elle-même était basée sur la culture de la région dans laquelle elle s'est propagée, à savoir la culture sassanide dans la région iranienne, mais aussi dans la culture achéménide qui prévalait bien plus tôt en Perse, et dont les vestiges ont été vus soit indirectement, à travers l'art sassanide, dans différentes régions d'Irān, y compris près de la ville de Rayy, soit directement, dans d'autres villes d'Irān préservant les vestiges. Ces traits de l'image ont été pris en compte à toutes les époques et pour diverses raisons. Ainsi, ils seraient revisités et réutilisés au besoin, afin de décrire les croyances culturelles temporaires qui ont émergé, si on pouvait leur donner un nom temporaire, et en fonction du niveau d'estime qui leur est attribué.

¹³² HOSEYNY Hashem, « Réflexion et Analyses d'Animaux Composés dans la Poterie Islamique d'Irān », in : *Journal of Fine Arts : Visual Arts*, vol. 17, n° 4, mars 2013 (1391), p. 52



Fig.43. *Tirāz* aux médaillons, n° d'inv. 1974.113.4, VIII^{ème} siècle, attribué à l'Egypte
© Metropolitan Museum of Art, New York

Un autre motif à quatre pattes, qui attire l'attention parmi les motifs de ces tissus, est le chameau. Ce motif est représenté sur un seul tissu de cette collection, le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), mais il est significatif dans la mesure où il orne rarement le décor des tissus conservés jusqu'à aujourd'hui. Le chameau est généralement un symbole de sobriété et de modération. Cet animal cavalier aide à traverser le désert et « grâce à lui, on peut atteindre le centre caché, c'est-à-dire l'essence divine »¹³³. Le motif du chameau est visible sur divers exemples d'œuvres en céramique, telles que des statues, des pièces de décoration murale, de la vaisselle et des carreaux. Ces exemples sont attribués à une vaste zone géographique et à des périodes historiques différentes. Le chameau de ce tissu est reconnaissable à sa bosse, ses longs poils sur le devant du cou, sa courte queue recourbée et ses sabots fendus. Ces caractéristiques sont visibles sur la plupart des représentations de chameaux sur diverses œuvres. Parmi ces œuvres, on peut citer deux tissus qui sont décorés de motifs de chameaux. L'un de ces tissus est un *tirāz* égyptien du VIII^{ème} siècle (fig.43). Selon Ann Marie Stauffer, en raison de ses couleurs vives, de ses dessins abstraits et de son écriture coufique, il appartient à l'ère islamique¹³⁴. En termes de

¹³³ CHEVALIER 1969, p. 204. Selon Chevalier, dans le Lévitique, ainsi que dans la culture hindoue, le chameau est considéré comme un symbole négatif, et en Asie centrale il est présenté comme le symbole de prétention.

¹³⁴ STAUFFER Annemarie, *Textiles of Late Antiquity*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995, cat.60, ill. p. 41

style, ce tissu se distingue du tissu aux chameaux affrontés : bien que son dessin soit également abstrait, il n'en présente pas la même richesse de détails. Bien entendu, le type de fibre, qui est la laine, et le type de tissage, qui est la tapisserie, rendent également plus complexe la visualisation des détails. Dans ce tissu, en effet, le motif de chameau est représenté à l'aide d'une ligne qui l'entoure, et, les détails de son corps sont représentés à l'aide de fils d'une autre couleur. Par exemple, les cheveux devant la gorge sont représentés avec un fil de couleur rougeâtre, et des décorations très simples sont représentées sur son corps en différentes couleurs.

Un autre tissu décoré d'un motif de chameau est le Suaire de Saint-Josse, daté du X^{ème} siècle, avant 961 (fig.44). Dans ce tissu, on peut voir une caravane de chameaux sur une bande verticale, reliées par une corde. Il existe une légère différence dans la représentation des différents chameaux de cette caravane. Cette diversité dans la représentation visuelle de ces différents chameaux était probablement intentionnelle dans le but de montrer plusieurs types de chameaux dans une caravane. Les cheveux sur le devant du cou de certains d'entre eux sont bouclés et d'autres sont lisses. Les bosses de ces chameaux sont légèrement différentes, et il semble même que le chameau le plus bas de la bande verticale, à l'instar de celui du tissu en taffetas doublé liseré, soit un dromadaire, avec une selle posée dessus. Le détail de la selle de ces chameaux est plus complet que celui de l'autre tissu. Leurs queues sont également courtes et recourbées vers le haut comme celles des chameaux du tissu taffetas doublé liseré à liage vertical. Toutefois, leurs sabots ne sont pas dessinés avec autant de précision que sur ce dernier. Malgré le fait que des détails similaires des corps des chameaux soient représentés sur les deux tissus, tous deux de manière abstraite, et que l'espace autour des chameaux soit décoré de décorations florales abstraites et de demi-palmettes, il existe toujours une différence entre eux en termes de style. Les détails des motifs sont tissés avec des lignes étroites, brisées et anguleuses sur le tissu aux chameaux affrontés, tandis que ces détails sont représentés en utilisant des couleurs différentes sur le suaire de Saint-Josse. Le chameau du tissu en taffetas doublé liseré est représenté avec des lignes plus simples, mais en même temps avec plus d'élégance. Cela montre la grande connaissance visuelle du dessinateur/tisserand de ces tissus des animaux et plantes, sa grande maîtrise du dessin mais aussi de la technique de tissage. En effet, sur le décor de ces tissus, comme mentionné, l'abstraction et l'angularité des dessins sont influencées par le type de technique de tissage de ces tissus, mais en même temps, les détails et les subtilités des motifs ne sont pas victimes des limitations de la technique de tissage. Cela montre la grande capacité du dessinateur/tisserand à représenter des motifs

aux lignes brisées et abstraites, et en même temps loin d'être primitifs. Bien entendu, cette caractéristique se retrouve sur tous les tissus de ce corpus ; par exemple, l'oiseau sur le tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat.10.1), est représenté en toute simplicité avec des détails tels qu'une crête, des barbillons, et une queue multicouche. De cette façon, le spectateur peut se rendre compte que ce motif est celui d'un coq. Or, sur le tissu aux chameaux affrontés, les petits oiseaux sont représentés sans les moindres détails. La présence de ces oiseaux à côté du motif détaillé du chameau, qui a même une fissure aux doigts, montre que le dessinateur/tisserand n'avait pas l'intention de représenter les détails du corps de ces oiseaux, et n'a probablement pas voulu mettre l'accent sur l'espèce de l'oiseau. Considérant que le dessinateur/tisserand avait la capacité de prêter attention aux détails, il est probable que seule la nature de l'oiseau était primordiale, sans que l'espèce de l'oiseau ne soit importante.

Les motifs utilisés sur le décor de ces tissus sont des motifs qui sont soit tirés d'éléments de la culture persane, soit d'origine étrangère. Ce qui est évident est que, même s'ils sont d'origine étrangère, ils se sont tellement mêlés à la culture locale au fil du temps que leur présence sur ce décor ne semble pas étrange. La présence de motifs étrangers n'est pas toujours une raison pour attribuer le lieu de production des tissus à une région située au-delà des limites géographiques considérées dans l'hypothèse initiale. Parmi les motifs décoratifs de ces tissus, un seul motif rappelle la culture chrétienne : il s'agit du motif en croix du tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9) Bien entendu, la forme de la croix, ou *chalīpā* en persan, peut être vue sous forme de petits motifs répétitifs dans le fond du décor d'autres tissus de ce groupe, comme le tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), le tissu à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11), le fragment à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), et le textile à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6). Mais sur aucun de ces tissus, la croix n'est au centre de la décoration. Sur le tissu aux entrelacs en revanche, la croix est placée dans une position plus élevée et n'est pas simplement une répétition d'une forme géométrique. Cela est dû au fait que la croix est représentée à l'intérieur d'un cercle placé au milieu d'une grande étoile, et à part ce cercle et la croix, il n'y a aucun autre motif à l'intérieur de l'étoile. La présence de quatre griffons dans l'espace extra-atmosphérique de l'étoile est probablement destinée à protéger la figure centrale, la croix grecque. Entre les bras de cette croix, quatre palmettes abstraites sont gravées. En effet, deux volutes sortent du bas de ces palmiers et se poursuivent vers le centre du cercle,

sur les axes vertical et horizontal, et forment les bras de cette croix. Les palmettes sont donc placées sur les axes secondaires.



Fig.44. Suaire de Saint-Josse, n° d'inv. OA 7502, X^{ème} siècle, [provenance discutée]
© Musée du Louvre, Paris

Le tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval (fig.45), du XI^{ème}-XII^{ème} siècle selon Otavsky¹³⁵, est un exemple comparable au tissu aux entrelacs. Sur ce tissu, des bandes décorées de demi-palmettes abstraites, que l'on retrouve également sur le tissu aux entrelacs, s'entrelacent et créent des médaillons octogonaux. À l'intérieur de ces octogones, des cavaliers à cheval se font face et sur l'un de leurs bras se trouve un oiseau de chasse. Entre eux, on peut voir un palmier aux fruits pendants, et sous leurs pieds des lions sont assis. Dans les espaces entre ces médaillons, de plus petits médaillons octogonaux ont été créés à partir de l'entrelacement de bandes. Et à l'intérieur de ces petits médaillons octogonaux, quatre lièvres sont exposés. Ces lièvres, la tête tournée en arrière et l'une de leurs pattes avant relevée, sont positionnés de part et d'autre d'une plante abstraite. Comme les griffons du tissu aux entrelacs, chaque lièvre est symétrique aux lièvres adjacents. Au milieu des lièvres, il y a un motif très similaire à celui du tissu aux entrelacs, placé à l'intérieur d'un carré aux coins coupés. Ce qui est différent sur le tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval, c'est qu'ici les palmettes sont représentées sur les axes principaux, et les volutes émergeant du bas des palmettes se rejoignent pour former le périmètre du carré extérieur. Ainsi, ces quatre palmettes sont enfermées dans un cadre.

¹³⁵ OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *Mittelalterliche Textilien I, Ägypten, Persien und Mesopotamien Spanien und Nordafrika*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 125-126

L'espace entre ces palmettes est tissé en bleu et représente un motif en forme de X ou la croix de Saint-André. Sur ce tissu, bien que ce dessin se trouve parmi les bandes entrelacées — comme celui du taffetas doublé liseré à liage vertical — il est entouré d'un décor coloré, et le motif de la croix n'a toutefois pas la même audace que celui du taffetas doublé liseré à liage vertical. De plus, la croix n'est pas facilement visible, du moins dans l'état actuel du tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval, d'une part parce qu'elle n'est pas tissée sur les axes principaux, et d'autre part parce que le contraste entre les couleurs bleu et crème est faible. Bien sûr, il n'est pas certain que le but de la représentation de ce dessin était de montrer le motif d'une croix, mais une composition similaire a été utilisée pour représenter ces motifs sur les deux tissus. En effet, sur le tissu en taffetas doublé liseré à liage vertical le dessinateur/tisserand a mis en valeur le motif de la croix en modifiant légèrement le dessin.

Sur le tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval, deux inscriptions sont visibles dans le grand médaillon, à côté des cavaliers, l'une étant la version miroir de l'autre. Cette inscription a été lue par Gaston Wiet comme « l'illustre Isfehbed, que Dieu le soutienne »¹³⁶.

Le mot *Isfehbed* ou *Isfahbād* est une arabisation du mot *Ispahbād* qui signifie *sipahsālār* et commandant de l'armée¹³⁷. Ce haut grade militaire était utilisé pour les princes de la province du Tabaristān (Gilān, Dīylamān, Māzandarān)¹³⁸. Otavski attribue le tissage de ce tissu aux villes où régnaient les rois Būyides, comme Rayy et surtout Isfahān. Cette localisation supposée par Otavsky semble plausible, étant donné la très bonne et intelligente ressemblance entre le décor de ce tissu et celui du tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9). Même si l'intention de représenter la croix grecque sur le textile à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval n'était pas ce qu'elle semble être, et donc que les intentions de représenter la même composition sur les deux tissus étaient différentes, il semble néanmoins que chacune des deux compositions s'inspire d'une idée similaire, voire l'une de l'autre. D'autant plus qu'Otavsky attribue la production à Rayy, comme l'une des villes manufacturières possibles, ce qui correspond bien au lieu de production proposé pour les taffetas doublé liseré à liage vertical.

¹³⁶ Al-Isfahbad Al-Djalil Ayyadhu'Llah : l'illustre Isfehbed, que Dieu le soutienne : WIET Gaston, « Un Tissu Musulman du Nord de la Perse », in : *Revue des arts asiatiques*, vol. 10, n° 4, décembre 1936, p. 177

¹³⁷ DEHKHODA Ali Akbar, *Dehkhoda Dictionary*, vol. 2, Téhéran : Tehran University Publications, 1998

¹³⁸ OTAVSKY et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM 1995, p. 126



Fig. 45. Soie aux médaillons de bandes entrelacées encadrant des fauconniers à cheval, Triple étoffe, n° d'inv. 3.213, © The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C.

Quant à la datation proposée par Otavsky, le XII^{ème} siècle, semble très éloigné de la date de fabrication des taffetas doublé liseré à liage vertical. Il est vrai que la similitude entre ces tissus peut être considérée comme le résultat de la récupération d'un décor produit un siècle avant, mais la similitude subtile entre le décor des deux tissus pourrait être plus que

cela, comme le résultat d'une vision commune utilisée derrière leur production. Cette vision commune semble moins possible sur une longue période de temps. Bien sûr, attribuer au même atelier la production de ces deux tissus semble un peu éloigné de la réalité, mais cela a toujours du sens surtout si on considère qu'il s'agit du travail du même atelier après quelques années, ou même des travaux de deux ateliers distincts travaillant en étroite collaboration dans la même région.

Selon certaines caractéristiques communes de tissage, Otavsky considère le tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval comme proche d'un tissu double étoffe aux fauconniers (fig.46), daté par la méthode radiocarbone de la fin du X^{ème} et du début du XI^{ème} siècle, avec des pics plus marqués vers 990 et 1010, ce dernier présentant la probabilité la plus élevée¹³⁹. Le tissu représente de grands médaillons octogonaux avec deux cavaliers affrontés, de part et d'autre de décors floraux. Un oiseau, probablement un faucon, est assis sur une main de chaque cavalier, raison pour laquelle ce tissu est appelé tissu aux fauconniers. On pense que la datation proposée par Otavsky est liée à la technique de tissage, puisque le tissage à triple étoffe est plus avancé que le tissage à double étoffe, et donc la production de tissus avec un tissage à triple étoffe est considérée comme légèrement plus récente. Compte tenu de tous ces points, la date de production du tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval semble plus adaptée au XI^{ème} siècle, peut-être quelques années après la production du textile aux fauconniers.

La question de savoir si le motif représenté au centre de la décoration du tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9), était réellement destiné à représenter une croix est discutable. En effet, parmi les tissus de ce groupe, trois autres représentent un motif similaire. Sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), au milieu de l'étoile dans l'intervalle des médaillons, on retrouve les mêmes motifs abstraits de palmettes ainsi que les bras de la croix. La seule différence est qu'ici, les palmettes et les bras de la croix sont dépliés vers l'extérieur. Il est intéressant de noter que cette version dépliée de cette composition se retrouve également sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.2), ainsi que sur le tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3). Cette présence continue, et ce jeu avec les détails de cette combinaison soulève la question de savoir si, en choisissant cette combinaison, le dessinateur/tisserand avait réellement l'intention de représenter une croix

¹³⁹ Pour plus de détails, voir note 54 ainsi que les annexes 1 et 2

chrétienne sur le tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9).

Comme ce motif n'est identifiable de manière distincte comme une croix que sur un seul de ces textiles, on peut néanmoins imaginer que l'objectif était de représenter une croix sur ce dernier, peut-être pour un acheteur étranger ou pour une destination étrangère. Il est donc possible de penser qu'en ayant cette intention, au lieu d'emprunter le motif de la croix à un autre milieu, il a simplement modifié la combinaison qui était déjà utilisée pour décorer d'autres tissus du même corpus.



Fig.46. Soie aux fauconniers, Double étoffe, n° d'inv. 1143, XI^{ème} siècle, Iran, Rayy © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg. Crédit photographique : © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2011 (photo : Christoph von Viräg)

Parmi les autres éléments décoratifs de ce tissu figurent des motifs végétaux et géométriques. Un motif végétal que l'on retrouve abondamment sur ces tissus est la forme complète d'un palmier ou parfois d'une demi-palmette, plus ou moins abstraite. La palmette peut être vue dans sa forme complète, détaillée de nombreuses feuilles, comme sur le textile à rayures ornées d'oiseaux (cat.14), et celui à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12) ; ou plus abstrait, comme ce que l'on peut voir dans les octogones du tissu orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8). Parfois cette abstraction en arrive au point de faire apparaître les palmettes en forme de cœur ou de rosace, comme sur les tissus aux chameaux et à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux (cat.12).

La demi-palmette est parfois utilisée sur ces décors comme un support, par exemple sur le tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat.10.1), qui sert de support aux coqs affrontés, ou sur le tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat.10.2), pour les quadrupèdes assis. Elle ressort également comme la queue des quadrupèdes, comme sur le tissu à rayures ornées de lions (cat.13), et sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6).

D'après ce qui a été observé en examinant les motifs de ce groupe, il semble qu'une collection de motifs variés était disponible et que quelques-uns d'entre eux ont été sélectionnés à chaque fois pour la conception du décor de chaque tissu. Bien que tous les motifs décoratifs de tous les tissus de cette collection ne soient pas les mêmes, chaque tissu présente de nombreux éléments communs avec plusieurs autres tissus de ce corpus. De cette manière, chaque tissu est relié directement, ou via un autre tissu, à tous les tissus de cette collection, et enfin, tous les membres de ce groupe sont reliés entre eux comme les anneaux d'une chaîne. Étant donné les similitudes dans l'utilisation de différents motifs sur les taffetas doublé liseré à liage vertical, dont certains sont identifiables et d'autres, en raison de la volonté préalable du créateur, sont méconnaissables, ainsi que l'effort que l'on voit pour les représenter comme des animaux mythiques en utilisant les caractéristiques de l'art persan sassanide et achéménide ; et étant donné également la connaissance très précise et pointue du créateur et tisserand de l'apparence des animaux et des oiseaux sur tous ces tissus, et sa maîtrise de la technique de tissage qui conduit à la représentation d'animaux et d'oiseaux avec les détails nécessaires et en même temps dans la simplicité et l'abstraction, il est évident que ces tissus ont été conçus et tissés dans un atelier commun.

3.1.3. RÉAPPARITION D'UNE COMPOSITION DE MOTIFS SUR DIFFÉRENTS TISSUS

Parfois, non seulement les motifs, mais aussi la manière dont ces motifs sont placés les uns à côté des autres, se répète sur différents textiles de ce corpus. Par exemple, le tissu orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8), représente une série d'octogones imbriqués encadrant des palmiers abstraits à l'intérieur. Des losanges plus petits sont représentés dans l'espace rhomboïde entre ces octogones. La même composition, avec une légère modification, est visible sur une bande de tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). Sur cette bande, des palmettes sont placées dans des médaillons hexagonaux. Un espace en forme de losange est séparé dans le coin inférieur de l'hexagone, sous la palmette. À l'intérieur de celui-ci, un losange est tissé, comme celui que l'on voit sur le tissu orné d'octogones.

Un autre exemple montrant une mise en scène similaire de motifs, et qui réapparaît sur différents fragments est une bande de demi-palmettes abstraites répétitives, placées en-dessus et au-dessous du motif principal, à l'intérieur des étoiles sur deux tissus : celui à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4) et celui à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6). Outre la similitude de ces deux bandes, leur placement dans le décor est identique sur les deux tissus, étant placé au-dessus des motifs principaux dans les étoiles, et une palmette, dans sa forme complète, est présentée en dessous des bandes de demi-palmettes abstraites. Cette palmette, sur l'étoffe aux griffons affrontés (cat.6), sort des demi-palmettes abstraites de telle sorte que sa racine se place entre les têtes des quadrupèdes ailés. Sur le tissu aux chameaux affrontés (cat.4) on constate une composition similaire, sauf que la palmette est inversée et continue jusqu'aux oiseaux au-dessus des têtes de chameaux. Cette palmette se divise à nouveau en deux demi-palmettes, lorsqu'elle est à côté des oiseaux. Sur ce tissu, cette palmette, au lieu de sortir de la bande de demi-palmettes abstraites, sort d'une autre bande, qui ressemble au tronc abstrait d'un palmier.

En conclusion, l'étude de la répétition des motifs sur différents fragments indique en effet l'existence d'un langage commun entre les décors de ces tissus. En effet, une composition similaire de motifs se répète dans un style commun, et jusqu'au même degré d'abstraction. Mais lorsqu'il s'agit de répétition, il convient de noter que cette répétition n'était pas une copie sans but ou insensée. Cela est dû au fait que dans les cas où une répétition se forme, des changements de composition sont apportés à chaque répétition et, par conséquent, les détails des scènes ne sont pas les mêmes. Par exemple, la bande constituée de demi-palmettes est représentée un peu différemment sur chacun des deux

tissus. Sur le fragment à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), les demi-palmettes adjacentes, une fois rapprochées, s'emboîtent bien et forment une palmette complète. Le même type de représentation peut être vu sur un plâtre mural de Ctésiphon (fig.45), daté du VI^{ème} siècle. Mais les demi-palmettes du tissu aux chameaux affrontés (cat.4) ne suivent pas cette règle, et les demi-palmettes adjacentes ne forment pas un palmier complet, lorsqu'elles sont placées proches les unes des autres. La même composition peut être vue sous une autre forme sur la bande en forme d'étoile du tissu aux entrelacs en forme d'étoile et ornée de griffons (cat.9). Sur ce fragment, cette bande est constituée d'une combinaison de demi-palmettes et de palmettes entières, qui sont placées dans les coins de l'étoile. Ainsi, à chaque réutilisation, une modification est apportée à la combinaison. Il n'est pas évident si ces modifications résultent des goûts distincts des différents dessinateurs/tisserands travaillant ensemble au sein du même atelier ou qu'elles soient liées à la recherche de la diversité tout en adhérant au maintien de l'uniformité d'un dessinateur/tisserand. Il semble pourtant que le respect du maintien de l'uniformité ait été le point clé de la fabrication des tissus de ce corpus. Ainsi, même si les tissus de ce corpus ont été produits sous l'égide d'un groupe de dessinateurs/tisserands, leurs goûts ont été encadrés par des caractéristiques prédéfinies qui ont été déterminées soit par un travail collaboratif étroit des dessinateurs/tisserands, soit par un maître supervisant leur travail.



Fig.45. Stuc au dessin géométrique et végétal sassanide, n° d'inv. 32.150.12, VI^{ème} siècle, Mésopotamie, Ctésiphon © Metropolitan Museum of Art, New York

3.1.4. MOTIFS GÉOMÉTRIQUES RÉPÉTITIFS : DU REMPLISSAGE DES SURFACES NON DÉCORÉES AUX DESSINS POUR TISSUS

Une caractéristique que l'on retrouve sur presque tous les tissus de ce groupe est l'utilisation de petits motifs géométriques qui se répètent sur le tissu. En effet, ce type de décor consiste à répéter des formes géométriques simples comme des losanges, des hexagones, etc., ou des formes combinées comme ce que l'on peut voir sur le tissu à médaillons ronds sur fond à décor géométrique (cat.7). Dans ce type de décoration géométrique, dans la plupart des cas, des formes différentes sont utilisées sur une même scène. Seuls les tissus à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1), à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4) et à médaillons ornés d'un décor ornemental (cat.5) se caractérisent par la répétition d'une seule forme rhombique. Dans d'autres cas, différentes formes géométriques sont choisies et placées les unes à côté des autres de manière à pouvoir s'emboîter, et à recouvrir les espaces vides les unes des autres. Ces motifs géométriques ne sont pas forcément tangents entre eux.

L'usage attribué à ces dessins est de remplir l'espace vide entre les différentes parties du décor, ainsi qu'à l'intérieur des grands motifs. Sur certains des tissus de cette collection, où les médaillons sont représentés à une plus grande distance les uns des autres, il y a plus d'espace vide entre ces médaillons, et par conséquent, il devient plus nécessaire d'utiliser ces motifs géométriques, comme sur le tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3), et sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2). Ces motifs géométriques, par leur petitesse et leur répétition, créent un rideau uniforme qui, tout en étant rempli de motifs, se place en arrière-plan et ne détourne pas l'attention du décor principal. Il semblerait donc que, sur ces tissus, les médaillons soient posés sur ce rideau composé de motifs géométriques. De ce fait, ces rideaux sont situés derrière du décor principal. Mais même si ces motifs géométriques sont placés en arrière-plan, ils ne sont pas séparés du décor principal. En effet, les motifs à l'intérieur des médaillons sont à la fois abstraits et géométrisés, ce qui permet de maintenir le lien entre le plan principal et l'arrière-plan.

Sur le décor des tissus dont les médaillons sont tissés à une distance plus courte, par contre, il reste peu de place sans dessin en arrière-plan pour représenter le rideau aux motifs géométriques. Cet état est visible sur les tissus décorés de l'étoile à huit branches, entourée de médaillons. Sur ces tissus, l'espace à l'intérieur du médaillon, entre la bordure du médaillon et l'étoile, est décoré de petits motifs géométriques répétitifs. Ce décor géométrique est également visible à l'intérieur de l'étoile à huit branches, située dans l'intervalle des médaillons sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés

(cat.6). Cette particularité est légèrement différente de ce qui était décrit sur les tissus à médaillons avec une plus grande distance entre eux. Sur ces décors, c'est comme si un rideau de motifs géométriques était placé dans le plan médian, et seulement en dessous des grands motifs. Un exemple similaire est un groupe de quatre bonnets/coiffes, tous décorés d'un motif presque identique, qui est une combinaison d'étoiles et d'oiseaux (fig.46-49)¹⁴⁰. Sur ces bonnets/coiffes, en lampas, le fond à l'intérieur des étoiles est recouvert de losanges, comme les losanges représentés entre l'étoile et le médaillon sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4). Dans le cas de ce dernier, comme dans le cas des bonnets/coiffes, les losanges sont tissés avec des fils de chaîne et de trame de fond en lignes étroites, et évidemment dans la couleur du fond.



Fig.46. Soie aux étoiles et oiseaux affrontés, coiffe / bonnet, lampas, n° d'inv. 1950.525, XI^{ème} siècle, Irān ou 'Irāq, période būyide ou seldjoukide, © The Cleveland Museum of Art, Cleveland

Un autre exemple décoré de motifs géométriques répétitifs est un tissu protolampas aux médaillons ornés de griffons et de léopards affrontés du V^{ème}/XI^{ème} siècle (fig.50). Ce tissu

¹⁴⁰ L'un de ces bonnets/coiffes est conservé au Metropolitan Museum of Art, n° 46.156.11a, deux autres sont conservés au Cleveland Museum of Art, n° 1950.525 et n°1983.126, et le quatrième est au Victoria & Albert Museum, n°127-1896

appartient à un petit groupe de tissus aux décors similaires, répartis en six variétés, dont le tissage est attribué à la région islamique occidentale¹⁴¹. Sur ce tissu, des colonnes de médaillons ornés de griffons et de léopards affrontés, sont présentés en décalage vertical, et en alternance d'effets positifs et négatifs. Dans les intervalles des médaillons, des couples d'oiseaux à longue queue sont également représentés dans une alternance d'effet positif et négatif. La bordure de ces médaillons est recouverte d'une combinaison de motifs géométriques, semblable à ce que l'on peut voir sur le fond du tissu à médaillons ronds sur fond à décor géométrique¹⁴² (cat.7). Sur le tissu aux médaillons ornés de griffons et de léopards affrontés, c'est comme si le rideau de motifs géométriques passait derrière la bordure du médaillon. Ceci est bien entendu différent de ce que l'on peut observer sur les restes du tissu à médaillons ronds sur fond à décor géométrique, car sur le décor de ce fragment, le rideau de motifs géométriques semble recouvrir toute la surface du fond.

Ces petits motifs géométriques répétitifs jouent un rôle différent sur les tissus à structure rayée de ce corpus, car dans cette structure, la surface du tissu est divisée en bandes de différentes largeurs, et une certaine décoration est dédiée à chacune des bandes. L'une de ces décorations est constituée de motifs géométriques imbriqués qui se répètent dans une bande, sur toute la longueur du tissu. Un espace séparé a donc été envisagé pour représenter ces motifs géométriques. Ces motifs et leurs dimensions, sur les tissus à structure rayée, sont similaires à ceux représentés sur le fond des tissus à médaillons, et ce qui crée la différence entre eux est l'espace dédié à ces motifs.



Fig.47. Soie aux étoiles et oiseaux affrontés, lampas, n° d'inv. 1983.126, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Syrie, période ayyübide, © The Cleveland Museum of Art, Cleveland

¹⁴¹ SCHORTA 2001, cat.10

¹⁴² Pour la reconstruction visuelle de ce tissu par Regula Schorta, voir SCHORTA 2001, p.118



Fig.48. Soie aux étoiles et oiseaux affrontés, lampas, n° d'inv. 127-1896, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Proche-Orient © Victoria & Albert Museum, Londres



Fig.49. Soie aux étoiles et oiseaux affrontés, coiffe / bonnet, lampas, n° d'inv. 46.156.11a, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Irān © Metropolitan Museum of Art, New York



Fig.50. Soie aux médaillons ornés de griffons et de léopards affrontés, protolampas, n° d'inv. 8233-1863, XI^{ème} siècle, région islamique occidentale © Victoria & Albert Museum, Londres

Le seul cas, parmi les tissus à rayures, où des motifs géométriques répétitifs sont utilisés pour remplir l'espace à l'intérieur d'un autre motif, est le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). Sur la bande de ce tissu, décorée d'oiseaux de part et d'autre d'une palmette, l'espace intérieur de la palmette est décoré de losanges répétitifs. Ce type d'utilisation de motifs géométriques n'est pas sans rappeler *āzhdi kārī* sur les stucs des bâtiments architecturaux. *L'āzhdi kārī* est une technique dans laquelle le plâtre est sculpté et percé à l'aide d'un outil pointu. Et en architecture, les trous qui sont généralement sculptés sur le plâtre sous des formes géométriques sont connus sous ce nom. Cette technique est l'un des éléments décoratifs du stuc depuis le IV^{ème}/X^{ème} siècle, qui s'est perfectionnée au fil du temps. Au début, cette technique était utilisée pour remplir l'espace intérieur des motifs de fleurs et de feuilles (fig.51) ainsi que les bandes étroites sur le bord des *mihrābs* (fig.52). Il a été utilisé progressivement pour remplir de plus grandes surfaces, et des formes géométriques plus grandes telles que des étoiles (fig.53).



Fig.51. Panneau de plâtre décoré d'une fleur à six lobes, n° d'inv. 3263.3, X^{ème} siècle, excavé à Sabz Pūshān, Nīshāpūr © Musée National d'Irān, Téhéran

Le remplissage de la surface des plantes avec des motifs géométriques répétitifs, visibles au début de la diffusion de cette technique, peut avoir été influencé par les plantes elles-mêmes de la nature. Par exemple, la forme en losange vue à l'intérieur du palmier sur la bande mentionnée pourrait avoir été inspirée par les restes de branches de palmier que l'on peut voir sur le tronc de cet arbre. Sur les plâtrés sassanides et les plâtres des premiers siècles de l'Islam, dont des exemples peuvent être vus dans la grande mosquée de Darri Shahr ou Sīmarah¹⁴³, la représentation de détails végétaux, dans la technique du relief, a été populaire. La technique *āzhdi kārī* a probablement commencé dans la continuité de ce qui était populaire dans le passé, mais cette fois d'une manière plus abstraite, géométrisée et reproductible afin qu'elle soit facilement compatible avec le matériau de plâtre et les outils utilisés¹⁴⁴. Et progressivement, ces petits motifs géométriques ont été utilisés pour

¹⁴³ Cette ville qui est située dans la province d'Ilām, au sud-est de la ville d'Ilām, a été considérée par les géographes et les historiens du III^{ème}-IV^{ème} siècle, comme Ibn Khurdādbih et Ya'qūbī, comme une ville sassanide. Mais selon Lakpour, les fouilles amenées dans cette ville, indiquent une origine du II^{ème} siècle de l'Hégire (VIII^{ème} siècle apr. J.-C.) : LAKPOUR Simine, Fouilles et recherches archéologiques de Darri Shahr, Téhéran : Pazineh, 2010, p. 219

¹⁴⁴ L'*āzhdi kārī* peut être observé sous diverses formes simples, telles que des formes géométriques de hexagones, de losanges, de triangles, de polygones, ou des formes complexes, comme on les appelle *giriḥ*, ou en français le nœud. Un *giriḥ* est une combinaison intégrée de divers motifs géométriques, qui sont coordonnés et complétés dans un cadre spécifique. Le plus petit composant reproductible d'un nœud qui est

remplir les surfaces d'autres motifs. De précieux exemples d'*āzhdi kārī* se trouvent sur les stucs de la Grande Mosquée de Nāīn et ceux de la ville historique de Nīshāpūr, et plus anciennement encore, sur les stucs de Sāmarrā (fig.54).



Fig.52. Détail du *mihrāb* de la mosquée Nāīn, X^{ème} siècle, Nāīn, Irān, photo prise du site web Archnet.org

Il est possible que le fond des tissus à médaillons de cette collection ait été inspiré par cette technique architecturale. Mais la présence de ces motifs géométriques sur les tissus de cette collection n'est pas seulement une imitation d'un élément décoratif architectural ; c'est en fait l'utilisation d'une caractéristique consciemment adaptée et qui a même évolué avec la nature du décor de ces tissus. Il est à noter que ce rideau décoré de petits motifs géométriques répétitifs, bien qu'il soit très particulier et rare, peut également être vu sur un autre groupe de tissus, celui des tissus double-étoffe retrouvés à Rayy. Les tissus de ce groupe comprennent ceux aux faucons et lions ailés et aux fauconniers, mentionnés plus haut (fig.42 et 46), ainsi que les tissus aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions¹⁴⁵, aux harpies dans des octogones¹⁴⁶, et aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.55, 56 et 58). Trois tissus de ce petit groupe — ceux aux fauconniers, aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions¹⁴⁷, et aux harpies dans des octogones (fig.46, 55 et 56) — sont les seuls tissus conservés présentant un décor de fond similaire à celui du groupe des taffetas doublé liseré à liage vertical.

dessiné d'une certaine manière dans un cadre spécifique, s'appelle un *vāgīrah*. Il n'est donc pas utilisé seul dans l'exécution du nœud, mais après répétition dans certaines directions, le nœud apparaît.

¹⁴⁵ Un autre fragment est conservé au Dumbarton Oaks Museum, BZ.1926.1

¹⁴⁶ D'autres fragments de ce tissu sont conservés au Dumbarton Oaks Museum, n° d'inv. BZ.1972.17, et au Washington Textile Museum, n° d'inv. 73.663

¹⁴⁷ Un autre fragment est conservé au Dumbarton Oaks Museum, BZ.1926.1

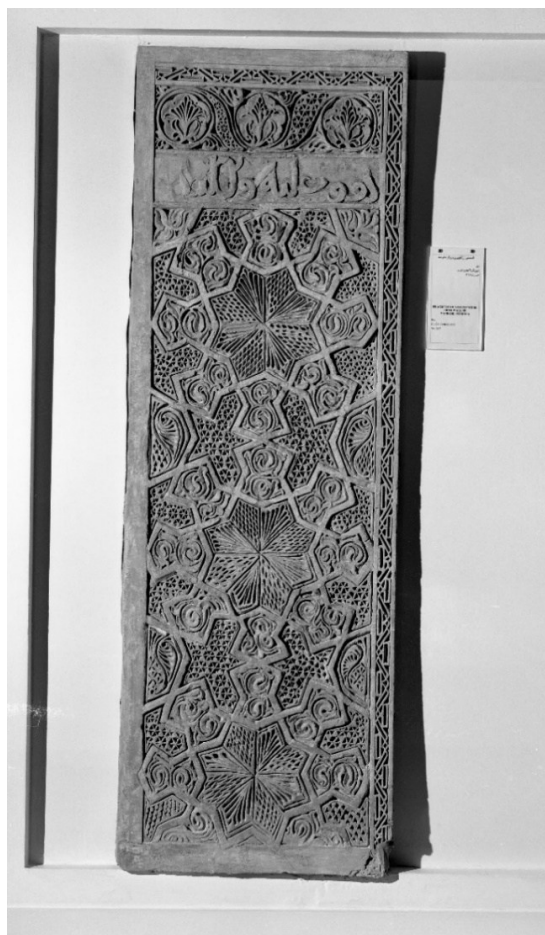


Fig.53. Stuc mural d'une madrasah, n° d'inv. 3267-6, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Rayy, Irān
© Musée National d'Iran, Téhéran

Certains des motifs des rideaux géométriques sont similaires sur les tissus de ces deux groupes. Par exemple, le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), représente une combinaison de croix et de marques en X de telle manière que les bras des croix sont placés sur des axes verticaux et horizontaux, et que chacun de ses bras se termine juste à côté d'un hexagone allongé. Entre chaque quatre croix, et au centre de quatre hexagones allongés, une marque en X est placée. La forme générale de cette composition ressemble à la combinaison de croix et de flèches à double pointe sur le fond du tissu aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions (fig.55). En effet, si quatre lignes sont tracées du centre du motif X jusqu'aux extrémités de ses bras, le même dessin de croix et de flèches à deux pointes peut également être observé sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (fig.57). Il est vrai qu'il est nécessaire de modifier légèrement la composition pour bien faire comprendre que ces dessins n'en font qu'un, mais cela montre que le dessinateur/tisserand l'a intelligemment modifiée au lieu de réutiliser le même dessin. Bien entendu, il n'en a pas toujours été ainsi et des exemples de répétitions de combinaisons géométriques peuvent également être observés sur différents

tissus. Par exemple, le même motif octogonal avec un losange au milieu, qui orne l'étoile dans l'intervalle des médaillons sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), peut également être observé sur le tissu aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions (fig.55). Sur la décoration de ce dernier à l'intérieur des médaillons qui sont placés dans l'intervalle entre les médaillons avec des lions ailés, en haut et en bas du fragment, on peut voir des restes d'un motif en forme de fleur ou d'étoile, qui avait probablement huit pétales ou huit branches. L'intérieur de ce motif est décoré d'octogones et de losanges, exactement semblables à ceux du fragment du musée des Tissus de Lyon. Mais ce qui est encore plus frappant, c'est que la même composition géométrique a été utilisée pour décorer la selle du cavalier sur le tissu aux fauconniers (fig.46), ainsi que la jupe du cavalier sur le tissu aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.58). Cela signifie que le décor d'un tissu, a été la source d'inspiration pour décorer un tissu présenté dans le décor d'un autre tissu. C'est comme si ces décorations s'inspiraient véritablement de tissus décorés de motifs géométriques. Ceci n'est pas le seul cas de ce type d'inspiration ; sur le textile aux fauconniers chevauchant un taureau, le corsage du cavalier est décoré de l'étoile à huit branches et du motif en croix vu sur le textile à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11). Et la seule différence entre elles est qu'ici, l'intérieur de ces étoiles à huit branches est vide de motifs. Le fond du tissu aux harpies dans des octogones est également décoré du même motif. Cette fois, la différence est que le motif à l'intérieur de l'étoile à huit branches est une croix avec des branches courtes au lieu du cercle et de la rosace du textile à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques.



Fig.54. Stuc mural en plâtre, n° d'inv. A.75-1922, IX^{ème}, Sāmarrā, 'Irāq © Victoria & Albert Museum, Londres

Un autre exemple est le tissu aux fauconniers (fig.46) sur lequel la tunique du cavalier, la manche de sa robe, ainsi que la partie supérieure de ses chaussures, sont décorées de motifs en losange, comme sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et d'oiseaux affrontés (cat.1.1). Par conséquent, l'évolution qui s'est produite dans le décor de ces tissus est que le rôle de ces motifs géométriques répétitifs est passé d'un simple élément de remplissage de l'espace à un dessin de tissu. Bien sûr, il ne faut pas complètement écarter la possibilité qu'au début il y ait eu des tissus décorés uniquement de ces motifs géométriques. Et le dessinateur/tisserand s'est inspiré de leur dessin pour remplir l'espace de fond de ces tissus, et aussi pour décorer les vêtements du cavalier, par exemple.

Une autre utilisation du motif de losange sur le tissu aux fauconniers (fig.46), comme sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), consiste à remplir l'intérieur du palmier qui se trouve sous l'animal de travail.



Fig.55. Soie aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions, double étoffe, n° d'inv. 655, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Iran, Rayy © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg. Crédit photographique : © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1994 (photo : Christoph von Viràg)



Fig.56. Soie aux harpies dans des octogones, double étoffe, n° d'inv. T.399-1980, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Irān, Rayy, © Victoria & Albert Museum, Londres

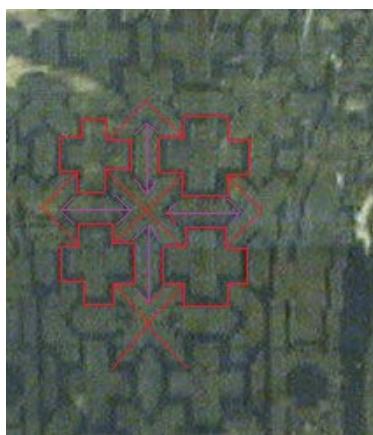


Fig.57. Recadrage d'une photo du fragment n° d'inv. 52.20.10
Source de la photographie originale : © The Metropolitan Museum of Art, New York
Modifications apportées à la photo originale par l'auteur



Fig.58. Soie aux fauconniers chevauchant un taureau, double étoffe, n° d'inv. 1968.246, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, Irān, Rayy, seldjoukides, © The Cleveland Museum of Art, Cleveland

Concernant la répétition du motif en losange, il faut dire que ce motif a été aperçu sur de nombreux tissus contemporains du groupe des tissus double étoffe, comme le groupe des bonnets/coiffes, ainsi que sur de nombreux tissus plus récents, du XIII^{ème} et même XIV^{ème} siècle, notamment les tissus mamelouks. Cela montre le transfert de ce dessin d'une région à une autre, ainsi que la présence continue de ce dessin sur différents tissus et à différentes époques. Cependant, l'utilisation de la combinaison de motifs octogonaux et losanges n'est pas visible sur de nombreux tissus de cette période. De ce fait, la présence de ce dessin sur ces quatre tissus, dont trois attribués à Rayy, montre l'usage courant de ce motif dans cette région et à cette époque. Ce dessin est en fait le même motif composé de cercles interconnectés dont l'interaction crée des fleurs à quatre feuilles et des losanges, que l'on peut voir sur le stuc sassanide. Un exemple qui peut être mentionné est un stuc trouvé lors de fouilles à *Chāl Tarkhān* à Rayy¹⁴⁸. De légères différences peuvent être

¹⁴⁸ THOMPSON Deborah, *Stucco from Chāl Tarkhān-Eshqabad near Rayy : including illustrations of the excavated ostraca from the same site*, Aris & Phillips: Warminster, 1976, fig.2 (C.451)

constatées entre cet exemple et un autre exemple trouvé à Kīsh, en ‘Irāq¹⁴⁹. Les stucs de Kīsh présentent en outre une fleur ou une rosace entourée d'un cercle au milieu des losanges. Dans la mosquée Sīmarah, on retrouve presque la même représentation, probablement inspirée d'exemples sassanides (fig.59). Le motif de ces quatre tissus est similaire, dans les détails, au stuc sassanide de *Chāl Tarkhān* ce qui peut indiquer l'influence d'éléments régionaux. Mais le changement que l'on peut constater sur les motifs de ces tissus est que ces cercles et pétales sont devenus géométrisés, ce qui signifie que la forme du cercle est devenue un octogone et la forme du pétale est devenue un hexagone irrégulier. Cela peut être lié au caractère abstrait du décor de ces tissus, moins marqué sur les tissus double-étoffe que sur les taffetas doublé liseré à liage vertical. Mais ce changement est très probablement dû au fait que la visualisation de la courbure de très petits motifs n'est pas compatible avec les techniques de tissage. Sur les tissus, il semble plus facile de représenter la courbure d'un cercle en grandes dimensions qu'en petites dimensions. De ce fait, cette géométrisation semble davantage liée à la technique d'exécution.

Un autre tissu à médaillons décorés d'oiseaux affrontés et adossés, sur fond de motifs géométriques, est l'un des rares exemples représentant sur son fond des motifs géométriques répétitifs, des doubles losanges (fig.60)¹⁵⁰. Ce Samit, qu'Otavsky attribue à la Byzance ou à la Méditerranée orientale¹⁵¹, présente des médaillons décorés, en partie haute, d'un couple d'oiseaux de part et d'autre d'une plante, et en partie basse, d'un couple d'oiseaux adossés sur les deux côtés de la même plante. Dans l'intervalle de ces médaillons, et dans un décalage vertical, se trouvent des médaillons de plus petites dimensions ornés de quatre palmettes abstraites en forme de cœur entourant un cercle, à l'intérieur duquel se trouvent quatre petits cœurs. Autour de ces cœurs, l'intérieur du médaillon est recouvert de feuillages. La bordure des médaillons est également décorée de différents végétaux comme des palmiers et des vignes. Chaque médaillon est relié aux médaillons adjacents dans quatre directions par des nœuds comme on peut le voir sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2). Le placement des médaillons en décalage vertical est également visible sur le tissu aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions (fig.55).

¹⁴⁹ MOBINI Mahtab et SHAKARAMI Tayebe, « Continuity of Sassanid Motifs in Stucco Decorations of Seymareh Mosque », in : *Scientific Quarterly Journal Negareh*, n° 59, hiver 2022, p. 84

¹⁵⁰ D'autres fragments de ce tissu sont conservés au Victoria & Albert Museum, T.396-1980, et au Dumbarton Oaks Museum, BZ.1930.3

¹⁵¹ OTAVSKY, 1995, cat.81, p. 137

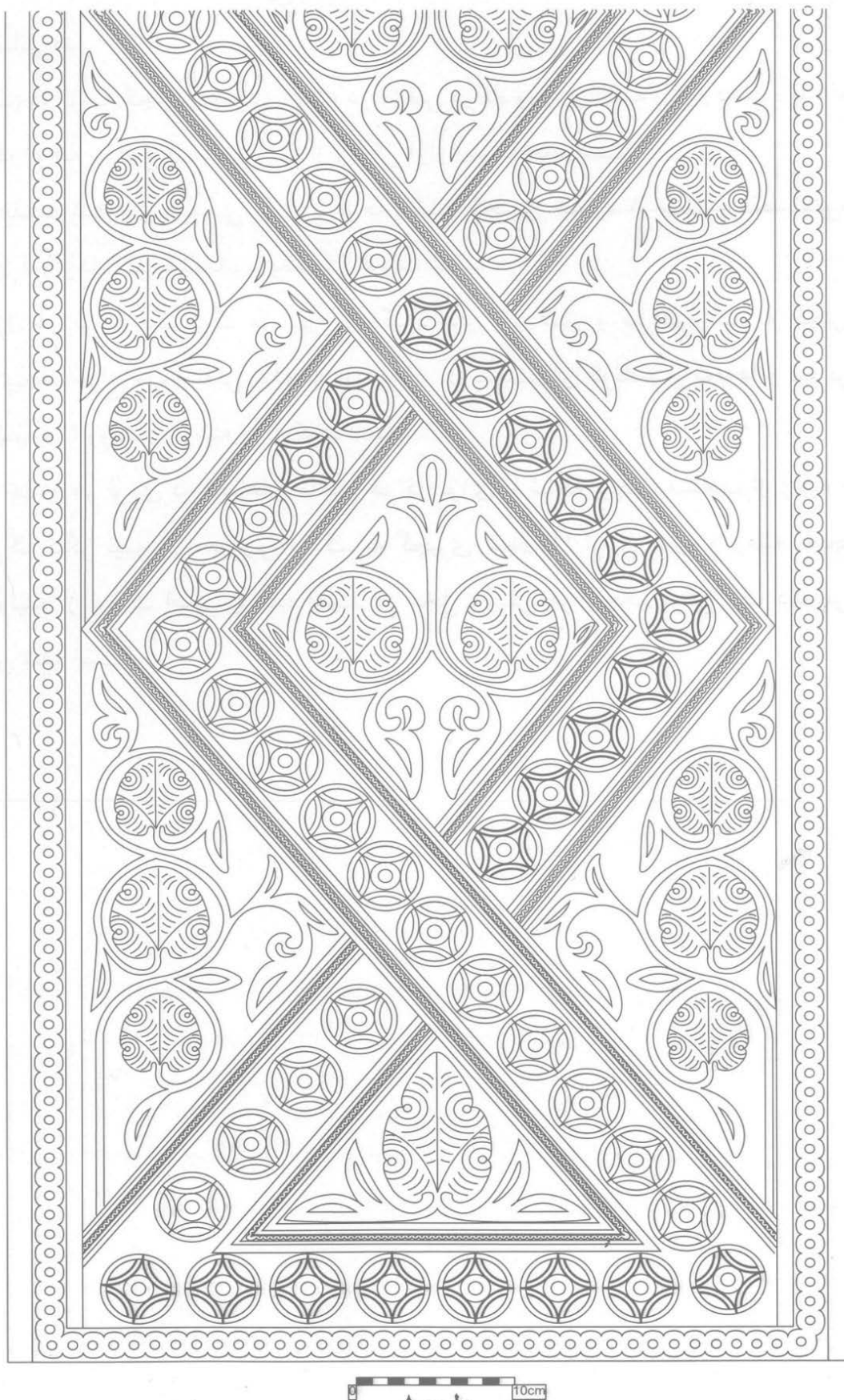


Fig.59. Reconstruction visuelle d'un fragment mural en plâtre du VIII^{ème} siècle, mosquée de Sîmarah, photo prise de l'ouvrage de LAKPOUR Simine, Fouilles et recherches archéologiques de Darri Shahr, Téhéran : Pazineh, 2010, p.225



Fig.60. Soie à médaillons décorés d'oiseaux affrontés et d'oiseaux adossés les uns aux autres, et de végétations, sur fond de motifs géométriques, samit, n° d'inv. 98, XI^{ème} siècle, Byzance ou Méditerranée de l'Est © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg. Crédit photographique : © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1987 (photo : Christoph von Viràg)

Il semble que la caractéristique de décorer les textiles avec de petits motifs répétitifs soit en fait dérivée des motifs sassanides. Mais ce qui est important, c'est que l'utilisation de ce motif a changé par rapport aux exemples sassanides, et il semble que l'utilisation de motifs géométriques répétitifs, comme rideau séparé, mais en relation avec les motifs principaux, en arrière-plan du décor, est une caractéristique qui a peut-être été formée pour la première fois dans la région de Rayy, et sinon, elle a dû y être couramment utilisée. Cela est dû au fait que seuls les tissus attribués à cette région sont décorés de ce motif. D'autres tissus mentionnés, tels que les quatre bonnets/coiffes de lampas, ainsi que le tissu protolampas décorés de médaillons ornés de griffons et de léopards affrontés, ne sont décorés de ce motif que dans le plan médian du décor ou à l'intérieur de grands motifs, comme le sont certains tissus du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical, et donc ce

rideau décore un espace plus petit sur eux. Le tissu samit qu'Otavsky attribue à la Byzance ou à la Méditerranée orientale est le seul exemple de tissu décoré d'un rideau de motifs géométriques répétitifs en arrière-plan qui ne soit pas attribué à Rayy. Cela indique que cette caractéristique a également été transférée à d'autres régions et que des tissus présentant cette caractéristique ont été tissés dans des ateliers d'autres villes, mais il semble que l'utilisation de cette caractéristique était très courante dans les ateliers de Rayy, étant donné le nombre de tissus attribués à cette ville qui ont été conçus avec cette caractéristique.

3.2. SYSTÉMATISATION DU DÉCOR DES TISSUS BASÉE SUR LES TRADITIONS HÉRITÉES

La systématisation du décor sur les tissus de ce corpus, comme évoqué précédemment, se divise en deux sous-groupes. Le premier sous-groupe présente une structure dans laquelle le décor du tissu est divisé en cadres circulaires, octogonaux ou en forme d'étoile, et une composition fixe de motifs est répétée dans ces cadres. L'autre sous-groupe est une structure dans laquelle la surface du tissu est divisée en bandes verticales et différents motifs sont représentés le long de chacune des bandes, qui se répètent en alternance sur toute la largeur du tissu.

Les questions qui se posent sont de savoir de quelles origines ces structures dérivent et quel processus a été suivi jusqu'à ce que ces structures atteignent les tissus de ce groupe. Dans ce qui suit, nous avons tenté d'examiner les réponses possibles à ces questions.

3.2.1. MÉDAILLONS AUX PERLES PERCÉES : SURVIVANCE D'UNE TRADITION DÉCLINANTE

La tradition consistant à décorer les tissus avec des médaillons est très ancienne. Ces médaillons encadrent des motifs d'animaux et d'oiseaux, des éléments végétaux ou des figures humaines, et en étant placés les uns à côté des autres, le même dessin ou une alternance de dessins différents se répète à la surface du tissu. Cette tradition est souvent visible sur les œuvres d'art attribuées aux cultures sassanides et post-sassanides¹⁵². Sur les

¹⁵² Un exemple de tapisserie murale byzantine datant des années 640-660, attribuée à l'Égypte, montre l'utilisation de médaillons dans l'art du tissage de la tapisserie dans cette région : *Byzantium and Islam, Age of Transition, 7th-9th century*, catalogue d'exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 14 mars – 8 juillet 2012, sous la direction de EVANS C. Helen et RATLIFF Brandie, New Haven et Londres : Yale University Press, 2012, p. 13, cat.3. Sur cette tenture murale, il y a un médaillon au milieu et quatre

œuvres d'art sassanides, le cadre extérieur des médaillons est décoré d'une rangée de petits cercles, ou comme on l'appelle, d'une rangée de perles, et pour cette raison, ces médaillons perlés sont connus sous le nom de médaillons sassanides¹⁵³. Sur les exemples plus anciens, un seul motif est représenté à l'intérieur des médaillons, mais les exemples plus récents, comme ceux obtenus dans les cimetières d'Astana, présentent une paire de motifs animaliers se faisant face, et entourés de motifs décoratifs. Selon Bivar, ce changement dans le type d'illustration peut être un signe de l'influence de l'art chinois, mais il peut aussi indiquer un changement de mode au fil du temps¹⁵⁴.

Les médaillons ont été modifiés au fil du temps et adaptés à la culture dans laquelle ils étaient utilisés. Les exemples qui ont subsisté indiquent la continuation de cette tradition en Irān et à l'époque islamique. Les médaillons des textiles de la période islamique adoptaient des cadres sans motifs ou décorés de motifs végétaux et d'inscriptions arabes, comme on le voit sur les cadres des médaillons des tissus double-étoffe attribués à Rayy (fig.42, 55, 56, et 58)¹⁵⁵.

Ces médaillons prennent également d'autres formes que la forme circulaire. Par exemple, le tissu orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8), du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical, ou le tissu aux harpies dans des octogones (fig.56), ou encore le textile aux fauconniers (fig.46), représentent des médaillons octogonaux. Bien que l'utilisation de cette forme semble moins courante que celle des médaillons circulaires, elle n'est pas inhabituelle, car selon Maqdisī des rideaux à motifs octogonaux étaient fabriqués à Fasā, dans la province de Fārs, vers la fin du IV^{ème}/X^{ème} siècle¹⁵⁶.

médailles autour, chacun étant représenté dans un carré. À l'intérieur de ces médaillons, on peut voir des amazones chevauchantes. Le cadre extérieur de ces médaillons est décoré de motifs végétaux et géométriques. Dans les bandes supérieure et inférieure de cette tenture murale, on peut voir des cadres ovales, dans l'un desquels un personnage assis est présenté au milieu de l'ovale, avec une bordure de petits points qui ressemblent davantage à de petits rectangles. Il n'est pas clair si cette composition est influencée par les médaillons perlés sassanides, intégrés à l'art byzantin, mais ce qui est clair est que des médaillons avec un cadre décoré de petites formes étaient également utilisés dans d'autres cultures contemporaines des Sassanides.

¹⁵³ Voir : VON FIRCKS Juliane, « Das Flügelpferd im Medaillon. Herkunft, Nachahmung und semantisches Verblenden textiler Kreismuster zwischen Spätantike und hohem Mittelalter », in : *Riggisberger Berichte* 26, Riggisberg: Abegg Stiftung, 2024, pp. 26-51

¹⁵⁴ BIVAR A. D. H., « Sasanian Iconography on Textiles and Seals », in : *Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages*, actes du colloque organisé par Abegg-Stiftung, Riggisberg, automne 1999, Riggisberg: Abegg Stiftung, 2006, p. 16

¹⁵⁵ Le tissu aux lions ailés, conservé au Cleveland Museum of Art sous le n° d'inventaire 1975.45, de 899-1160 apr. J.-C. (datation au radiocarbone), qui est également attribué à Rayy, est un exemple sur lequel le cadre des médaillons est dépourvu de motifs : MACKIE Louise W., *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century*, New Haven/London : Yale University Press/Cleveland Museum of Art, 2015, pp. 140-141, fig. 4.11

¹⁵⁶ MAQDISI 1994, p. 658

Dans ce corpus, huit tissus représentent des médaillons circulaires ou des octogones (cat. 1- 8). Parmi eux, cinq textiles représentent des cercles non tangents, à intervalles plus courts sur certains et à intervalles plus longs sur d'autres. Sur les deux autres tissus de ce groupe, seul un petit reste d'un des médaillons est conservé, raison pour laquelle la distance entre les médaillons n'est donc pas visible (cat.5 et 7). Et le huitième fragment est celui qui représente les octogones tangents, en forme de nid d'abeilles (cat.8). Les cadres des médaillons de ces tissus sont étroits et dépourvus de motifs, sauf pour le tissu à médaillons ornés d'un décor ornemental (fig.5), qui est décoré de feuillages végétaux, et celui à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), qui est décoré de formes circulaires. L'encadrement d'un médaillon avec des feuillages végétaux est une caractéristique que l'on retrouve sur certains textiles relativement contemporains, comme le tissu à médaillons décorés de dompteurs d'éléphants¹⁵⁷ (fig.61), le tissu à médaillons décorés d'oiseaux affrontés et adossés, sur fond de motifs géométriques (fig.60)¹⁵⁸, et le tissu aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.58). Sur ce dernier, les feuilles sont utilisées dans le décor des deux cadres du médaillon, à côté des motifs animaliers et également des écritures arabes, pour combler les espaces vides. Mais sur les deux autres textiles mentionnés, une étroite bande décorée uniquement de feuilles, est visible sur le bord extérieur du médaillon. Malgré cette différence de structure, la double étoffe aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.58) est semblable au taffetas doublé liseré à liage vertical à médaillons ornés d'un décor ornemental (cat.5), par la courbure des branches et de la forme de bifurcation des branches, ainsi que du fait que chacune de celles-ci est divisée en deux autres branches dont l'une se termine par une plante de palmier et l'autre en une seule feuille. Cependant, sur la double étoffe aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.58), les palmiers sont représentés alternativement avec le nombre de trois, cinq et sept feuilles, tandis que sur le taffetas doublé liseré à liage vertical à médaillons ornés d'un décor ornemental (cat.5) les palmiers n'ont que trois feuilles. De plus, les feuilles des palmiers de ce dernier sont plus pointues que celles des autres tissus, ce qui correspond à la représentation du palmier placé au milieu du médaillon.

Le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), comme indiqué, représente une bande de seize formes circulaires espacées à intervalles réguliers le long du bord extérieur des médaillons. Chacune de ces formes circulaires, à l'exception des quatre

¹⁵⁷ D'autres fragment du même tissu sont conservés au Victoria & Albert Museum sous les n° d'inv. T.397-1980 et T.185-1930, et au Dumbarton Oaks Museum sous le n° d'inv. BZ.1927.1

¹⁵⁸ D'autres fragments du même tissu sont conserve au Victoria and Albert Museum, sous le n° d'inv. T.396-1980, et au Dumbarton Oaks Museum, n° d'inv. BZ.1930.3

placées sur les axes vertical et horizontal, est semblable à la boucle d'une chaîne. Ces boucles sont, en fait, formées par des cercles rétrécis et allongés qui se croisent à leurs extrémités, mais les formes circulaires placées sur les axes vertical et horizontal sont comme des perles percées. La forme circulaire de ces perles est probablement due à la symétrie qu'il faut respecter pour le rapport de décor, afin que le motif puisse être répété correctement, comme évoqué au chapitre 2. Ce tissu est le seul exemplaire de cette collection décoré de ce motif sur la bande du médaillon. Ces boucles de chaîne pourraient en fait être considérées comme influencées par les médaillons perlés sassanides, et comme une reconstruction d'un souvenir fané d'une ancienne tradition.



Fig.61, Soie à médaillons décorés de dompteurs d'éléphants, samit, n° d'inv. T.398-1980, fin X^{ème}-1^{ère} moitié du XI^{ème} siècle, trouvé à Rayy, attribué à Byzance © Victoria & Albert Museum, Londres

Des exemples de tissus attribués à la période sassanide, représentent des médaillons dont la bande extérieure est recouverte de cercles pleins rapprochés, comme le tissu aux *sinmurws* (fig.62). Bien qu'il ne soit pas possible de déterminer avec certitude le lieu et la date de production de ce tissu, il s'agit d'un bon exemple de tissus décorés de médaillons perlés attribués à l'art sassanide. Le même type de décoration est visible sur les plâtres des édifices sassanides, comme le stuc en plâtre de Ctésiphon (fig.63). Ce stuc représente un médaillon enserrant une rosace à huit pétales, composée de huit petites palmettes abstraites. Ce médaillon représente une bande recouverte de petites perles en relief, placées les unes à côté des autres comme un chapelet. Outre ce type de représentation, on voit également en abondance des plâtres décorés de petites perles percées, qui décorent les bordures de motifs végétaux et géométriques, comme sur le stuc en plâtre.



Fig.62. Soie aux *sinmurws*, n° d'inv. 8579-1863, VII^{ème}-VIII^{ème} siècle, Iran ou Asie centrale
© Victoria & Albert Museum, Londres



Fig.63. Fenêtre rondel sassanide, n° d'inv. 32.150.1, VI^{ème} siècle, Mésopotamie, Ctésiphon
© Metropolitan Museum of Art, New York

Comme d'autres éléments décoratifs introduits de l'art sassanide à l'art islamique, cette tradition a ensuite été introduite dans l'art islamique, et est devenue un ornement pour les œuvres d'art de cette époque. Parmi les lieux où l'influence de l'art sassanide et le transfert

d'éléments de l'art sassanide vers l'art islamique sont clairement visibles, on peut citer la mosquée Sīmarah à Darri Shahr dans la province d'Ilām, à l'ouest de l'Irān, et les palais de Sāmarrā en 'Irāq. Tant à Darri Shahr, dont la date de construction est liée au II^{ème}/VIII^{ème} siècle, que dans la ville de Sāmarrā, construite en 221/836 sur l'ordre du calife abbasside Al-Mu'tasim, les perles sassanides sont abondamment utilisées dans leurs décorations. Ces perles percées sont représentées sur les plâtres de la mosquée Sīmarah et sur les murs de Sāmarrā, aux bords de motifs floraux et de formes circulaires ou autres (fig.64).

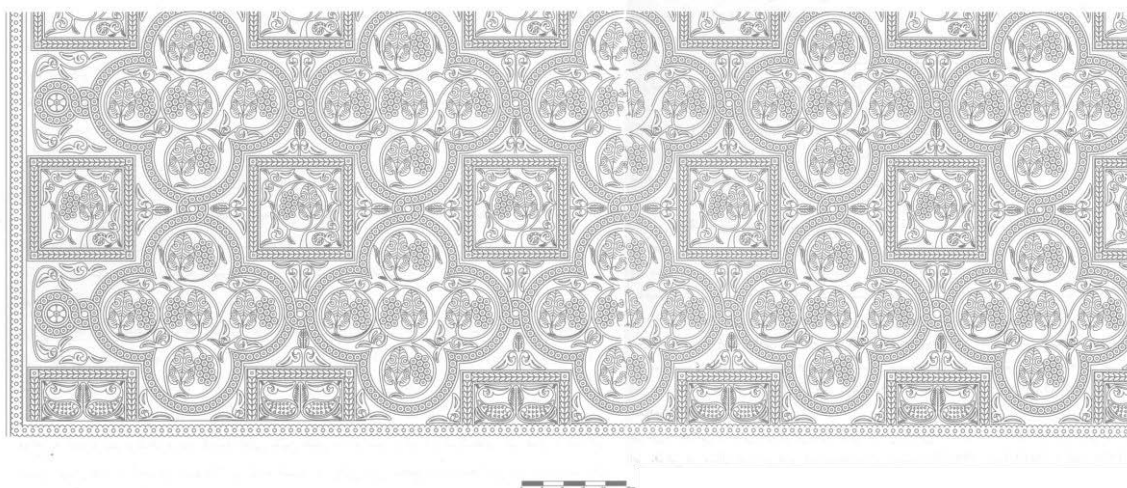


Fig.64. Reconstruction visuelle d'un fragment mural en plâtre du VIII^{ème} siècle, mosquée de Sīmarah, photo prise de l'ouvrage de LAKPOUR Simine, *Fouilles et recherches archéologiques de Darri Shahr*, Téhéran : Pazineh, 2010, p.219

L'utilisation de ces perles est également visible sur des exemples ultérieurs, comme les décorations de la mosquée Nāīn du IV^{ème}/X^{ème} siècle. Dans cette mosquée, autour des motifs végétaux, à l'intérieur de la bordure en forme de fleur, ou dans les bandes entrelacées qui décorent les murs et les colonnes de cette mosquée, ces perles sont visibles sans interstices, les unes à côté des autres (fig. 65, à gauche). Mais ce qui est différent sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2) est que ces perles sont placées à certaines distances et loin les unes des autres. Il est intéressant de mentionner que l'utilisation de perles percées avec certaines distances les unes des autres est visible sur les stucs en plâtre de Nīshāpūr du IV^{ème}/X^{ème} siècle. Sur deux stucs en plâtre d'un mur d'Īwān et décorés de fleurs, l'une à quatre pétales et l'autre à six pétales, conservés au Musée National d'Irān¹⁵⁹ (fig. 65, à droite, et 51), et sur un stuc avec des étoiles à huit branches (fig.66), des perles percées sont représentées à certains intervalles. La distance entre les perles est dépourvue de motifs. Cette représentation

¹⁵⁹ Les reconstructions des deux panneaux, du XX^{ème} siècle, sont conservées au Metropolitan Museum of Art sous les n° d'inv. 37.40.45 et 37.40.46



Fig.65. Gauche : décorations d'une colonne de la mosquée Nāin, X^{ème} siècle, Nāin, Iran, photo prise par Nima Dimari, Agence de presse Mehr
Droite : panneau de plâtre décoré d'une fleur à quatre lobes, n° d'inv. 3263.2, X^{ème} siècle, excavé à Sabz Pūshān, Nīshāpūr © Musée National d'Iran, Téhéran



Fig.66. Panneau décoré d'étoiles à huit branches, n° d'inv. 40.170.443, X^{ème} siècle, excavé à Sabz Pūshān, Nīshāpūr © Metropolitan Museum of Art, New York

est très proche de celle que l'on voit sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2) mais ce qui ressort sur ce dernier est la forme en chaîne des perles. On ne sait pas quand et dans quelles conditions les perles sassanides ont évolué en boucles de chaîne. Des fragments d'un élément de bordure et d'une frise en stuc, trouvés près du *mīhrāb* dans la mosquée de Mutawakkil à Sāmarrā et reconstruits par Ernst Herzfeld, montrent des lignes légèrement diagonales se terminant par des boucles creusées aux deux extrémités (fig.67). Ce motif n'est pas exactement le même que les boucles de chaîne

décorant le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés (cat.2), mais il montre la diversité avec laquelle les perles autour des motifs étaient disposées. Par conséquent, les perles en forme de chaîne ont été utilisées pour décorer la bordure des motifs. Bien que ce type de décoration semble avoir été courant dans le passé, notamment sur les plâtres, on ne le retrouve pas facilement sur les tissus qui nous sont parvenus jusqu'à aujourd'hui. Un seul textile similaire a été trouvé, il s'agit du tissu aux fauconniers (fig.46). Le cadre des médaillons octogonaux de ce tissu est décoré de boucles de chaîne entrelacées, tout comme sur le tissu à médaillons ronds ornés d'oiseaux et de cerfs affrontés. Les boucles de chaîne sont pliées dans les coins de l'octogone, et chaque perle est placée de chaque côté du coin. Le nombre de perles entre les axes vertical et horizontal sur le tissu aux cerfs affrontés est de trois, et sur le tissu aux fauconniers est de huit. Cette différence est probablement liée à la taille des médaillons puisque le médaillon aux fauconniers est plus grand en taille que le médaillon aux cerfs, ainsi qu'à la taille des perles, et à la distance considérée entre les perles. Cette similitude entre ces deux tissus montre qu'au V^{ème}/XI^{ème} siècle et peut-être dans la même zone géographique, proche de la région de Rayy, ce type de décor était utilisé sur les tissus. Avec le tissu aux fauconniers, retrouvé à Rayy, et avec le tissu aux cerfs, réclamé qui a été trouvé à Rayy, on peut dire que ce motif était probablement utilisé sur les tissus de la région de Rayy vers le V^{ème}/XI^{ème} siècle.

Il est en effet très difficile de suivre l'évolution des motifs en raison du manque d'exemples restants, et du taux élevé de transfert des motifs d'une région à l'autre. La présence de perles percées dans les bandes bouclées sur le plâtre des murs de la mosquée Darri Shahr peut-être souligner que la décoration en chaîne était également populaire à l'époque sassanide.

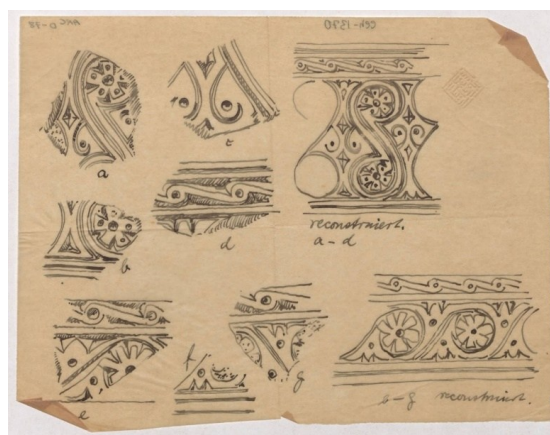


Fig.67. Reconstruction visuelle des décorations architecturales de la mosquée de Mutawakkil à Sāmarrā par Ernst Herzfeld © Metropolitan Museum of Art Libraries: Digital Collections

3.2.2. INSPIRATION DES DÉCORATIONS ARCHITECTURALES DANS LA FORMATION DE LA STRUCTURE RAYÉE

La structure à rayures verticales observée sur les tissus de cette collection est quelque peu unique par rapport à la structure de leurs tissus contemporains, ou même à des exemples plus anciens, qui ont une structure autre que le médaillon. Cela ne veut pas dire que les tissus à structure rayée n'existaient pas avant la production des tissus de ce groupe, ni même à leur époque, mais qu'il existe une différence entre eux et la plupart des autres tissus à rayures qui ont été conservés jusqu'à aujourd'hui. Certains de ces tissus ont une structure avec des rayures de même largeur, sans dessin, et dans une alternance de deux ou trois couleurs différentes, comme un *Tirāz* aux rayures du milieu du V^{ème}/XI^{ème} siècle (fig.68). Sur ce tissu de la période fatimide de l'Égypte, les bandes sont séparées les unes des autres par une étroite bande de couleur claire. Ce tissu représente également des bandes décorées d'écritures arabes et de médaillons contenant des oiseaux, mais ces bandes sont tissées, en tapisserie, dans le sens horizontal, sur les bandes verticales du tissu. Un autre type de tissu que l'on peut citer est le tissu ikat, qui représente un dessin fixe sur des bandes de même largeur (fig.69). Sur cet ikat yéménite, l'écriture coufique est peinte horizontalement sur des bandes de couleurs contrastées. Un exemple plus récent de la période fatimide de l'Égypte, daté de la fin du V^{ème}/XI^{ème} et du début du VI^{ème}/XII^{ème} siècle (fig.70). Sur ce tissu, on retrouve des bandes verticales espacées décorées de différents motifs, comme des écritures arabes et des motifs géométriques de part et d'autre d'une bande constituée de petits médaillons. Le fond de ces bandes est crème/marron et le fond de la bande ornée de médaillons est bleu, de la même couleur que le fond uni du tissu. Ces bandes se terminent par un grand médaillon, dans la partie supérieure du tissu, au milieu duquel se trouvent quatre quadrupèdes, et une inscription tissée sur le bord extérieur. Sur ce tissu, des rayures verticales ont été utilisées comme motif sur un fond monochrome, tandis que les rayures verticales sur les tissus taffetas doublé liseré à liage vertical ont pour rôle de diviser toute la surface du tissu, dans laquelle sont présentés divers motifs. Cette systématisation du décor n'est donc pas courante sur les fragments conservés de cette période, même parmi ceux présentant une structure en bandes horizontales. Bien que ces observations concernent principalement des pièces égyptiennes, puisqu'un grand nombre d'entre elles ont été conservées jusqu'à nos jours, il semble que l'invention d'une nouvelle systématisation du décor du textile se soit produite au IV^{ème}/X^{ème} siècle, probablement originaire d'Irān.



Fig.68. *Tirāz* aux rayures, taffetas et tapisserie, lin et soie, n° d'inv. 1950.528, 1049-50, Égypte, période fatimide, règne d'al-Mustanşir © Cleveland Museum of Art, Cleveland



Fig.69. *Tirāz*, chāle Ikat, taffetas, coton et encre, n° d'inv. 29.179.10, fin IX^{ème}- début X^{ème} siècle, Yémen
© The Metropolitan Museum of Art, New York

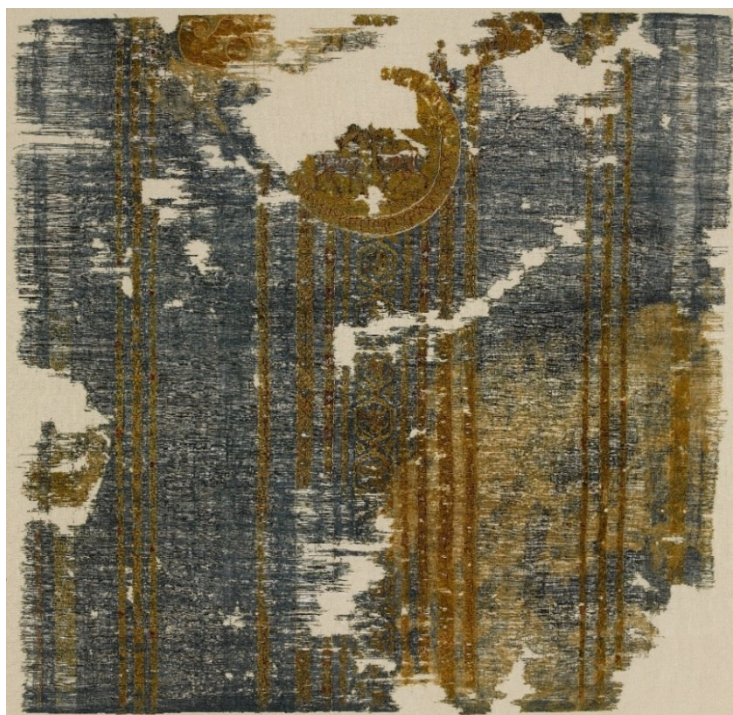


Fig.70. Fragment de tissu, taffetas et tapisserie, lin et soie, n° d'inv. 32.96, 1094-1101, attribué à l'Égypte, Damietta © The Metropolitan Museum of Art, New York

Il existe cependant deux fragments, tous deux du XI^{ème} siècle, dont la production de l'un est attribuée à l'Espagne (fig.71). L'origine de l'autre est plus ambiguë (fig.72). Tous deux présentent des bandes plus larges, décorées de quadrupèdes et d'oiseaux, en alternance avec des bandes étroites d'inscriptions arabes. Toutes les bandes sont encadrées de bandes très étroites de couleur unie les séparant les unes des autres. Les deux ont une structure verticale mais sont tissées avec une chaîne horizontale¹⁶⁰. Ce sont jusqu'à présent les tissus les plus proches de ceux des taffetas doublé liseré à liage vertical. Ces deux tissus, dans la division du fond du tissu en bandes verticales de différentes largeurs et couleurs de fond différentes, dans l'absence d'espace vide entre les bandes, dans la séparation des bandes aux lignes très étroites, et dans l'utilisation des motifs d'animal et d'oiseau, ainsi que des écritures arabes ressemblent au groupe de taffetas doublé liseré à liage vertical. Des différences peuvent également être constatées entre eux, comme la représentation de plantes et d'animaux des deux côtés d'un palmier que l'on retrouve sur les tissus taffetas doublé liseré à liage vertical, ainsi que l'utilisation de motifs géométriques. Bien sûr, il y a une bande décorée de motifs en losanges, sur le tissu attribué à l'Espagne, mais l'autre tissu ne présente pas de bande décorée de motifs géométriques. Ces deux tissus étant attribués au XI^{ème} siècle, après l'apparition du nouveau style rayé en Irān, il est possible qu'ils aient été inspirés par des

¹⁶⁰ Le sens dans lequel le fig. 90 est présenté est basé sur le sens dans lequel le tissu a été tissé sur le métier à tisser, et non sur celui de la décoration du tissu.

tissus Iraniens transportés en Espagne depuis l'Est. Cependant, la question qui se pose est de savoir comment les tissus Iraniens ont pu être transportés en Espagne, influençant les tissus locaux, mais ce transfert n'a pas eu lieu en Égypte et cette influence n'est pas visible sur les tissus égyptiens qui ont survécu jusqu'à nos jours. Une autre possibilité qui peut être envisagée est que cette structure décorative soit peut-être également apparue, avec un léger retard, dans la culture textile espagnole.



Fig.71. Revêtement de la Caja de Los Marfiles, samit, soie, milieu du XI^{ème} siècle, Real Colegiata de San Isidoro, Léon, Espagne, photo prise de l'ouvrage de SCHORTA Regula, *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters: Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2001, fig. 58, cat.108



Fig.72. Revêtement de la Caja de Los Marfiles, samit et protolampas, soie, n° d'inv. 1235-1864, XI^{ème} siècle, Espagne (?) © Victoria & Albert Museum, Londres

Il n'est pas clair s'il existe des exemples plus anciens tissés avec cette structure. Et, la tradition dont est issue cette structure, et les œuvres qui ont inspiré le dessinateur/tisserand de ces tissus sont inconnues. Il y a des questions auxquelles il est difficile et parfois même impossible de répondre avec certitude, mais une recherche parmi les décorations architecturales islamiques peut aider à trouver une réponse possible concernant l'origine de cette systématisation du décor, nouvellement apparue dans la production textile. La raison de cette recherche dans l'architecture islamique est l'utilisation de l'écriture coufique dans la décoration de ces tissus. Un regard sur les décorations des murs et des *mihhrābs* des mosquées du IV^{ème}/X^{ème} siècle, contemporaines de la période de la production des tissus de cette collection, montre l'usage de décors en plâtre. Les décorations comprennent des motifs végétaux et géométriques, ainsi que des inscriptions coufiques. Le principal problème des mosquées de cette période est que les décorations ont été endommagées au fil du temps, ou ont été recouvertes au cours des périodes ultérieures, et des décorations plus récentes les ont remplacées, ce qui a provoqué leur destruction. De nombreux *mihhrābs* de ces périodes ont été découverts dans les couches inférieures lors des fouilles. Seuls quelques exemples de décorations de *mihhrābs* et de murs de mosquées de cette période ont été conservés en Irān, qui, bien entendu, ne fournissent pas d'informations complètes et précises, mais donnent une image globale du type des décorations.

La décoration des mosquées était moins courante au cours des premiers siècles de l'Islam. Un coup d'œil à la mosquée Tārikhānah de Dāmghān et à la grande mosquée de Fahraj, du II^{ème}-III^{ème}/VIII^{ème}-IX^{ème} siècle¹⁶¹, montre que les *mihhrābs* des mosquées de cette époque étaient dépourvus de décorations (fig.73-74), et des décorations très simples étaient utilisées dans d'autres parties de la mosquée. Le premier *mihhrāb* de la grande mosquée d'Isfahān, qui remonte au II^{ème}/VIII^{ème} siècle, est un exemple sur lequel on peut voir l'utilisation de motifs végétaux abstraits¹⁶², mais en général, les décorations étaient simples et moins courantes avant le IV^{ème}/X^{ème} siècle. De même, l'utilisation d'inscriptions dans les mosquées en Irān n'était pas courante avant le IV^{ème}/X^{ème} siècle ; en fait, elle est devenue populaire au cours de ce siècle, et est devenue encore plus fructueuse au fil du

¹⁶¹ André Godard propose le milieu du II^{ème} siècle pour la date de construction de la mosquée TāriKhāneh : GODARD André, « Tarikhane Damghan », in : *Mehr*, n° 2, 1933 (1312), p. 109. En ce qui concerne la construction de la grande mosquée de Fahraj plusieurs datations sont proposées mais il semble que le III^{ème} siècle de l'Hégire, IX^{ème} siècle, est la plus adaptée : ANISI Alireza, « The Friday Mosque of Fahraj; a Re-examination », in : *Hoviatshahr*, vol. 4, n° 7, déc. 2010, pp. 15-22

¹⁶² GENITO Bruno et SAIEDI-ANARAKI Fariba, « From the Excavation to the Archive: ADAMJI (A.RCHAEOLOGICAL D.IGITAL A.RCHIVE M.ASJED-I J.OM'E AT I.SFIHĀN). A Joint Irānian/Italian Project », in : *The Archeology Newsletter (CISA)*, vol. 0, 2009, p. 102

temps. Ainsi, l'émergence de telles décorations, à l'intérieur des mosquées, coïncide avec la structuration des textiles en taffetas doublé liseré à liage vertical aux bandes verticales.



Fig.73. *Mihrāb* de la mosquée Tārikhānah, VIII^{ème} siècle, Dāmghān, Irān, photo prise du site web wikimedia.org



Fig.74. *Mihrāb* de la grande mosquée de Fahraj, IX^{ème} siècle, Irān © ISNA (Iranian Students' News Agency), Photo prise par Bahahrak Roshanbakhsh, 2019

Un exemple de l'architecture du IV^{ème}/X^{ème} siècle, l'époque des būyides, est la mosquée Jurjīr d'Isfahān, dont il ne reste que la porte principale¹⁶³. Il y a cinq demi-colonnes de chaque côté de cette porte d'entrée, qui est décorée de briques et de plâtre, et la surface de ces demi-colonnes et le mur entre elles sont décorés de motifs géométriques qui se répètent le long d'elles. Ils sont également décorés de motifs végétaux, placés symétriquement de part et d'autre de l'axe central, et d'inscriptions placées dans des cadres rectangulaires (fig.75). La structure de ces décors, comme s'ils étaient placés dans une structure rayée de différentes largeurs, ainsi que leur répétition les uns à côté des autres, rappellent la structure des tissus taffetas doublé liseré à liage vertical. Même le choix de surfaces plus larges pour les motifs végétaux et de surfaces plus étroites pour les motifs géométriques est similaire aux tissus à rayures de cette collection. Un autre point remarquable est la présence d'un motif ressemblant à un oiseau, sculpté des deux côtés de l'axe central. Les avis divergent cependant sur la nature de ce motif, et certains le considèrent comme une fleur de lotus ou encore une fleur de grenade¹⁶⁴ (fig.76). Sur le mur de cette mosquée, différents motifs sont représentés sur différentes colonnes. En regardant de face dans une perspective bidimensionnelle, la ligne supposée séparant ces surfaces verticales est en réalité créée par l'intersection de l'extrémité de la surface circulaire d'une colonne et du début de la surface circulaire de la colonne adjacente. En changeant l'angle de vue, l'emplacement de cette ligne change également.



Fig.75. Demi-colonnes de la porte principale de la mosquée Jurjīr, X^{ème} siècle, Isfahān, Irān, photo prise du site web Archnet.org

¹⁶³ Voir: SARAFRAZ Ali Akbar et al., « The Influence of Sasanian Art on Shapes and Inscriptions on façade of Jurjīr Mosque », in : *The Scientific Journal of NAZAR Research Center (NRC) for Art, Architecture & Urbanism*, vol. 9, n° 22, automne 2012

¹⁶⁴ SARAFRAZ 2012, p. 71

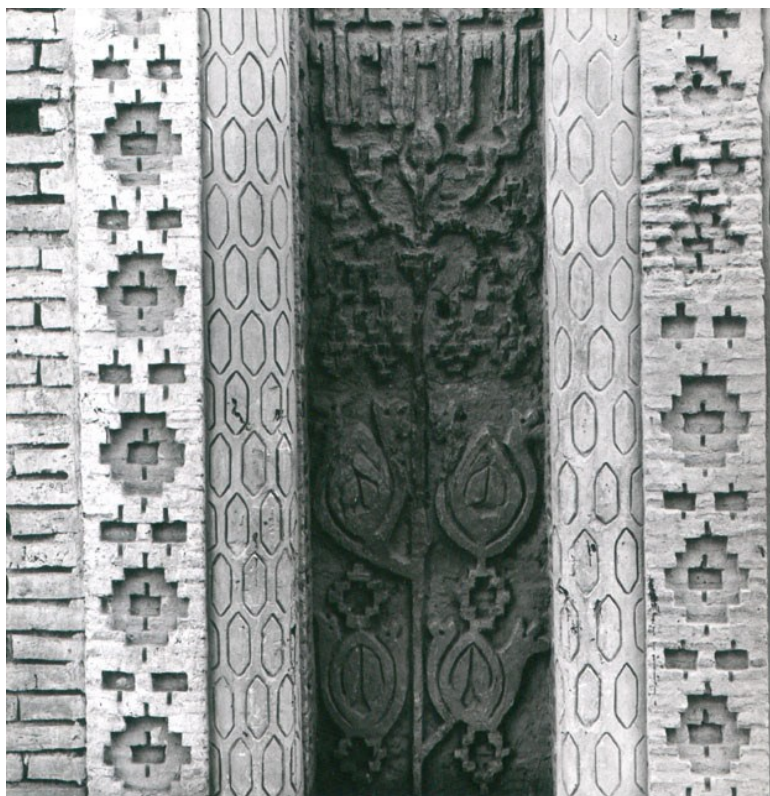


Fig.76. Demi-colonnes de la porte principale de la mosquée Jurjūr, X^{ème} siècle, Isfahan, Irān, photo prise du site web Archnet.org

Un autre exemple qui peut indiquer l'utilisation de décorations dans une structure verticale, dans un lieu spirituel et à proximité du *mihrāb*, est le stuc trouvé dans les fouilles du *Tipah Madrasah* à Nīshāpūr. Dans ces fouilles, une salle de prière a été trouvée, dans le mur sud-ouest de laquelle se trouve un *mihrāb* qui n'a plus rien de ses décorations. Mais dans les couches inférieures, on peut voir des décorations liées à des périodes plus anciennes. Le stuc obtenu à partir de la troisième couche, depuis le haut, représente les décorations de la partie inférieure du mur du côté droit d'un *mihrāb* plus ancien, présentant une structure à rayures verticales¹⁶⁵. Dans l'espace à l'intérieur de ces bandes de différentes largeurs sont sculptés des motifs végétaux et géométriques. Ce qui est différent ici est que les lignes hypothétiques que l'on pouvait imaginer sur les demi-colonnes de la mosquée Jurjūr se sont transformées ici en lignes réelles, qui sont en réalité dérivées de gravures plus profondes. Bien entendu, ne subsistant que la partie inférieure de ce décor, il n'est pas possible de savoir comment ces motifs se poursuivaient dans la partie supérieure du décor. Concernant l'époque de construction de cet *mihrāb*, aucune date précise ne peut être donnée. Selon Wilkinson, les bâtiments de *Tipah Madrasah* ont été construits au

¹⁶⁵ WILKINSON Charles K., *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1986, f. 1.125, p. 122

III^{ème}/IX^{ème} siècle¹⁶⁶. À la fin du III^{ème}/IX^{ème} siècle, et ensuite à la fin du IV^{ème}/X^{ème} siècle, ils furent fondamentalement rénovés et transformés. Apparemment, des modifications ont également été apportées à ces bâtiments au V^{ème}/XI^{ème} siècle et à l'époque seldjoukide. Puisque ce *mihṛāb* est placé dans la troisième couche, depuis le haut, il est très probable que sa construction soit liée à la période précédant les dernières rénovations du bâtiment.

Quant à l'utilisation des inscriptions coufiques, un regard sur le *mihṛāb* de la mosquée Nāīn montre que des inscriptions coufiques ont été utilisées dans cette mosquée, notamment près du *mihṛāb*, mais ces inscriptions sont situées dans une rangée horizontale au-dessus du *mihṛāb*¹⁶⁷. Mais sur les *mihṛābs* de la mosquée Sāvah, qui sont liés aux IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècles, l'usage des inscriptions coufiques est plus évident tout autour du *mihṛāb*, et des décorations végétales décorent une espace plus large au milieu du *mihṛāb*. Sur le *mihṛāb* placé dans la partie sud-est de cette mosquée (fig.77), une inscription qui présente les caractéristiques des inscriptions des IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècles, peut être vue tout autour du *mihṛāb*. Cette inscription commence du côté inférieur droit, et continue au sommet du *mihṛāb* et se termine au côté inférieur gauche. Il y a aussi une autre inscription au sommet du *mihṛāb*, qui présente les caractéristiques du IV^{ème}/X^{ème} et du début du V^{ème}/XI^{ème} siècle¹⁶⁸. La datation de cette inscription montre que les décors de ce *mihṛāb* sont légèrement plus récents que ceux de la mosquée Nāīn. La structure des décorations de ce *mihṛāb* se rapproche davantage de ce que l'on peut voir sur les tissus à structure rayée de taffetas doublé liseré à liage vertical. Sur ce *mihṛāb*, la bande la plus extérieure est décorée d'arabesques et de motifs géométriques. En outre, la bande adjacente présente une inscription coufique. Entre la bande d'inscription et la large bande centrale, décorée d'arabesques et de feuilles trilobées, sont représentées trois bandes, et ces bandes sont symétriques par rapport à l'axe vertical du *mihṛāb*. La bande étroite placée à côté de la bande d'inscription est ornée de croix gammées et de motifs d'étoiles à six branches. Il ne reste rien des motifs de la bande voisine. La troisième bande, qui jouxte la bande du milieu du *mihṛāb*, représente une décoration de fleurs à six pétales et de motifs géométriques, en petite taille, qui se répètent sur toute la longueur de la bande. Une autre

¹⁶⁶ WILKINSON, 1986, p. 57

¹⁶⁷ Abdullah Ghouchani attribue les inscriptions qui décorent le *mihṛāb* de cette mosquée à la deuxième moitié du IV^{ème} siècle de l'Hégire, deuxième moitié du X^{ème} siècle apr. J.-C. : GHOUCHANI Abdullah et CHIRAZI Bagher, « Étude des inscriptions historiques du complexe de la mosquée de Natanz et de la grande mosquée de Nāīn », in : *Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT)*, vol. 17, n° 26 et 27, sep. 1996, p. 138

¹⁶⁸ KHODDARI NAEINI Saeid et PAKNEJAD Mehdi, « Great Mosque of Save (decorations and inscriptions) », in : *Islamic Art*, vol. 7, sep. 2007, p. 124

inscription coufique est visible au-dessus de l'arc du *mihrāb*. La principale différence que l'on peut constater avec le décor des tissus rayés de ce corpus est la non-utilisation de motifs d'oiseaux et d'animaux, ce qui n'est pas proportionné à l'atmosphère de la mosquée. Mais il existe une longue tradition d'utilisation de ces types de motifs sur les tissus.



Fig.77. *Mihrāb* sud-est de la mosquée Sāveh, X^{ème}-XI^{ème} siècle, Irān, photo par l'auteur

Le décor des *mihrābs* peut être considéré comme la source d'inspiration pour l'utilisation d'inscriptions arabes sur la structure rayée. Il n'est pas facile de déterminer la date exacte à partir de laquelle l'utilisation d'inscriptions sur le bord du *mihrāb*, dans une structure verticale, et accompagnées d'autres décorations, est devenue courante. Les exemples de *mihrābs* seldjoukides ont des décorations plus détaillées, et parmi ces décorations, l'inscription sur le bord du *mihrāb* joue un rôle important (fig.78). Ainsi, sur les *mihrābs* de la seconde moitié du V^{ème}/XI^{ème} siècle, et surtout du VI^{ème}/XII^{ème} siècle, ce type de décoration a une place particulière, et parfois même deux bordures ornées d'inscriptions sont visibles autour du *mihrāb*. Cependant, comme les exemples des premiers *mihrābs* décorés d'une marge d'inscriptions sont peu disponibles, nous n'avons pas de connaissance précise de la première apparition de ce type de décoration, mais il semble moins probable que cela se soit produit avant la fin du IV^{ème}/X^{ème} siècle. Il est possible que ce soit un élément qui ait été ajouté à la fin du IV^{ème}/X^{ème} siècle, et au début

du V^{ème}/XI^{ème} siècle. Mais les structures rayées que l'on peut voir autour du *mihrāb* sont en fait dérivées de décorations architecturales sassanides. Dans la partie inférieure d'une niche fouillée à *Chāl Tarkhān* (fig.79), on peut voir les restes d'une bande rayée, remplie de diamants doubles et demis, ainsi que de grands cercles de volutes aux feuilles enroulées remplies de raisins et de feuilles de vigne. Cela démontre clairement comment les traditions sassanides ont été introduites dans l'art islamique, et ont été adaptées à la nouvelle culture.

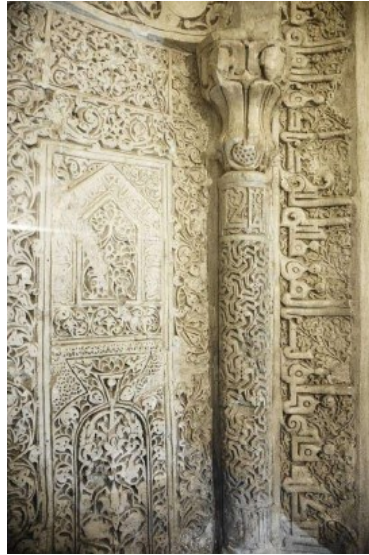


Fig.78. *Mihrāb* de la mosquée Sāvah, XI^{ème}-XII^{ème} siècle, période seldjoukide, Irān, photo prise de l'article de TAGHAVI NEJAD 2019, vol. 5, n° 16, pp. 4-14

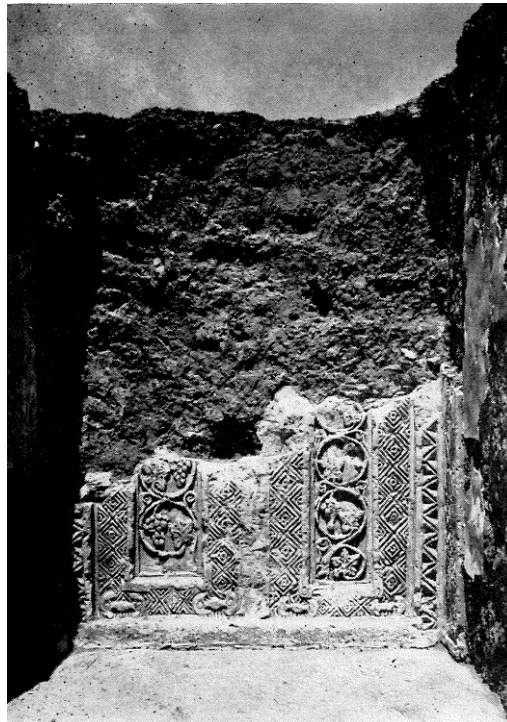


Fig.79. Partie inférieure d'une niche, sassanide, *Chāl Tarkhān*, près de Rayy, photo prise de l'ouvrage de THOMPSON 1976, planche XIII, fig.1 (C.295)

3.3. INSCRIPTIONS ARABES : ÉLÉMENTS SÉMANTIQUES ET DÉCORATIFS DU DÉCOR

L'utilisation de la calligraphie coufique pour l'ornementation de divers médiums artistiques, y compris les tissus, était répandue dans le monde islamique. Ces inscriptions comprenaient des versets du Coran, des *hadiths*, ainsi que des formules demandant la bénédiction de Dieu pour l'utilisateur, ou elles véhiculaient divers messages tels que le nom du calife ou la date de fabrication de l'objet. En Irān, après la diffusion de l'Islam, l'écriture coufique a progressivement remplacé l'écriture sassanide *pahlavī*, à partir de la fin du I^{er} et du début du II^{ème}/VIII^{ème} siècle¹⁶⁹. L'écriture coufique a été modifiée en Irān et quatre lettres, dont (گ، چ، پ، ژ), y ont été ajoutées pour créer l'alphabet farsi. Les exemples d'œuvres d'art retrouvées en Irān et l'ornementations de monuments architecturaux, comme déjà mentionné, confirment l'utilisation d'inscriptions arabes en calligraphie coufique dans ce pays. C'est à partir du IV^{ème} /X^{ème} siècle que l'on constate, selon Abdullah Ghouchani, l'émergence de poèmes en langue farsi sur les céramiques¹⁷⁰. Les premiers exemples d'inscriptions persanes, en calligraphie coufique et cursive, sur des monuments architecturaux, connus de l'auteure, se trouvent au palais ghaznévide, V^{ème}-VI^{ème}/XI^{ème}-XII^{ème} siècle, à Ghaznī, l'Afghanistan actuel¹⁷¹. Ainsi, depuis le IV^{ème}/X^{ème} siècle, exactement à la même époque où les *mihrābs* étaient décorés d'inscriptions, les œuvres d'art produites en Irān sont décorées également d'inscriptions en calligraphie coufique en arabe et en farsi.

3.3.1. ORIGINE DES INSCRIPTIONS LUES DE CE CORPUS

Huit tissus de ce corpus présentent dans leur décor des inscriptions coufiques (cat. 3, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 15), dont trois portent des inscriptions placées dans des médaillons et des étoiles, quatre ont des bandes d'inscription dans un décor rayé, et un présente une inscription en tapisserie dans une bande horizontale. Ces inscriptions sont traitées de la même manière que les autres motifs de la décoration, et sont présentées dans le cadre du

¹⁶⁹ FAZAILI Habibullah, *Atlas khat*, Isfahān: Intishārāt-i Mashal, 1983, pp. 120-121

¹⁷⁰ GHOUCHANI Abdullah, « سفالگران کاشان و شعر فارسی », in : *Nashr-i Danesh*, vol. 84, octobre 1994, p. 32

¹⁷¹ ALLEGIANZI Viola, *Les inscriptions persanes de Ghazni, Afghanistan. Nouvelles sources pour une contribution à l'histoire culturelle et à la tradition épigraphique ghaznavides (V^{ème}-VI^{ème}/XI^{ème}-XII^{ème} siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Maria Szuppe et de Roberta Giunta, Université Sorbonne Nouvelle - Paris Cité et Seconda Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2017, p. 46

dessin, suivant la même règle appliquée aux autres motifs. Elles sont soit placées sous forme de phrases courtes, en miroir de part et d'autre de l'axe central des médaillons et des étoiles, soit répétées en bande verticale sur l'ensemble du tissu, hormis le fragment avec la bande en tapisserie.

La mise en scène d'une bande d'inscription arabe en vertical contraste avec le principe de l'écriture arabe qui s'écrit horizontalement, de droite à gauche. Une bande d'inscription montre une séquence répétée d'une phrase, sans aucun espace après la fin d'une répétition et le début de la suivante. Cela signifie que le début et la fin des phrases ne sont pas marqués, et donc pas évidents.

Ces inscriptions sont dépourvues de points et autres signes diacritiques, comme les Corans du début de l'Islam. Dans le système d'écriture arabe, un graphème peut servir de support à plusieurs lettres qui se distinguent dans l'écriture par la présence, l'absence ou même le nombre de points souscrits ou suscrits. Ainsi, sans aucun point, parfois plusieurs possibilités peuvent être attribuées à chaque graphème d'un mot, et par conséquent plusieurs combinaisons sont possibles pour chaque mot d'une phrase. Il en va de même pour les voyelles, marquées comme les petits signes qui accompagnent les lettres, pour en modifier le sens ou préciser la prononciation. Après la diffusion de l'islam dans d'autres pays et l'apparition d'erreurs dans la lecture du Coran, les points et autres signes diacritiques sont introduits afin de faciliter la prononciation du Coran¹⁷². Mais ce n'est pas le cas lorsqu'il s'agit d'objets artistiques décorés d'inscriptions, notamment les tissus. Sur ces objets, les inscriptions avaient également une fonction décorative, c'est pourquoi leur caractère esthétique était probablement encore plus important que leur lisibilité. Ainsi, la plupart des fragments décorés de l'inscription coufique, conservés à ce jour, sont dépourvus de points et autres signes diacritiques. Sans ces signes, le message est difficilement transmis au lecteur, à moins qu'il ne s'agisse d'une phrase connue dans la culture régionale où l'objet est produit.

La plupart des parties des inscriptions conservées sur ces huit fragments, encore identifiables, ont pu être lues. En effet, certains de ces fragments sont endommagés, d'autres sont si petits qu'ils ne fournissent pas suffisamment d'informations, ce qui rend difficile l'identification des inscriptions et leur lecture. Le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12), présente la plus longue inscription, lue à ce jour,

¹⁷² FAZAILI 1983, p. 112

sur ce corpus de fragments. L'inscription est en langue arabe, et présente une formule de souhait pour la bénédiction de Dieu :

« عز و نعمة كاملة لئلا يسه »¹⁷³.

La phrase se traduit par « Gloire et pleine grâce pour celui qui le portera ». Ce genre de phrase était également utilisé pour décorer le tissu aux harpies dans des octogones (fig.56) aux harpies présentées dans les octogonaux :

« عز و اقبال و نعمة و سعادة و سلامة و سرور دائمة لصاحبه [[/طال عمره]]

La phrase qui est en arabe se traduit par « Gloire et prospérité et grâce et félicité et bien-être et bonheur durables à son propriétaire, que sa vie soit longue ». Ces deux phrases sont des prières pour les propriétaires de ces tissus. Mais le fragment à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux indique clairement que le propriétaire du tissu est celui qui le porte. Ainsi l'utilisation principale de ce fragment, étant vestimentaire, est révélée au lecteur à l'aide de l'inscription du décor, et non sur la base des marques de couture. Ce tissu a été conçu donc dès le départ pour être porté par une personne.

Il existe aussi une bande d'inscription en tapisserie sur le tissu à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux qui n'est pas lue. L'inscription principale est répétée sur une bande sur deux du tissu. Il est présenté verticalement, suivant la même règle appliquée aux autres motifs du décor, et écrit de bas en haut. La même mise en scène se retrouve sur l'autre textile à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (cat.11), dont l'inscription est lue. La seule différence est que sur ce tissu, l'inscription est tissée de haut en bas, et elle est en miroir. Ceci est visible sur toutes les bandes décorées d'inscriptions de ce tissu qui nous sont restées jusqu'à aujourd'hui. Cela indique que les bandes d'inscriptions, et donc toute la décoration du tissu, sont tissées en miroir dans la largeur du textile (fig.80). L'inscription de ce tissu se lit comme :

« الملك لله الله »¹⁷⁵,

¹⁷³ L'inscription a été lue par observation détaillée au microscope, et avec l'aide de Abdullah Ghouchani

¹⁷⁴ BLAIR Sheila S., BLOOM Jonathan M. et WARDWELL Anne E., « Reevaluating the Date of the "Buyid" Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis », in : *Ars Orientalis*, vol. 22, 1992, p. 29. La traduction anglaise donnée par Sheila Blair est *Glory and prosperity and ease and felicity and lasting well-being and happiness to its owner, may his life be long*.

¹⁷⁵ Cette inscription, ainsi que les suivantes, ont été lues avec l'aide d'Emad al-Din Sheikh al-Hokamaee, chef de la section d'épigraphie et d'archives de l'Institut d'archéologie de l'Université de Téhéran, en Irān.

ou *al-mulk lillāh A Allāh*, et se traduit par « la Domination appartient à Dieu, Dieu ». Il y a une lettre supplémentaire, alif, entre *lillāh* et *Allāh*, qui semble avoir un usage décoratif. Cette phrase, qui est un exemple typique de l'épigraphie samanide¹⁷⁶, orne divers objets et monuments architecturaux, et elle est principalement utilisée sous la forme *al-mulk lillāh* ou *Al-mulk*, une abréviation courante de la phrase complète¹⁷⁷. Ici, le mot *Allāh* est ajouté à cette phrase courante.

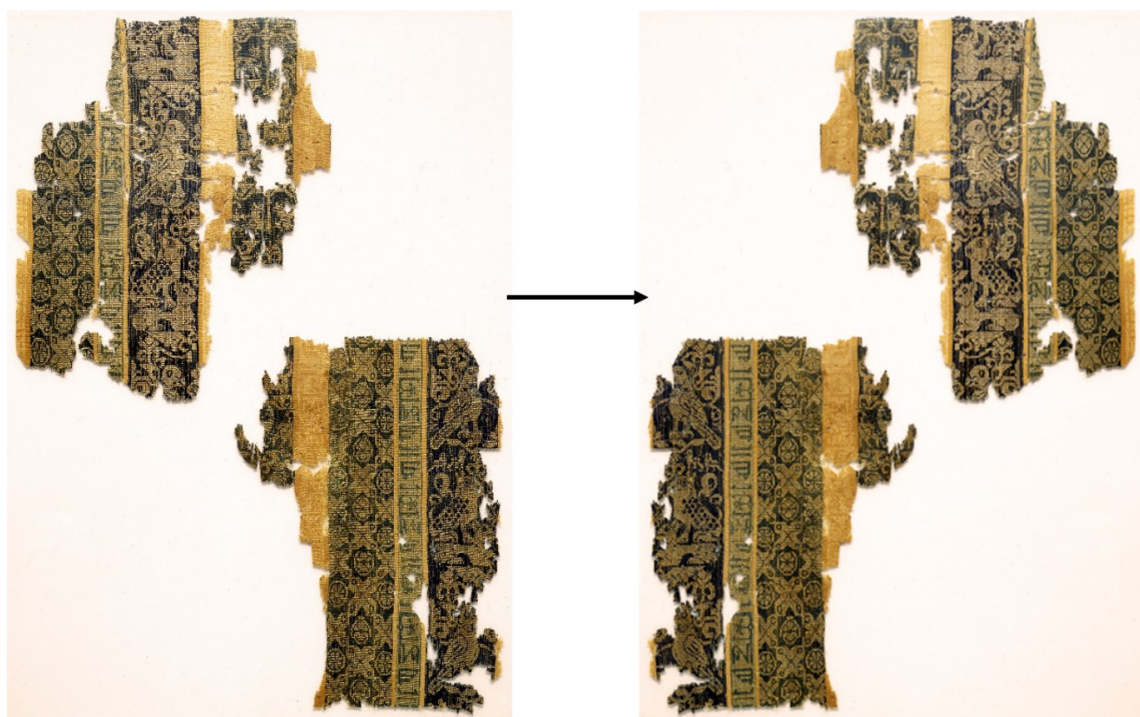


Fig.80. Photo du fragment n° 25/1992 à gauche, avec son retournement horizontal à droite

Les panneaux en terre cuite de la façade orientale d'une madrasah datée de 1066, trouvé sur le site archéologique d'Afrāsyāb, à Samarqand, sont décorés d'une inscription en naskh¹⁷⁸ qui se lit *al-mulk lillāh, al-wāhid al-qahhār*¹⁷⁹. Cette phrase se traduit par « le Royaume appartient à Dieu, l'Unique, le Tout-Puissant » et fait référence au verset 16 de la Sourate *Al-Ghāfir*, Le Pardonneur, dans le juz' 24 du Coran :

¹⁷⁶ Les exemples de céramiques et d'architectures de cette période qui ont été trouvés après les fouilles approfondies de 1935-1947 à Nīshāpūr, l'une des principales villes samanides, montrent que cette phrase orne les différents médiums artistiques en Irān à partir du IX^{ème} siècle. Pour les exemples décorés avec cette inscription à la période samanide voir : WILKINSON Charles K., *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1973, p. 97 et 99, et WILKINSON 1986, p. 24

¹⁷⁷ KANELLOPOULOS Chrysanthos et TOHME Lara, « A True Kufic Inscription on the Kapnikar Church in Athens », in : *Al-Masāq*, vol. 20:2, 2008, p. 137

¹⁷⁸ MCCLARY P. Richard, *Medieval Monuments of Central Asia: Qarakhanid Architecture of the 11th and 12th Centuries*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020, p. 276

¹⁷⁹ NEMTSEVA N. B., ROGERS J.M., et YASIN A., « Istoki Kompozitsii i Etapi Formirovaniya Ansambliya Shakhri-Zinda (The Origins and Architectural Development of the Shāh-i Zinde) », in : *Irān: Journal of the British Institute of Persian Studies*, 1977, vol. 15, p. 61

« Le jour où ils comparaîtront sans que rien en eux ne soit caché à *Allāh*. A qui appartient la royauté, aujourd'hui ? A *Allāh*, l'Unique, le Dominateur »¹⁸⁰.

Ce verset, qui évoque le Jugement dernier, semble à l'origine de cette inscription. Alors que la première partie de l'inscription n'est pas exactement mentionnée dans ce verset, mais que le contenu est extrait du verset et écrit dans une phrase abrégée, la deuxième partie présente exactement les deux derniers mots de ce verset qui sont « l'unique, le dominateur ». La domination de Dieu est mentionnée à plusieurs reprises dans différentes sourates du Coran. Il semble donc que la phrase courante et abrégée d'*al-mulk lillāh* soit inspirée du contenu du Coran. La source coranique de cette phrase mérite particulièrement d'être considérée car elle orne le *mihṛāb*, le *minārit* et le mur des mosquées surtout à la période seldjoukide, en plus des tissus, des céramiques et d'autres objets d'œuvres artistiques et des monuments non religieux comme les bains publics.

Les trois exemples, de la période seldjoukide, qui sont décorés de cette inscription se situent dans la province d'Isfahān, à savoir le *mihṛāb* de la grande mosquée de Barsiyān (fig.81), le *minārit* Alī (fig.82) et le *minārit* Gār (fig.83). Puisque cette phrase décore un *mihṛāb*, l'endroit le plus vénéré d'une mosquée, elle rassure que la phrase soit liée au texte coranique, car un *mihṛāb* est décoré, dans la plupart des cas, de versets du Coran. Sur le *mihṛāb*, la phrase *al-mulk lillāh* se trouve à l'extrémité droite de la rangée centrale des *muqarnas*¹⁸¹. Les phrases décorant les *muqarnas* de cette rangée, respectivement de droite à gauche, sont les suivantes :

« الملك الله », « العظمة لله », « القدره لله », « القوه لله », « المنة لله », « العزة لله »¹⁸².

Ceux sont les attributs de Dieu, appelés *ṣifāt Allāh*, ou les dénominations de Dieu dans l'islam, qui sont appelés en arabe *asmā Allāh al-husnā*. Une grande partie de ces noms sont mentionnés dans le Coran, comme c'est le cas pour *al-mulk lillāh*¹⁸³.

¹⁸⁰ La traduction est tirée du site du Coran en ligne.

¹⁸¹ KHOSRAVI JAVID Touraj, «مسجد جامع و مناره بَرسِيان اصفهان», in : *Irānshenāsi: Journal of Irānology*, l'été 2020, vol. II, n° 2, p. 99

¹⁸² HONARFAR Lotfallah, *A Treasure of the Historical Monuments of Isfahān. Ancient Monuments, Historical Tablets and Inscriptions in the Isfahān Province. Text in Persian*, Isfahan: Saghafī Bookshop, septembre 1971, p. 177.

¹⁸³ Ce nom est mentionné dans le verset 26 de la sourate 3: *Āl-Imrān* (la famille d'Imrān): Dis : «Ô Allāh, Maître de l'autorité absolue. Tu donnes l'autorité à qui Tu veux, et Tu arraches l'autorité à qui Tu veux; et Tu donnes la puissance à qui Tu veux, et Tu humilies qui Tu veux. Le bien est en Ta main et Tu es Omnipotent». La traduction en français est retirée du site du Coran en ligne

La forme abrégée de cette phrase orne l'intérieur des médaillons de deux autres textiles de ce corpus, l'un à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), et l'autre à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (cat.3). Sur le tissu aux chameaux affrontés, l'inscription *al-mulk* est représentée à l'intérieur des *hawdajs* portés par les chameaux, et sur le tissu du Washington Textile Museum, sous le corps des griffons. La question qui se pose est de savoir pourquoi une telle inscription était couramment utilisée, et pourquoi dans ce corpus, trois des tissus en sont décorés.



Fig.81. *Mihrāb* de la grande mosquée de Barsiyān, briques, 498 de l'Hégire, 1104 apr. J.-C., Isfahān, Irān, photo prise des Collections numériques des bibliothèques du MIT, Dome © Melanie Michailidis 2003

Du III^{ème} au V^{ème}, surtout à partir du IV^{ème}/X^{ème} siècle, le soufisme fut soutenu par le gouvernement¹⁸⁴. Il a été mentionné que Nizām al-Mulk accordait une aide financière aux derviches et leur construisait des monastères¹⁸⁵. Ce soutien visait à élever l'opinion de ces *shaykhs* et à bénéficier de leur publicité positive auprès du peuple¹⁸⁶. Cela a également motivé les commerçants à soutenir les *shaykhs*, car l'influence du *shaykh* pouvait éliminer

¹⁸⁴ HEIDARI Mehdi, *Soufism et politique*, Téhéran : Mola Publications, 2020 (1399), p. 89

¹⁸⁵ MIHANI Muhammad bin Monavar, *Asrār al-Tawhid fī Maghāmāt al-Sheikh Abusa'id*, traduit de l'arabe par Zabihollah Safa, Téhéran : Amir Kabir Publishers, 1953 (1332), cité par : KIANI Mohsen, *Histoire du khānqāh en Irān*, Téhéran : Tahoori Publishers, 1990, p. 310

¹⁸⁶ KIANI 1990, p. 310

d'éventuels malentendus face du gouvernement¹⁸⁷. En conséquence, les gouverneurs et les commerçants tentèrent d'obtenir la satisfaction des *shaykhs*. À la fin de cette période et surtout à partir du V^{ème}/XI^{ème} siècle, l'attention des dirigeants envers les *shaykhs* a amené le peuple à « porter ses requêtes sur les divans par l'intermédiaire des *shaykhs* »¹⁸⁸. Cela a conduit certains soufis à rechercher le profit, et a provoqué la réaction des vrais mystiques. En réponse, ils ont condamné la mondanité, parce que leur action n'était pas compatible avec un comportement mystique. L'usage courant de l'expression *al-mulk lillāh* peut représenter l'atmosphère dans laquelle les mystiques essayaient de rappeler que tout appartient à Dieu, en évitant le monde et les bénédictions mondaines offertes par les dirigeants. Ainsi, décorer divers objets et lieux avec cette phrase peut être le résultat d'efforts de la part des dirigeants et des marchands pour prétendre être en alignement avec ces ermites et pour en obtenir la satisfaction.



Fig.82. *Mināret Alī*, briques, l'inscription en carreaux turquoise, fin XI^{ème}-début XII^{ème} siècle, Isfahān, photo prise du site web Flickr © Bruce Allardice, 2012

¹⁸⁷ BERTELS Evgenii Eduardovich, *Sufism and Sufism Literature*, traduit du russe par Sirius Izadi, Téhéran : Amir Kabir Publishers, 1977 (1356), pp. 48-49

¹⁸⁸ HEIDARI 2020, p. 127



Fig.83. *Mināret Gār*, briques, 515 de l'Hégire, début XII^{ème} siècle, Isfahān, photo prise du site web Flickr
© Ali Mazaheri, 2008

L'inscription d'un autre textile de ce corpus, celui à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), pourrait être en rapport avec la phrase *al-mulk lillāh*. Une partie de l'inscription de ce fragment se lit *lillāh al...* . Comme le propose Emad al-Din Sheikh al-Hokamaee, le premier *lillāh* pourrait se référer à *al-mulk lillāh*, la partie *al-mulk* étant omise.

Les autres inscriptions de ce corpus concernant les parties qui ont été lues jusqu'à aujourd'hui, présentent cependant des contenus différents. Mais encore une fois, l'une d'entre elles, celle du tissu à rayures ornées d'oiseaux (cat.14), présente un contenu relatif à Dieu. En effet, une partie de l'inscription peut être lue comme :

« من الله ».

La phrase se traduit par « venant de Dieu ».

Les deux autres inscriptions, l'une ornée d'une bande d'inscription en tapisserie (cat.15), et l'autre à rayures ornées de lions (cat.13), sont plus proches de l'inscription du fragment à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (cat.12). Sur le fragment de l'église Saint-Materne de Walcourt il ne reste qu'une partie de l'inscription. On peut donc lire la dernière lettre d'un mot suivie de deux autres mots :

«... و اكمل و اجمل »,

se traduisant par « ...l et plus beau et plus parfait ».

Sur la bande bleue, visible au milieu du fragment à rayures ornées de lions (cat.13), l'inscription, qui est une formule présentant de bons vœux pour l'utilisateur du textile, se lit comme suit :

« العلم؟ لصاحبه. بر [كة و] »,

et se traduit par « Connaissance ? pour son propriétaire. [Bénédictio et] ... ».

3.3.2. CARACTÉRISTIQUES VISUELLES DES INSCRIPTIONS DE CE CORPUS

Les inscriptions qui forment les fragments de ce corpus sont en calligraphie coufique. La calligraphie coufique a trois formes principales : simple, décorative et architecturale, et la forme décorative elle-même a plusieurs variations selon Fazaili¹⁸⁹. Une étude des

¹⁸⁹ Habibullah Fazaili explique le système d'écriture coufique dans son ouvrage *Atlas khat*, pp.149-176, comme suivant :

Le système d'écriture coufique, avec tous ses types et variétés, est divisé en 2 catégories, le coufique oriental et le coufique occidental. Le coufique occidental est dérivé de l'ancienne écriture coufique, et la variété la plus ancienne est attribuée à Kairouan, datant avant le 912 AD. De l'autre côté, le coufique oriental a trois méthodes différentes : la méthode arabe (*Makki, Madani*, Coufique, *Bassari, Shāmi, Mesrila*), la méthode iranienne et la méthode mixte, toutes divisées en trois types en termes d'exactitude et d'examen :

1- Simple (primitif ou *moharrar*): avec une méthode ancienne simple avec aucune décoration comme les Corans du premier siècle de l'Hégire, et avec une méthode iranienne qui introduit peu de décoration.

2- Décoratif : Il y a eu de nombreuses acquisitions et innovations dans cette méthode. La peinture est utilisée pour donner l'ordre et la symétrie à l'écriture et pour remplir le fond. Les lettres sont cachées au milieu des fleurs, des feuilles et des ornements géométriques. Différents variants sont : *moshajjar, movarraḡ, mozahhar, mozafar, moashaq, movashah*. La lecture du coufique décoratif est compliquée et difficile.

-Coufique *moshajjari*: avec les décorations basiques. L'extrémité des lignes verticales et la fin de certaines alphabètes comme noon ou vāv devient une branche (la bifurcation de la fin des lettres verticales ou des alphabètes comme noon ou vāv). L'exemple le plus ancien se trouve en Irān à la mosquée Jameh de Nāīn qui date 228 de l'Hégire ou 849 apr. J.-C..

-Coufique *movarraḡ* (coufique foliée ou feuillu) : les espaces entre les lettres sont remplis par la courbure des branches et des feuilles. Les exemples de ce type se trouvent dans les mosquées au Caire.

-Coufique *mozahhar* (floraison et feuillu, coufique fleuri) Les espaces entre les lettres et les mots sont décorés de fleurs, de feuilles et de branches.

-Coufique *Mozaffar (nākhonak dār)* : En plus de décorer les espaces entre les lettres et les mots avec des fleurs, des feuilles et des branches, de brefs ornements ont été créés en mouvements linéaires. (Cela veut dire que les mots et les lettres eux-mêmes sont également décorés).

À la deuxième moitié du III^{ème} siècle de l'Hégire, l'écriture coufique a été mélangé avec les motifs arabesques.

-Coufique *Moaghad (moashagh-moteshābek* ou coufique à entrelacs): les nœuds sont insérés de différentes manières au milieu du texte. On utilise les noms *moaghad* (gereh dār), *moashagh (pichide)* et *moteshābek (dar ham monazzam)* pour cela.

3- Bannāi (*moaghali* ou architectural): est catégorisé en facile, moyen et difficile. Nous pouvons également adapter les noms unique, carré ou rectangulaire et motedākhel.

sources sur la calligraphie coufique et ses variations, et une comparaison entre les exemples de différents supports présentant la calligraphie coufique, suggère que l'inscription sur le fragment n° 5856 est décorée de la variante feuillue, ou *movarragh* (مورق), de la forme décorative. Néanmoins, il est difficile d'identifier avec certitude la variante de la calligraphie coufique décorative car les frontières entre les différentes variations sont très vagues. De plus, dans la plupart des cas, un ensemble de variations décoratives de la calligraphie coufique a été utilisé pour orner une seule inscription. Compte tenu également des variations régionales de cette calligraphie, la distinction entre les différentes variations décoratives peut devenir source de confusion voire de divergence d'opinions parmi les experts.

Bien que de nombreuses caractéristiques calligraphiques des inscriptions des tissus de ce groupe soient similaires, certaines différences ont formé différents sous-groupes entre eux. L'inscription du tissu à rayures ornées d'oiseaux (fig.84), semble avoir une forme simple, car elle ne comporte aucune décoration. Sur cette écriture, la partie supérieure de la lettre *hé* est pointue. De même, l'extrémité supérieure de la lettre *alif* se termine par un forme triangulaire pointu, comme la pointe d'un couteau. Il semble que l'extrémité inférieure des lettres soit placée sur deux niveaux différents.



Fig.84. Détail du fragment n° d'inv. 31.9 du Washington Textile Museum. Gauche : inscription de la partie supérieure de la bande d'inscription, Droite : inscription de la partie inférieure de la bande d'inscription. Photo par l'auteur

L'inscription *al-mulk* sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (fig.85), est également tissée sans aucune décoration et sous une forme simple. De même, sur cette écriture, l'extrémité supérieure de la lettre alif est pointue. Une autre caractéristique commune est que la lettre *mīm* est pointue sur son extrémité supérieure. Même la lettre *kāf* se termine, comme la lettre alif, par une forme pointue, comme un triangle rectangle. Mais ce qui est différent, c'est que l'extrémité inférieure des lettres est placée sur une seule ligne de base.



Fig.85. Inscription du fragment n° d'inv. 1986.90 du Cleveland Museum of Art, photo par l'auteur

L'inscription *al-mulk* du tissu à médaillons ronds ornés de griffons affrontés (fig.86), est également dépourvue de décor floral, et seule l'extrémité supérieure de la lettre *kāf* est tissée vers l'avant, de manière arquée. La propriété de l'inscription étant dépourvue de motifs décoratifs végétaux se retrouve également sur le tissu aux harpies dans des octogones, attribué à la période du V^{ème}-VI^{ème}/XI^{ème}-XII^{ème} siècle (fig.87). Sur ce tissu, l'inscription de la bande qui entoure le médaillon octogonal est dépourvue de décoration, donc même si elle ne semble pas courante, cette caractéristique était également utilisée au V^{ème}/XI^{ème} siècle. Sur le tissu orné de griffons affrontés, la plupart des lettres sont dessinées à la même hauteur. L'extrémité supérieure de la lettre *alif* et l'extrémité de la lettre *kāf* sont pointues, et l'extrémité inférieure de la lettre *alif* est écrite avec un empattement, continuant vers la droite. Cet empattement était probablement utilisé pour

augmenter la symétrie visuelle du mot, et pour rendre le début et la fin du mot plus similaires. Cette caractéristique est également visible sur le tissu aux chameaux affrontés (fig.85), et celui à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (fig.88).



Fig.86. Inscription du fragment n° d'inv. 3.117 du Washington Textile Museum, photo par l'auteur



Fig.87. Inscription du fragment aux harpies, n° d'inv. 73.663, © The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C.



Fig.88. Fragment n° 25/1992 du Davids Samling. Inscription de la phrase *Al-mulk lillāh* sur l'image de gauche et du mot *A Allah* sur l'image de droite. Photos par l'auteur

Ce qui est surprenant, et dont la raison n'est pas encore claire, c'est que sur le textile aux chameaux affrontés (fig.85), la phrase *al-mulk* est écrite dans le bon sens dans la moitié droite du médaillon, et est présentée en miroir sur la moitié gauche. Sur le textile aux griffons affrontés (fig.86), la phrase est placée sur la moitié gauche du médaillon et elle est présentée en miroir sur la moitié droite. Cela contraste avec le sens dans lequel la calligraphie arabe est écrite, à savoir de droite à gauche. Seul le fait de retourner les médaillons horizontalement ne placera pas l'inscription de la moitié droite du médaillon dans la bonne direction, comme sur le textile à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (fig.88). Pour atteindre cet objectif, le rapport de dessin doit être tissé dans le sens inverse, comme ce que l'on peut voir sur le métier à la tire, lorsqu'un rapport de dessin est symétrique par rapport à l'axe vertical¹⁹⁰. Ceci amène l'hypothèse que ce textile aurait pu être tissé sur un métier à la tire, mais comme d'autres répétitions complètes des médaillons ne sont pas conservées sur la largeur du textile, il n'est dès lors pas possible de confirmer cette hypothèse.

Sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de griffons affrontés (cat.6), faute de bonne photo disponible et qu'il n'a pas été possible d'étudier l'étoffe de près, il n'est pas possible de reconnaître les détails de l'inscription. Il semble que l'extrémité supérieure des lettres

¹⁹⁰ DE JONGHE et TAVERNIER 1978 (1980), pp. 97-98

soit pointue, mais l'extrémité inférieure de toutes les lettres n'est pas tissée sur le même niveau. On voit bien que l'une des lettres, qui ressemble à la lettre *rā*, est placée plus bas que la ligne inférieure des autres lettres. Cette caractéristique est également visible sur le suaire de Saint-Josse, du IV^{ème}/X^{ème} siècle (fig.44). Là encore, aucun décor n'est détecté, et il semble que ces décors végétaux, s'il y en a, étaient plutôt utilisés sur des tissus rayés.

Sur l'inscription du textile à rayures ornées d'animaux et d'oiseaux entre des rinceaux (fig.89), les extrémités des lettres sont également pointues, l'extrémité inférieure des lettres n'est pas placée au même niveau, et le *hé* et le *mīm* sont tous deux pointus. Mais ce qui est différent est l'ajout de décorations autour de ces lettres, de telle sorte que l'extrémité supérieure de la lettre *kāf* est bifurquée, ou que des branches décoratives poussent à partir des lettres *mīm* et *sīn*, et remplissent l'espace vide au-dessus d'elles. L'inscription la plus proche de celle de ce tissu est l'écriture sur une frise obtenue lors de fouilles à Nīshāpūr (fig.90). Cette frise, attribuée au V^{ème}/XI^{ème} siècle, est ornée de la phrase *al-mulk lillāh*, et dessus, les extrémités de certaines lettres sont décorées de feuilles et de branches. Les feuilles sont présentées abstraitement, avec de petites courbes, tout comme les lettres de l'écriture coufique de ce tissu, qui sont abstraites et anguleuses. La lettre *kāf* est représentée presque à l'identique sur la frise et sur le tissu, la seule différence étant son extrémité, qui est coupée verticalement sur la frise et se termine, pointue, en diagonale, sur le tissu.



Fig.89. Inscription du fragment n° d'inv. 5856 de l'Abegg-Stiftung. Ici la reconstruction de l'inscription est présentée horizontalement. Réalisée par l'auteur

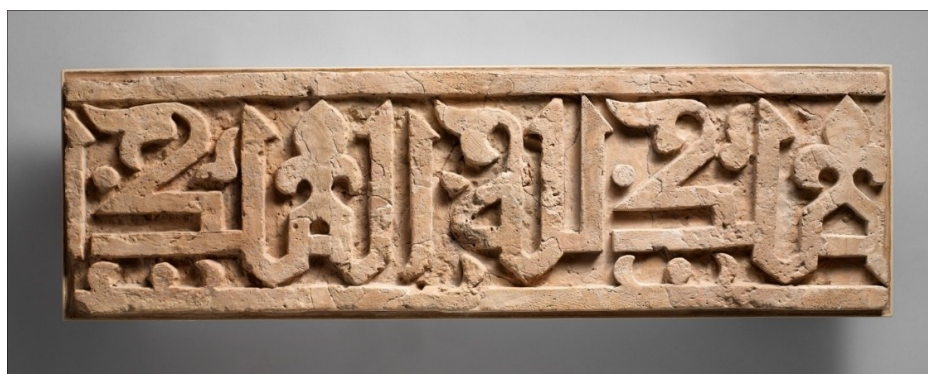


Fig.90. Frise sculptée et peinte, n° d'inv. 39.40.59, XI^{ème} siècle, excavée à Nīshāpūr
© Metropolitan Museum of Art, New York

Sur tous ces tissus, l'extrémité supérieure des lettres comme *alif*, *lām* et *sīn* est tendue à la même hauteur. Le seul tissu sur lequel ces lettres sont écrites en hauteur décroissante est le textile à rayures ornées d'animaux, d'oiseaux et de motifs géométriques (fig.88). La représentation de lettres adjacentes verticales de hauteur décroissante est un modèle courant au IV^{ème}/X^{ème} siècle¹⁹¹. Cette manière de représenter les lettres verticales se retrouve sur les exemples de poteries fouillées à Nīshāpūr (fig.91). Mais cette caractéristique n'est pas exclusive à Nīshāpūr et se retrouve sur d'autres objets provenant d'autres régions. Sur une inscription décorant la tour de Gunbad-i Qābūs, Irān, les dents de la lettre *sīn* sont présentées de hauteur décroissante. La construction de ce monument a été soit commencée, soit terminée - plus probablement commencée - en 397/1006-1007, soit 2 ans après la chute des Sāmānides¹⁹². De même, sur l'inscription du textile aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.58) les dents des lettres *sīn* et *shīn* sont représentées décroissantes de la même manière. La présence de ce caractère sur ce tissu, attribué aux XI^{ème}-XII^{ème} siècle, montre que son usage s'est poursuivi au V^{ème}, voire au VI^{ème}/XI^{ème}-XII^{ème} siècle.



Fig.91. Bol décoré de l'inscription *Al-mulk lillāh*, faïence, n° d'inv. 38.40.118, IX^{ème}-X^{ème} siècle, excavé à Nīshāpūr © Metropolitan Museum of Art, New York

Quelques décors végétaux accompagnent l'inscription de ce tissu. L'extrémité supérieure de la lettre *kāf* est bifurquée, et la lettre *mīm* est pointue, se terminant par un

¹⁹¹ WILKINSON, 1973, p. 96

¹⁹² TAHERI Ja'far et NOURTAGHANI Abdul Majid, « Qābūs-nāma of Irānian Architecture: Rethinking the Concepts and Functions of Gunbad-i Qābus », in : *Journal of Irānian Architecture Studies*, vol. 15, printemps et été 2019, p. 33

décor floral. Ici, bien que des décorations soient utilisées, certaines parties à l'intérieur de la bande d'inscription sont facilement présentées sans dessins. La lettre *kāf* se termine en triangle rectangle, comme sur le reste des tissus.

Sur le tissu à rayures ornées de lions (fig.92), l'extrémité supérieure de la lettre *alif* ne semble pas pointue, mais elle est bifurquée, un peu comme l'inscription de la mosquée de Nāīn (fig.93). Dans l'article de Flury, l'inscription de la mosquée Nāīn est attribuée à environ 286/900. Il fait également référence à M. Diez qui attribue cette inscription à la fin du IV^{ème} et au début du V^{ème}/début du XI^{ème} siècle¹⁹³. C'est la première fois que cette caractéristique apparaît sur les fragments de ce corpus. Hormis cette différence, il semble que les bases inférieures des lettres ne soient pas toutes placées au même niveau, et la lettre *mīm* est pointue, comme les autres fragments de ce corpus, et il semble qu'un motif décoratif soit dessiné au-dessus d'elle.



Fig.92. Inscription de la bande aux oiseaux du fragment n° d'inv. SSS1138 de la basilique de Saint-Servais, Maastricht. Gauche : bande bleu gauche. Droite : bande bleu droite

Le dernier textile de ce corpus sur lequel est conservée une inscription arabe est le fragment orné d'une bande d'inscription en tapisserie (fig.94). L'inscription sur ce tissu est moins comparable à celle des autres tissus de ce groupe car elle est tissée dans une

¹⁹³ FLURY S., « La mosquée de Nāyīn ». In : *Syria*, vol. 11, n° 1, 1930, pp. 45-46

technique différente, la tapisserie. Dans ce texte, les lettres sont dessinées de telle manière que leur hauteur soit toujours la même, et égale à la hauteur de la bande horizontale du texte. Bien entendu, cette caractéristique se retrouve, avec une moindre insistance, sur toutes les bandes décorées avec l'écriture des différents tissus de ce groupe. Ce qui est différent sur ce tissu est l'extrémité des lettres qui est ramifiée. Mais il n'est pas clair s'il s'agit d'un changement de style, comme ce qui semble être le cas sur le textile à rayures ornées de lions, ou s'il est lié à la technique de tissage.



Fig. 93. Inscription de la mosquée Nāin, X^{ème} siècle, Nāin, Irān, photo prise du site web Archnet.org

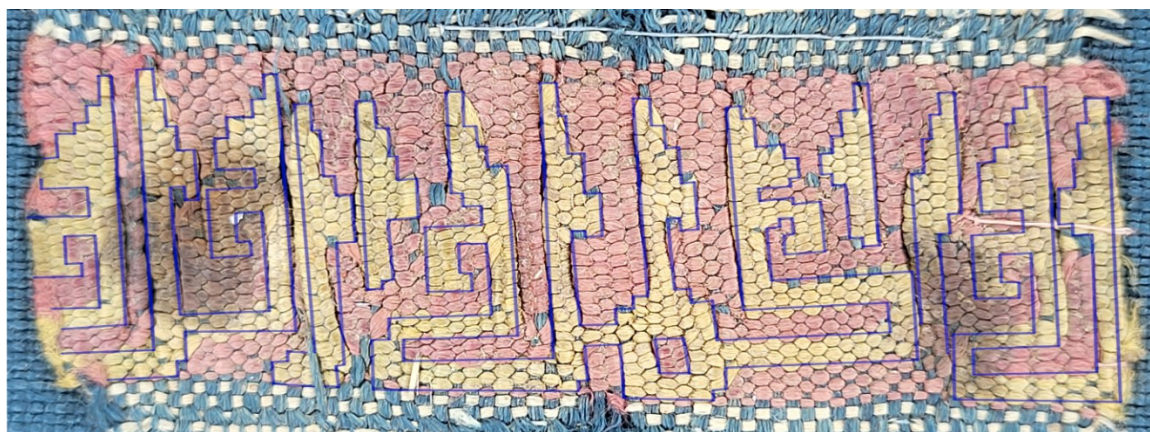


Fig.94. Inscription en tapisserie du fragment n° d'inv. Tx5 de l'église Saint-Materne de Walcourt, photo par l'auteur

Ce qui est intéressant est que sur les tissus ornés d'inscriptions accompagnées de décors végétaux, ou encore où la forme de l'écriture est présentée avec des lignes courbes, le liage est plus long, et la découpure n'a pas lieu à l'endroit où se fait le liage. Sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4) le liage est réalisé avec un fil de chaîne sur dix, c'est-à-dire que, comme déjà mentionné, plus longue par rapport la plupart des tissus de ce corpus, avec un liage par un fil de chaîne sur huit. Mais sur ce tissu, la découpure a lieu là où se produit le liage. De même, le texte de ce tissu est très simple et sans aucune décoration. Il semble y avoir un lien entre le fait que le liage et la découpure ne s'effectuent pas au même endroit, et l'utilisation de décors végétaux. La possibilité de réaliser la découpure ailleurs que là où a lieu le liage, c'est-à-dire là où cela semble nécessaire, permet d'utiliser des détails décoratifs sur une bande étroite d'inscriptions qui laisse peu de marge de manœuvre au dessinateur /tisserand.

L'étude du style dans lequel les inscriptions coufiques décorent les taffetas doublé liseré à liage vertical, ainsi que celle des exemples auxquels les textiles de ce corpus ont été comparés, apportent une aide précieuse pour émettre des hypothèses sur le lieu et la date de production de ce corpus de textiles. La grande similitude visuelle entre les inscriptions de ces tissus et celles présentés sur certains monuments — comme la mosquée de Nāīn (fig.93), et surtout la frise mise au jour lors des fouilles à Nīshāpūr (fig.90), permet de dater ce groupe des IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècles. Cette datation correspond à l'époque de l'apparition des inscriptions coufiques dans une structure rayée et verticale autour des *mīhrābs* des mosquées, et situe la production de ces tissus entre la fin du IV^{ème} et le début du V^{ème}/fin du X^{ème}-début du XI^{ème} siècle, voire au plus tard jusqu'au milieu du V^{ème}/XI^{ème} siècle. Ceci est par ailleurs cohérent avec les résultats de la datation radiocarbone, qui indiquent un pic très marqué à la fin du IV^{ème}/X^{ème} et au début du V^{ème}/ XI^{ème} siècle pour cinq fragments de taffetas doublé liseré à liage vertical, ainsi qu'avec l'attribution proposée par Desrosiers — « X^{ème} siècle, ou peut-être du début du XI^{ème} siècle »¹⁹⁴ — pour le tissu rayé aux coqs affrontés, en fonction de la technique de tissage et du métier à tisser utilisés.

En ce qui concerne le lieu de production de ces tissus, les études des motifs des textiles du corpus, et les comparaisons avec les autres textiles décorés des mêmes caractéristiques visuelles, comme le tissu à médaillons entrelacés avec fauconniers à cheval (fig.45), montrent que ces tissus sont d'origine iranienne, et ont été formés sur la base des

¹⁹⁴ DESROSIERS 2004, p.268

caractéristiques de l'art sassanide. La similitude avec les tissus double-étoffe attribués à Rayy, comme le tissu aux fauconniers (fig.46), indique un atelier à Rayy comme le lieu de production des taffetas doublé liseré à liage vertical. Ainsi, le prochain chapitre examinera la possibilité que Rayy soit le lieu de production de ces tissus, en étudiant les caractéristiques de tissage des tissus double-étoffe, ainsi que celles des autres tissus comparables tissés selon des techniques différentes.

CHAPITRE 4

TISSUS COMPARABLES EN TERMES DE DÉCORATION, TISSÉS DANS DIFFÉRENTES STRUCTURES DE TISSAGE

Ce qui rassemble les tissus de ce corpus dans un seul groupe est, comme déjà étudié, leur technique de tissage identique, qui est le taffetas doublé liseré à liage vertical, et la présence d'une cohérence stylistique dans leurs décorations. Des particularités comme les motifs d'animaux, d'oiseaux et de végétations très stylisés, les proportions de tailles irréelles de ces motifs, l'admiration pour les formes géométriques et les entrelacements, et la volonté de remplir les espaces sans décorations avec de petits motifs géométriques qui se répètent et recouvrent la surface, peuvent être observées sur ces tissus. Cet ensemble est accompagné, sur certains des tissus, par des inscriptions coufiques, qui ont également une nature stylisée. Il est évident que c'est la combinaison de tous ces éléments qui caractérise ce groupe. Mais l'utilisation de chacune de ces caractéristiques seules, ou de certaines d'entre elles ensemble, n'est pas propre à ce groupe, et se retrouve également sur d'autres étoffes. Seulement l'utilisation de motifs géométriques répétitifs recouvrant les espaces vides du décor est une caractéristique tout à fait unique que l'on ne retrouve que sur quelques exemples de textiles conservés du IV^{ème}-VI^{ème}/X^{ème}-XII^{ème} siècle. Ils ont déjà été évoqués dans le chapitre précédent, et ils sont tissés avec des structures de tissage différentes de celle du taffetas doublé liseré à liage vertical¹⁹⁵. Ces quelques exemples sont tissés en samit (le tissu à médaillons décorés d'oiseaux affrontés et adossés, sur fond de motifs géométriques [fig.60]), en protolampas (le tissu aux médaillons ornés de griffons et de léopards affrontés [fig.50]), en double-étoffe (trois tissus attribués à Rayy dont un aux fauconniers, un aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions et un aux harpies dans des octogones [fig. 46, 55, 56]), et en lampas (le groupe de quatre tissus en forme de bonnet/coiffe [fig.46-49]).

En dehors de ces exemples, il existe un fragment, qui ne présente pas de fond couvert de petits motifs répétitifs, car seul un petit fragment en a été conservé (fig.95). Mais parmi tous les fragments comparables à ce corpus, celui-ci présente le plus semblable du point de vue des caractéristiques matérielles. C'est-à-dire que la matière des fils utilisés, ainsi que le rapport d'épaisseur entre les fils de chaîne et de trame de fond, par rapport au fil de trame de décor, sont très similaires. Il présente également la même palette de couleurs.

¹⁹⁵ Certains exemples de tissus survivants de la période ayyūbide, 1171-1250, produits en Égypte ou en Syrie, présentent également un fond décoré de formes répétitives de diamants (comme le tissu n° 31.4, du Textile Museum, Washington D.C.) et de chevrons (comme le tissu n° 3.275, du Textile Museum, Washington DC.). Leur production est assez tardive par rapport au groupe en taffetas doublé liseré à liage vertical. L'utilisation de motifs géométriques répétitifs sur ces tissus ayyoubides est très probablement liée à une utilisation ultérieure de ces motifs après leur propagation dans diverses régions géographiques, et il semble moins possible qu'il y ait une relation directe entre eux et les textiles en taffetas doublé liseré à liage vertical.

Dans l'ensemble, l'apparence est la plus comparable aux textiles taffetas doublé liseré à liage vertical.



Fig.95. Soie à motifs stylisés, taffetas lancé à liage repris, n° d'inv. 1940-51-15a, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2022, photo de l'auteur

4.1. TECHNIQUES DE TISSAGE DÉVELOPPÉES DANS UNE DÉMARCHE D'INDÉPENDANCE DE LA DÉCORATION PAR RAPPORT AU FOND DU TEXTILE

Hormis les techniques de samit et de taqueté qui ont été développées assez tôt, les exemples du III^{ème}-IV^{ème} en témoignent, les autres techniques mentionnées ont été développées plus tard, du X^{ème} au XII^{ème} siècle, coïncidant avec la production de tissus du groupe de taffetas doublé liseré à liage vertical.

Le point commun de toutes ces techniques de tissage est l'utilisation de fils supplémentaires pour créer le décor. Cela n'est pas une nouveauté exclusive à ces techniques. Mais les fils supplémentaires sont utilisés légèrement différemment au fil du temps, et selon différentes techniques de tissage. Ils sont utilisés de plus en plus indépendamment des principaux fils de chaîne et de trame du textile. Ils passent ainsi progressivement d'une dépendance des fils constituant le fond du tissu à une indépendance totale. L'utilisation de fils supplémentaires peut être observée sur des exemples conservés de tapisseries byzantines à partir du IV^{ème} siècle¹⁹⁶ ; il existe même des exemples de tapisseries tissées avec des fils supplémentaires attribuées aux siècles avant J.-C.. Une tapisserie péruvienne datant de 1000-600 avant J.-C. (fig.96), présente un fond tissé avec des fils de coton de couleur claire, en taffetas, et une partie de la décoration tissée avec des fils de coton de couleur plus foncée en taffetas¹⁹⁷. Une autre technique de tissage est également utilisée pour tisser les autres parties de la zone de décor de cette tapisserie. Le motif est donc réalisé soit uniquement en utilisant une trame supplémentaire d'une autre couleur, soit en changeant également la technique de tissage. Ces méthodes permettent de créer une distinction plus remarquable entre la zone de fond et la zone de dessin, et donc plus de diversité visuelle à la surface du tissu. Si les fils supplémentaires sont retirés de la structure de tissage, leur place reste vide. Cela signifie que les fils supplémentaires ne sont pas utilisés à côté de la trame de fond mais à la place de la trame de fond. Le décor de cette tapisserie n'est donc pas tissé indépendamment du fond du tissu, et il est en fait à la fois le fond du tissu et le décor du tissu.

Lorsque des fils de trame supplémentaires sont introduits dans le textile, uniquement pour créer le décor et non le fond, et lorsque des fils de chaîne supplémentaires sont appliqués, uniquement pour relier les fils de trame de décor au fond, un décor est tissé indépendamment du fond du tissu. Dans ce cas, les fils de chaîne de liage et les trames de décor ne participent pas au tissage du fond du tissu. C'est-à-dire qu'ils entrent dans le tissu, avec les fils de chaîne et de trame du fond qui ont pour rôle de tisser le fond, mais dans le cas de leur élimination du tissu, le fond restera intact. Il sera possible de les retirer du textile sans laisser d'espaces vides dans le tissu.

¹⁹⁶ De nombreux exemples de tapisseries égyptiennes tissées avec du fil supplémentaire sont conservés dans divers musées, comme ceux conservés au Cleveland Museum of Art avec les n° d'inv. suivants : 1946.412, 1983.140, 1982.77, 1983.262, 1979.58.

¹⁹⁷ La datation de cette tapisserie est discutée parmi les spécialistes. Celle mentionnée ici est tirée de : CLEVELAND MUSEUM of ART, *Handbook of the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1991, p. 6

Les techniques de tissage mentionnées ci-dessus sont examinées sous l'angle de la manière dont les fils supplémentaires sont utilisés et du rôle de ces derniers dans le processus de tissage. Cet examen permettra de retracer l'évolution de ces techniques et de présenter leurs similitudes et différences de ce point de vue.

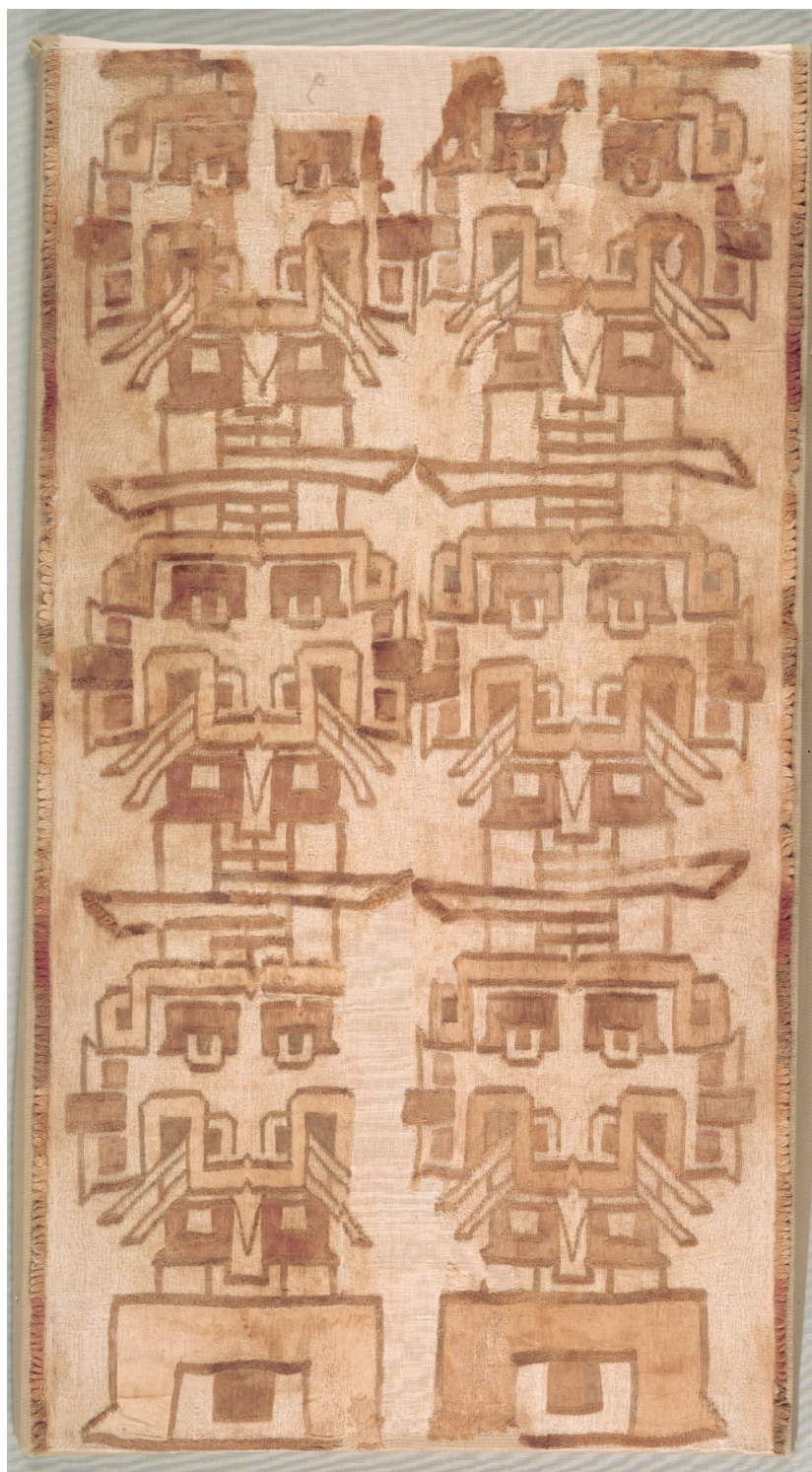


Fig.96. Tissu en coton, taffetas et tapisserie, n° d'inv. 1985.139, 1000-600 avant J.-C., Pérou, Côte Sud, Vallée d'Ica © The Cleveland Museum of Art, Cleveland

4.1.1. ARMURE COMPLEXE FACE TRAME¹⁹⁸

Ce terme générique désigne le samit façonné et le taqueté façonné. Hormis l'utilisation d'armures différentes pour entrelacer les fils de trame avec les fils de liage, les deux techniques sont identiques. La technique samit est constituée de flottés de trame liés par la chaîne de liage en sergé, et la technique taqueté est constituée de flottés de trame liés par la chaîne de liage en taffetas.

Dans l'armure samit, les fils de chaîne de liage sont introduits dans le tissu avec une proportion de 1/1, 1/2, et même dans certains cas 1/5, par rapport à un deuxième groupe de fils de chaîne, appelés fils de chaîne pièce. Les fils de chaîne pièce et les fils de liage ont des fonctions très différentes. Dans le tissage des samits, le rôle des fils de chaîne pièce est de déterminer où doivent passer les fils de trame. Cela signifie que pour chaque coup de trame, les fils de chaîne pièce sont ou relevés, ou abaissés dans leur position initiale. Lorsqu'ils sont relevés, la trame passe sous les fils de chaîne pièce, et lorsqu'ils sont maintenus en bas, la trame passe au-dessus des fils de chaîne pièce. Dans un samit ou un taqueté, au moins deux fils de trame, chacun pour tisser un côté du tissu, sont utilisés. Ensemble, ils forment une unité dite passée¹⁹⁹. Les fils de liage lient ensuite les trames par passée suivant l'armure du sergé, tandis que les fils de chaîne pièce sont coincés entre les trames de la passée.

Sur un samit lié en sergé de 1 lie 2 par exemple, dans un ordre continu, chaque fil de liage sur trois, lie les fils de trame au fond du tissu, tout en laissant passer les fils de trame au-dessus des deux fils de liage suivants. Ainsi, les premiers fils de liage, sur trois fils de liage consécutifs, sont levés pendant les deux coups de trame consécutifs qui forment une passée. Une ouverture en forme de V, nommée foule, avec la nappe supérieure constituée d'un tiers des fils de liage et la nappe inférieure constituée des autres fils de liage ainsi que des fils de chaîne pièce, s'ouvre pour laisser passer le premier fil de trame. Le deuxième fil de trame passe par l'ouverture suivante, mais cette fois avec une couche supérieure constituée des mêmes fils de liage que précédemment, ainsi que de tous les fils de chaîne qui sont relevés. Par conséquent, le même tiers des fils de liage est maintenu relevé lorsque

¹⁹⁸ Le terme anglais est *Weft-faced compound weave*, conformément à la terminologie désignée par le CIETA

¹⁹⁹ L'ordre de passage des fils de trame n'est pas toujours celui d'un de chaque, en alternance. Depuis le VIII^{ème} siècle environ, l'ordre de deux coups de chaque trame peut également être observé sur certains samits. C'est-à-dire que deux rangées de chaque face du tissu sont tissées avant d'introduire le fil de trame de l'autre face du tissu. Cet effet est réalisé en inversant la séquence des deux trames dans une passée : trame numéro 1 puis trame numéro 2 dans la première passée, trame numéro 2 puis trame numéro 1 dans la deuxième passée : SCHORTA 2001, p. 24.

tous les fils de chaîne pièce sont relevés pour le deuxième coup, dans le but de permettre de tisser la même rangée des deux faces du tissu. Pour les deux coups suivants, ceux du troisième et du quatrième (ou la deuxième passée), tous les deuxièmes fils de liage de chaque trois sont relevés, et le même processus est réalisé pour effectuer le tissage des deux côtés du tissu. Et enfin, pour les cinquième et sixième coups (la troisième passée), tous les troisièmes fils de liage, de chaque trois fils de liage, sont relevés. L'ordre continue de la même manière en relevant à nouveau tous les premiers fils de liage pour les deux coups suivants. Les fils de liage réalisent donc le liage de telle sorte que les trois couches, à savoir les fils de trame passant sous les fils de chaîne pièce, les fils de chaîne pièce, et les fils de trame passant sur les fils de chaîne pièce, puissent être liées et attachées entre elles.

Si le tissu présente un motif, la disposition des nappes de fils de chaîne diffère légèrement en fonction de la décoration. Dans les endroits de fond, les fils de chaîne pièce sont placés dans la couche inférieure, et seuls les fils de liage, qui lient le fil de trame sur la face d'endroit du tissu sont placés dans la couche supérieure. Mais dans les zones de décor, les fils de chaîne pièce sont placés dans la couche supérieure, et les fils de liage, qui lient le fil de trame sur l'envers du textile, restent dans la couche inférieure. Le premier fil de trame pénètre dans l'espace entre ces deux couches pour tisser le fond de la face d'endroit du tissu. Le même fil de trame tisse donc les zones de décor sur l'envers du tissu, en passant sous les fils de chaîne pièce, lorsqu'il atteint les parties de décor.

La combinaison inverse est réalisée au coup suivant afin de tisser les zones de décor sur l'endroit du tissu, ainsi que les zones de fond sur l'envers du tissu. Cela signifie que les fils de chaîne pièce des endroits de fond sont placés dans la couche supérieure de la foule, et les fils de chaîne pièce des endroits de décor sont placés dans sa couche inférieure. Mais il n'y a aucun changement dans l'emplacement des fils de liage. De cette façon, en insérant des fils de trame de couleurs différentes, le décor sur l'endroit du tissu et le fond sur l'envers sont tissés de la même couleur. De même, le décor de l'envers, tissé lors du coup précédent, est de la même couleur que le fond de l'endroit du tissu. Ainsi, les deux surfaces du tissu sont tissées avec le même motif, dans des couleurs contrastées, et seul leur liage est différent.

Le changement de position des fils de trame par rapport aux fils de chaîne pièce est donc utilisé dans le but de créer un motif sur le tissu en changeant la couleur. La technique de tissage est la même au niveau de la décoration et du fond ; la technique de tissage du

fond se poursuit dans la partie décoration. L'armure de liage n'est ni interrompue ni modifiée du fait de la présence d'un décor. La limite entre les zones de décor et de fond est uniquement le changement de position des fils de trame de couleur différente introduits dans le tissu, pas la technique de tissage²⁰⁰. Sur ce type de tissu, le décor est totalement dépendant du fond, et si l'on retire un des fils de trame du tissu, la structure du tissu sera perturbée.

Bien sûr, chaque tissu a deux faces, mais le degré d'utilité des deux faces varie selon la technique de tissage adoptée. Dans le cas du taffetas doublé liseré et du taffetas doublé liseré à liage vertical, une face du tissu est décorée et l'autre face est unie. Ainsi, une seule face du textile est censée être la vraie face. Mais comme les fils de trame ne sont pas visibles sur l'envers, le tissu peut être considéré comme double face, c'est juste que les deux faces ne sont pas identiques. Mais sur un samit, ou sur un taqueté, l'envers du textile est soit uni, comme l'endroit du textile, soit décoré, s'il y a un décor sur la face d'endroit. En fait, le même motif est répété des deux côtés dans des couleurs différentes²⁰¹. Mais les deux faces sont exactement les mêmes seulement si le travail de la chaîne de liage est le même sur les deux faces du tissu. Lors du tissage d'un samit lié en sergé de 1 lie 2, si l'on reprend cet exemple, il y a toujours une chaîne de liage qui est levée et deux autres chaînes de liage qui ne sont pas levées. Ainsi, l'endroit du tissu est en sergé de 1 lie 2, et l'envers du tissu est lié en sergé de 2 lie 1. Le fond du tissu et le décor, le cas échéant, ne sont donc pas exactement identiques sur deux faces du tissu. Pour le taqueté, par contre, il n'y a pas de différence entre les deux faces de liage en taffetas²⁰².

Il est difficile de connaître l'ordre dans lequel ces techniques ont été développées puisque des efforts parallèles, aux objectifs variés, ont été poursuivis. Il n'est donc pas possible de déterminer l'ordre de formation de ces techniques à partir d'un seul critère, d'autant que diverses conditions ont joué un rôle dans l'évolution des différentes techniques de tissage. Toutefois, une comparaison en termes de degré de dépendance ou d'indépendance des fils de chaîne et de trame formant décor, et donc de la décoration du tissu par rapport au fond, peut servir à élargir ces connaissances. Sur les samits et les

²⁰⁰ La limite entre les zones de décor et de fond ne sera pas remarquée s'il n'y a pas de changement de couleur.

²⁰¹ Le décor est moins net sur l'envers si le tissu comporte plus que deux trames dans une passée.

²⁰² Sur un tissu taqueté, la même répartition des fils de chaîne de liage, c'est-à-dire des fils de liage pairs dans la couche supérieure et des fils de liage impairs dans la couche inférieure ou vice versa, est maintenue pendant deux coups consécutifs. Cela signifie que lorsque les fils de liage pairs lient la trame aux fils de chaîne à l'endroit du tissu, les fils de liage impairs lient, dans le coup suivant, le fil de trame aux fils de chaîne à l'envers du tissu. Et lorsque les fils de liage impairs sont placés dans la couche supérieure, les fils de liage pairs lient la trame aux fils de chaîne à l'envers du tissu lors du coup suivant.

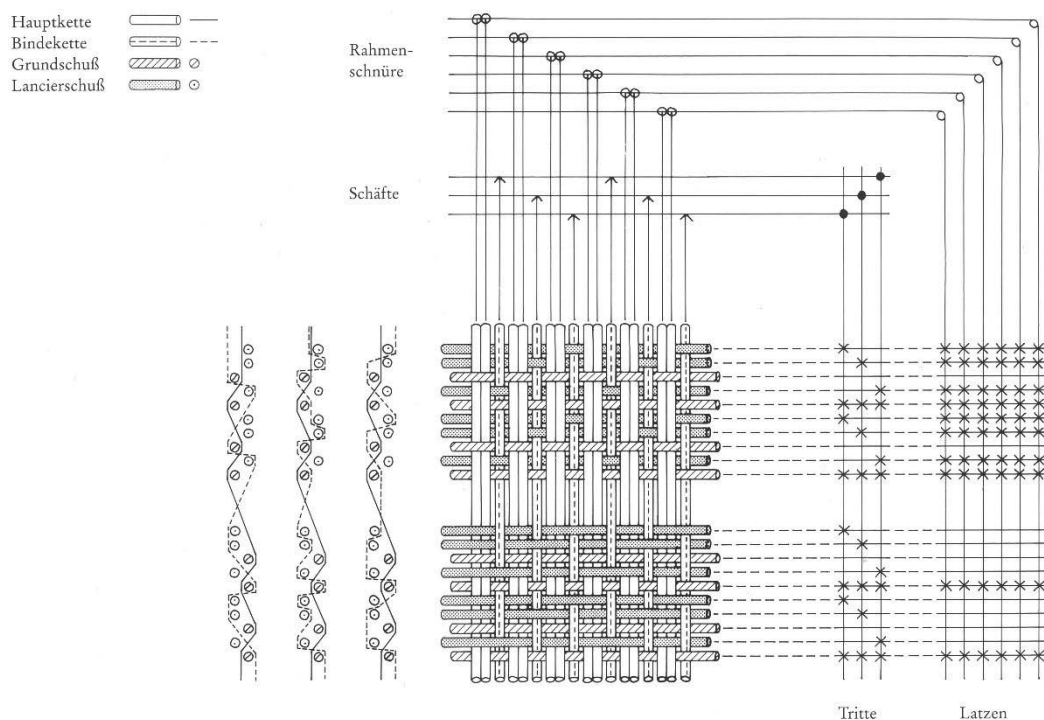
taquetés, comme nous l'avons vu, la présence de fils de liage est nécessaire pour la formation du fond et de la décoration du tissu car, sans eux, il n'y a pas de tissu du tout. Cette dépendance peut aussi être remarquée sur le taffetas doublé liseré à liage vertical, pour lequel elle résulte du fait que les fils de liage sont sélectionnés parmi les fils de chaîne de fond. Cela signifie qu'ils ont deux rôles à la fois, et leur présence est donc essentielle tant au fond qu'à la décoration. S'ils sont retirés du tissu, le décor, en totalité, et le fond, en partie, sont endommagés. Mais la trame supplémentaire est complètement indépendante et, si elle est retirée du tissage, le fond du tissu reste intact. En ce sens, le taffetas doublé liseré à liage vertical a une longueur d'avance sur le samit et le taqueté pour atteindre l'objectif affiché.

4.1.2. PROTOLAMPAS

Des efforts pour réaliser un textile avec un décor tissé indépendamment du fond ont été menés, comme évoqué, de différentes manières parallèlement. Le procédé de formation du taffetas doublé liseré à liage vertical, évoqué au chapitre 2, montre que sur le taffetas liseré, le décor et le fond sont totalement dépendants l'un de l'autre. De ce fait la suppression des fils de chaîne et de trame de décor provoque une instabilité au niveau du fond du tissu. Cependant, sur le taffetas doublé liseré, une trame supplémentaire qui servait uniquement au tissage du décor a été introduite dans le processus de tissage et, par conséquent, cette dépendance est réduite. Mais dès que certains fils sont choisis parmi les fils de chaîne du fond pour lier la trame de décor, ils provoquent encore la dépendance entre le décor et le fond. Pour cette structure, le liage n'est pas toujours réalisé avec des fils prédéterminés, et le rôle de liage n'est donc pas associé à un fil spécifique. N'importe quel fil de chaîne peut assumer ce rôle. Cette caractéristique est compensée dans le taffetas doublé liseré à liage vertical car, dans cette structure, le rôle de liage est confié à certains fils de chaîne et le liage se fait toujours à travers eux. Une démarche étape par étape vers l'indépendance de la décoration est ainsi visible dans ces techniques, même si elle n'est pas encore atteinte à ce stade. Mais ce n'est évidemment pas le seul effort qui a été poursuivi. Protolampas est un essai sur un métier prévu à tisser du samit, dans le but de produire un tissu avec un motif tissé indépendamment du fond du tissu, et qui se distingue bien de ce dernier. Le résultat est un tissu dont le décor est tissé avec une partie des fils de chaîne du fond auxquels est également attribué le rôle de liage.

Protolampas, bien qu'ayant de nombreuses similitudes, présente des différences substantielles avec la structure samit. À la manière d'un samit, sur un protolampas, les fils

de chaîne sont alternativement placés au rythme de deux et un. Les fils de chaîne répartis en groupes de deux, en fait les fils de chaîne pièce, fonctionnent comme un seul fil. Les fils simples correspondent aux fils de chaîne de liage. Deux fils de trame sont utilisés pour tisser le fond et le décor. Comme dans le taffetas doublé liseré à liage vertical, le fond du textile est tissé en entrelaçant l'un des deux fils de trame avec l'ensemble des fils de chaîne. Le motif, quant à lui, est formé en liant le deuxième fil de trame, à l'aide des fils de chaîne simples, de liage, au fond du textile (fig.97).



18 Protolampas. Kettverhältnis 2:1, Kettstufung 2 Hauptkettfäden, Schußfolge 1 Grundschoß, 1 Lancierschoß, 1 Grundschoß, 2 Lancierschüsse. Ausführung mit der Rückseite nach oben.

Fig.97. Figure présentant une structure protolampas. l'endroit dessous, photo prise de l'ouvrage de SCHORTA 2001, fig. 18, p. 37

Ce fait est nettement différent de la structure d'un samit, où le rôle des deux fils de trame est équivalent du point de vue technique et où tous les deux changent d'une face à l'autre du textile. Le fil de trame chargé de tisser le fond sur une face du tissu, se voit confier la tâche de tisser le décor sur l'autre face du tissu, et vice versa. De ce fait, la différence de couleur des fils de trame utilisés, ainsi que la différence de liage sergé des deux faces du tissu, créent une différence visuelle, nette ou subtile, entre l'endroit et l'envers du tissu. Mais dans un protolampas, chaque fil de trame se voit attribuer un rôle spécifique qui reste le même des deux côtés du tissu. Le premier fil de trame, ou fil de trame de fond, est toujours utilisé pour tisser le fond du tissu en taffetas. Le motif est tissé en sergé par le

deuxième fil de trame ou fil de trame de décor. Dans les zones où il n'y a pas de motif, ce fil est ramené sur l'envers du tissu pour être lié à l'autre face du tissu, toujours par les fils de chaîne de liage. En conséquence, la présence et l'absence du fil de trame de décor provoque la formation du motif sur les deux côtés du tissu. Cela signifie que la première rangée est tissée avec tous les fils de chaîne et le fil de trame de fond, et que cette structure est identique sur l'endroit et l'envers du tissu. Il ne faut pas oublier que, comme mentionné précédemment, un fil de chaîne sur deux est constitué de deux fils. Le rang suivant est tissé avec le fil de trame de décor en sergé. Cette rangée est dédiée à la décoration. Le fil de trame de décor est lié dans les zones de décor de l'endroit du tissu avec les fils de chaîne simples, ou les fils de chaîne de liage. Il est ainsi posé sur les fils de chaîne doubles, ou les fils de chaîne pièce. Par exemple, dans un sergé de 1 lie 2, les premiers fils de chacun des trois fils de liage consécutifs sont séparés et relevés pour laisser traverser le fil de trame de décor. Lorsqu'il n'y a pas de motif, le fil de trame du motif passe sous les fils de chaîne simple relevés, ainsi que les fils de chaîne double du fond. A l'aide des fils de chaîne de liage non relevés, c'est à dire des deux fils restants de chacun des trois fils de liage consécutifs, la trame est liée à l'autre face du tissu en sergé 2 lie 1. Le troisième rang est à nouveau tissé avec le fil de trame de fond en taffetas et le quatrième et le cinquième rang sont tissés avec le fil de trame de décor en sergé. Après ce double passage, l'ordre se répète depuis le début²⁰³. Ce croisement alterné de fils de trame de fond et de décor est similaire au procédé de tissage de taffetas doublé liseré à liage vertical. Comme si ce passage alterné du fil de trame avait pour but de renforcer le fond comme une surface semi-indépendante de celle du décor.

Ainsi, sur l'endroit du tissu, des motifs sont formés en passant le fil de trame de décor. Et en effet, dans la zone de décor, la présence de fil de trame de décor empêche de voir les rangées du fond. Mais sur l'envers du tissu, l'absence du fil de trame de décor rend visible la texture du fond, et il semble donc que le décor de l'autre côté du tissu soit tissé en taffetas. De la même manière, le transfert du fil de trame de décor dans les zones de fond de l'endroit vers l'envers du tissu, et donc sa présence sur l'envers du tissu empêche de voir le taffetas. Dès lors, il semble que le fond soit tissé avec du fil de trame de décor en sergé. De cette façon, l'endroit et l'envers du tissu apparaissent différents l'un de l'autre dans la structure du fond et du motif.

²⁰³ Cette structure peut être détectée sur nombreuses exemples de protolampas dont les plus fameux sont la chasuble dite de saint Bernhard à Brauweiler (SCHORTA 2001, cat.63, fig. 85), et la chasuble dite de saint Bernhard à Hildesheim (SCHORTA 2001, cat.98, fig. 82).

Cette structure ne peut pas être considérée comme un lampas car les fils de chaîne qui effectuent le liage ne sont pas complètement indépendants ; ils jouent également un rôle dans le tissage du fond du tissu. Comme dans le taffetas doublé liseré à liage vertical, le fil de trame de décor n'est utilisé que pour le tissage du décor, et à cet égard, ces deux structures sont dans une position similaire. Mais peut-être que parce que dans un protolampas la structure du fond et du décor sont différentes l'une de l'autre, il a une longueur d'avance par rapport au taffetas doublé liseré à liage vertical. Le protolampas a été tissé avant le lampas en termes de temps, mais en termes d'évolution du processus de tissage, il ne s'agit pas nécessairement de la dernière étape avant d'arriver à un lampas²⁰⁴.

4.1.3. TAFFETAS LANCÉ À LIAGE REPRIS²⁰⁵

Le taffetas lancé est une variété de taffetas sur lequel le décor est réalisé avec une trame supplémentaire traversant toute la largeur du tissu, et apparaissant sur l'endroit du tissu uniquement dans les zones de décor. Lorsque le fil de trame supplémentaire ne forme pas de motif sur l'endroit du tissu, il passe sur l'envers de celui-ci, réalisant le même décor, en miroir²⁰⁶. Le fond et le motif apparaissent en armure toile. Le taffetas lancé à liage repris peut être décoré de fils de trame broché, auquel cas ils sont tissés endroit dessous²⁰⁷. Sur ce tissage le fil de trame supplémentaire est « à liage repris », c'est-à-dire que certains fils de chaîne de fond sont empruntés (repris) pour lier le fil de trame supplémentaire au fond du tissu, selon une certaine proportion²⁰⁸. Avec cette caractéristique, qui forme également le décor sur un taffetas doublé liseré à liage vertical, le liage est réalisé par des fils de chaîne prédéterminés. A ces fils de chaîne, outre leur rôle de tissage du fond du tissu en taffetas, un deuxième rôle qui est celui de liage du fil de trame supplémentaire est accordé. Et sur l'ensemble du textile, le liage est réalisé uniquement par les fils de chaîne choisis.

Un des éléments qui différencient ces deux variétés de taffetas, c'est l'ordre dans lequel les fils de chaîne sont choisis pour réaliser le liage. Sur le taffetas doublé liseré à liage vertical, les fils réalisant le liage sont choisis soit parmi les fils de chaîne pairs, soit parmi les fils impairs, ce qui aboutit à lier le fil de trame supplémentaire par chaque quatrième, sixième, huitième, etc., fil de chaîne. Mais dans un taffetas lancé à liage repris, les fils

²⁰⁴ SCHORTA 2001, p. 38

²⁰⁵ La phrase anglaise *plain weave with pattern weft* est couramment utilisée comme l'équivalent.

²⁰⁶ SCHORTA 2001, p. 46

²⁰⁷ SCHORTA 2001, p. 48

²⁰⁸ La définition est conforme au vocabulaire technique international du CIETA

réalisant le liage sont choisis parmi les fils pairs et impairs. Cela oblige le liage du fil de trame supplémentaire au fond du tissu par chaque troisième, cinquième, septième, etc., fil de chaîne. Cela signifie qu'en cas de liage par chaque troisième fil de chaîne, le troisième, le sixième, le neuvième, le douzième, etc., fils de chaîne sont assignés comme fils de liage pour lier le fil de trame supplémentaire. Les fils de chaîne de liage sont donc choisis parmi les fils des deux couches de taffetas, à savoir la couche des fils pairs et celle des fils impairs. Ce choix est dû au fait que le fil de trame de décor doit être lié au fond en structure taffetas, et donc un liage avec des fils de chaîne alternés en rangées consécutives est indispensable pour obtenir un effet brique (fig.98).

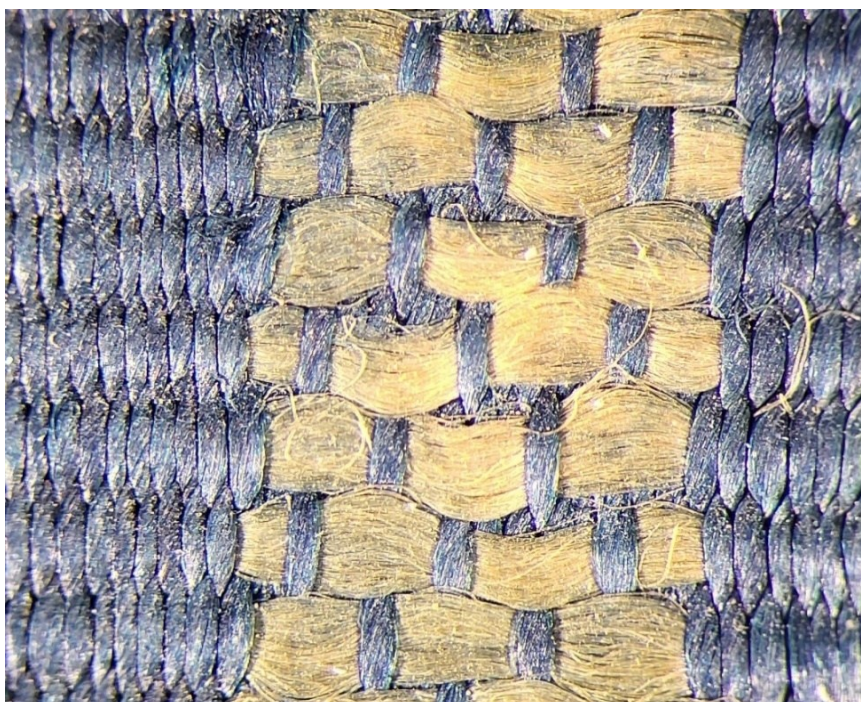


Fig.98. Détail du fragment n° d'inv. 1940-51-15a du Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, photo par l'auteur

Dans ce tissage, comme dans le taffetas doublé liseré à liage vertical, la trame de fond passe d'abord entre les deux nappes de fils de chaîne pairs et impairs, chaînes paires placées au-dessus et chaînes impaires en dessous, pour tisser un coup de fond en taffetas. Pour le coup suivant, la moitié des fils de chaîne de liage, dans la zone de décor, est remontée alternativement pour laisser passer le fil de trame de décor. Dans la zone de fond également, la moitié des fils de chaîne de liage ainsi que tous les fils de chaîne de fond sont relevés. De cette façon, le fil de trame de décor continue son passage sur l'envers du tissu lorsqu'il n'est pas utilisé sur l'endroit du tissu. Sur l'envers du tissu, la trame supplémentaire est liée au fond par l'autre moitié des fils de chaîne de liage. Pour le troisième coup, les fils de chaîne impairs sont remontés afin de créer l'ouverture pour le

prochain coup de trame de fond. Pour le coup de décor suivant, l'autre moitié des fils de chaîne de liage est cette fois remontée dans la zone de décoration. Là encore, l'autre moitié des fils de chaîne de liage ainsi que les fils de chaîne de fond sont relevés dans la zone de fond, de sorte que le fil de trame supplémentaire peut être lié, à l'aide des fils de chaîne de liage non relevés, sur l'envers du tissu. De cette façon, la décoration est liée au fond du textile en taffetas, car alternativement un fil de liage sur deux assure le liage à chaque coup de trame de décor. Chaque fil de trame de décor passe ainsi sur neuf fils de chaîne (quatre de fond, un de liage, qui est baissé, et quatre de fond), et il est lié au fond du textile par le dixième fil de chaîne, celui de liage levé, sur un taffetas lancé à liage repris avec un liage par chaque cinquième fil de chaîne par exemple.

Une telle configuration dans laquelle les fils de liage sont choisis parmi les fils de chaîne pairs et impairs donne un caractère plus indépendant aux fils de liage, et rapproche donc le taffetas lancé à liage repris du lampas. Cette structure fournit un tissu semblable à un lampas dans lequel les fils de chaîne de fond et de liage se complètent pour former le fond du tissu. Il est donc encore tôt pour parler de véritables fils de liage qui sont uniquement dédiés à lier la trame supplémentaire au fond du tissu.

27 Leinwandbindung mit lanciertem Muster, abgebunden durch jeden 5. Kettfaden in Leinwandbindung. Kettstufung 4 nichtbindende Kettfäden, Schußverhältnis 1 Grundschoß, 1 Lancierschoß. Ausführung mit der Rückseite nach oben.

Kette —
Grundschoß  
Lancierschoß  

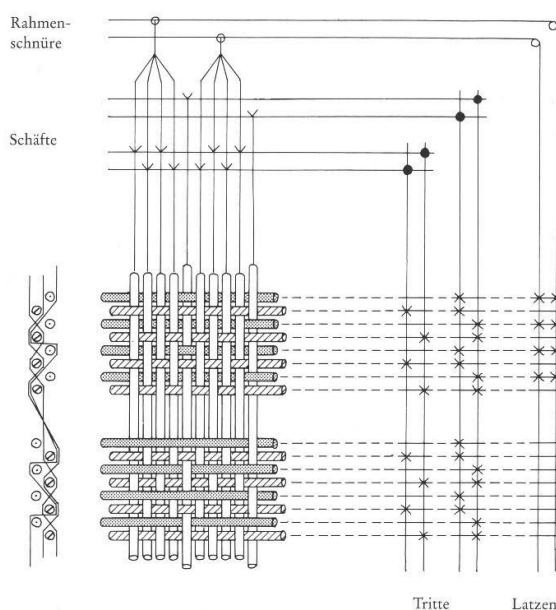


Fig.99. Figure présentant une structure taffetas lancé à liage repris-1/5 des fils. l'endroit dessous, photo prise de l'ouvrage de SCHORTA 2001, fig. 27, p. 47

Une comparaison entre cette structure (fig.99) et un des premiers exemples de lampas (fig.100), montre que les fils de chaîne, auxquels le rôle de liage est également attribué dans une structure de taffetas lancé à liage repris, perdent leur rôle principal de participer

au tissage du fond, dans le lampas. Ils ne font que lier la trame supplémentaire au fond et ne participent donc pas au tissage du fond. Et cela, selon Regula Schorta, indique une transition progressive du taffetas lancé à liage repris au lampas²⁰⁹.

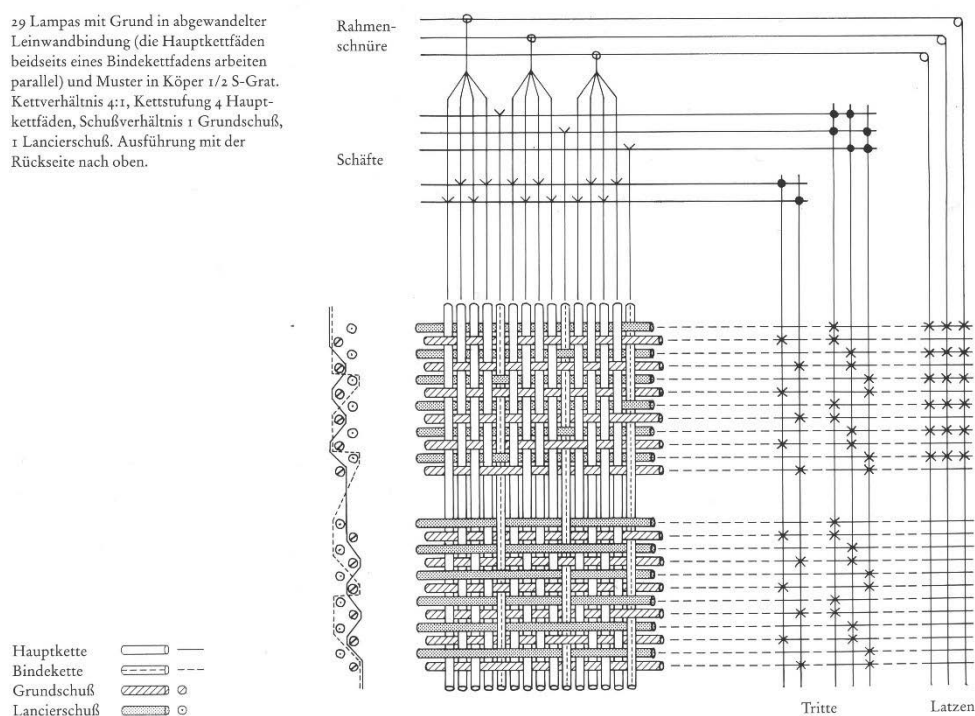


Fig.100. Figure présentant une structure lampas avec fond en armure toile modifiée et motif en sergé 1/2, l'endroit dessous, photo prise de l'ouvrage de SCHORTA 2001, fig. 29, p. 49

4.1.4. DOUBLE-ÉTOFFE

La double-étoffe est un tissu composé de deux couches identiques tissées simultanément et indépendamment. Lors du tissage d'un tel tissu, il est donc possible de placer un doigt entre la couche supérieure et la couche inférieure. Si les fils de trame des deux couches sont entrelacés aux extrémités de la largeur du tissu, là où ils émergent de l'ouverture entre les fils de chaîne, un seul tissu sera tissé avec les deux couches formant son endroit et son envers. Si cet entrelacement ne se produit pas, les deux couches seront séparées l'une de l'autre une fois retirées du métier à tisser, et deviendront deux tissus indépendants.

La variante la plus simple d'une double-étoffe est tissée en taffetas. Bien évidemment les deux couches de tissu doivent être tissées en utilisant la même technique de tissage afin qu'elles soient identiques. Dans cette variante, les fils de chaîne sont choisis en deux

²⁰⁹ SCHORTA 2001, pp. 48-49

couleurs différentes et sont montés alternativement sur le métier à tisser. Des fils de chaîne de chaque couleur sont utilisés pour tisser l'une des deux couches de tissu, et les fils de trame sont des mêmes couleurs que les fils de chaîne. Les fils de chaîne et de trame de chaque couleur sont utilisés ensemble pour tisser chaque face du textile.

Pour le tissage du taffetas double-étoffe, la moitié des fils de chaîne de la couche supérieure du tissu, les fils pairs par exemple, sont relevés et le fil de trame pour la couche supérieure du tissu est passé à travers eux. Pour tisser le même rang dans la couche inférieure du tissu, les fils de chaîne pairs de la couche inférieure du tissu sont soulevés avec tous les fils de chaîne de la couche supérieure du tissu, et le fil de trame de la couche inférieure du tissu est passé à travers eux. Pour le troisième rang, seuls les fils de chaîne impairs de la couche supérieure du tissu sont relevés afin de laisser passer la trame de la couche supérieure du tissu. Pour la quatrième rangée, les fils de chaîne impairs de la couche inférieure du tissu sont relevés avec tous les fils de chaîne de la couche supérieure du tissu, et le fil de trame est introduit dans l'espace vide créé entre eux. Et ainsi, le tissage continue. Avec cette méthode, une rangée similaire est tissée dans la couche supérieure et dans la couche inférieure du tissu, l'une après l'autre tout en avançant dans le tissage. Et en faisant remonter tous les fils de chaîne de la couche supérieure du tissu ainsi que la moitié des fils de chaîne de la couche inférieure du tissu à chaque passage du fil de trame de la couche inférieure du tissu, aucun entrelacement ne se produit entre les deux couches. De ce fait, chaque couche est tissée indépendamment.

Sur les taffetas double-étoffe façonnés, chaque trame continue d'être liée seulement par les fils de chaîne de même couleur. Cela signifie que dans les zones de décor, la répartition des fils de chaîne des deux nappes est modifiée, les fils de chaîne de la couche inférieure du tissu sont amenés à la couche supérieure du tissu, et les fils de chaîne de la couche supérieure du tissu sont amenés à la couche inférieure du tissu. Plus précisément, lors du premier rang, dans les zones de fond, seuls les fils de chaîne pairs, par exemple, de la couche supérieure du tissu sont placés dans la nappe supérieure de l'ouverture. Mais dans les zones de décor, hormis les fils de chaîne pairs de la couche supérieure du tissu, tous les fils de chaîne de la couche inférieure du tissu qui se trouvent dans les zones de décor sont également placés dans la nappe supérieure de l'ouverture. Ainsi, les fils de chaîne impairs de la couche supérieure du tissu restent sous les fils de chaîne de la couche inférieure du tissu. De ce fait, le fil de trame de la couche supérieure du tissu passe à travers les fils de chaîne de la couche supérieure du tissu, dans les zones de fond, et à travers les fils de

chaîne de la couche supérieure qui sont placés sous les fils de chaîne de la couche inférieure du tissu, dans les zones de décoration. Par conséquent, l'entrelacement des fils de chaîne et de trame de même couleur a toujours lieu, et seul l'emplacement des fils de chaîne change. Dans la deuxième rangée, dans les zones de fond, comme sur la double-étoffe simple sans décoration, les fils pairs de la couche inférieure du tissu ainsi que tous les fils de chaîne de la couche supérieure du tissu sont relevés. Dans la partie décoration, seuls les fils pairs de la couche inférieure du tissu sont relevés, et les fils impairs de la couche inférieure ainsi que tous les fils de chaîne de la couche supérieure restent en dessous. En d'autres termes, tout se passe de la même manière que dans le taffetas double-étoffe, et seulement dans les parties de décor, la place des deux couches est changée. En modifiant la répartition des fils de chaîne, la couleur du tissu change dans la zone de dessin²¹⁰. Le tissu consiste toujours en deux couches indépendantes, l'entrelacement se fait à tous les contours du décor, là où ou les fils chaînes (contours horizontales) ou les fils trame (contours verticales) passent d'une face du tissu à l'autre.

Ce qui se passe avec cette technique peut être considéré comme similaire à ce qui se passe dans les techniques samit et taqueté. Sur les tissus samit et taqueté, c'est comme si la zone de décor était inversée sur l'endroit et l'envers du textile, et sur le tissu double-étoffe, c'est comme si les zones de décor des deux couches de tissu étaient interversées. Dans les tissus samit et taqueté, ce sont les deux trames qui changent de la face endroit du tissu à celle envers et qui produisent ainsi le même décor avec seulement les couleurs inversées. Dans les double-étoffes, ce sont les deux couches de tissu, donc les fils de chaîne et les fils de trame, qui changent de place pour créer le même effet : un décor réversible

²¹⁰ Une répartition libre des fils de chaîne n'est possible qu'avec un métier à la tire qui offre une autonomie à chacun des fils de chaîne formant le rapport du dessin de manière à ce qu'ils puissent être manipulés séparément. Un aperçu d'une double-étoffe de l'Abegg-Stiftung (fig.62) confirme l'utilisation d'un métier à la tire. Sur ce tissu, le motif médaillon est répété deux fois sur toute la largeur du tissu. La hauteur du rapport du dessin de ce tissu va du milieu du médaillon inférieur au milieu du médaillon supérieur, et sa largeur est égale à la moitié du médaillon. L'autre moitié du médaillon est tissée automatiquement en mouvement inverse à l'aide du métier à la tire. Un regard sur la rosace et les motifs géométriques en arrière-plan, entre les deux médaillons placés sur l'axe vertical, montre en effet que les motifs sont plus courts dans la zone autour de la moitié supérieure de la rosace, et sont allongés et plus longs autour de la moitié inférieure de la rosace. Cette différence est également visible dans le tissage des motifs géométriques, tant sur le côté droit que sur le côté gauche de la rosace, étant plus allongés autour de la moitié inférieure de la rosace que ceux tissés autour de la moitié supérieure de la rosace. De plus, en regardant le motif en forme de flèche qui se répète sur l'axe horizontal de la rosace, des erreurs de tissage peuvent être identifiées sur la troisième répétition, à partir de la rosace. Ces erreurs ne sont pas identiques sur la partie supérieure et inférieure du motif, mais sont identiques sur la même répétition de l'autre côté de la rosace. Ceci confirme que la bordure supérieure du rapport de la technique ne se termine pas sur l'axe horizontal des rosaces situées entre les médaillons. Par conséquent, la répétition du motif commence au milieu d'un médaillon et continue jusqu'au milieu du médaillon supérieur. Aussi, la répétition d'erreurs de tissage dans la moitié droite et gauche du médaillon confirme l'utilisation d'un métier à la tire pour ce tissu.

avec seulement les couleurs inversées. Dans les deux structures, il est indispensable qu'une trame d'une couleur soit suivie d'une trame de l'autre couleur pour créer la structure et le décor complet. Autrement dit, deux traits consécutifs sont complémentaires.

Aucun fil de chaîne supplémentaire, ou fil de liage, n'est appliqué dans une double-étoffe²¹¹. Mais des fils de trame supplémentaires peuvent être utilisés pour augmenter la variété des couleurs. Le fond et la partie double-étoffe du décor d'un tel textile sont tissés en taffetas, mais d'autres techniques peuvent être appliquées pour lier le fil de trame supplémentaire. Par exemple, le tissu aux fauconniers (fig.46), est tissé en taffetas avec deux fils de trame, de couleurs crème et marron, pour le fond des deux couches, et une partie de la décoration. Un fil de trame supplémentaire en vert et/ou bleu est lié en sergé au fond du tissu pour tisser d'autres parties du décor. Le fil de trame supplémentaire pénètre dans le tissu tous les trois rangs ; la figure montrée par Becker²¹² illustre bien l'ordre dans lequel les différentes trames sont insérées dans le tissu. Selon cette figure, si le fil de trame supplémentaire est retiré du tissu, seule une partie du décor est retirée du textile, ce qui entraînera une destruction partielle du décor, mais n'endommagera pas le fond. En effet, le tissage de fond du tissu est complété par deux fils de trame de couleurs marron et crème. Le fil de trame supplémentaire est lié au fond uniquement dans le but de tisser le motif, dans une autre structure, à savoir le sergé. Ainsi, bien que cette suppression provoque une relative instabilité dans l'ensemble du tissu, elle ne crée pas de vide dans la structure double-étoffe. En conséquence, le fil de trame supplémentaire, sur une double-étoffe, est indépendant car il est utilisé à côté des fils de trame de fond.

La structure d'une double-étoffe présente des similitudes avec le samit et le taffetas lancé à liage repris. Lorsque la double-étoffe est tissée avec seulement deux fils de trame, elle rappelle davantage le samit, même si leur structure n'est pas la même. En effet, dans les deux structures, l'autre face ou l'autre couche du tissu est tissée en modifiant le passage

²¹¹ Il y a un seul exemple d'une double-étoffe avec trois chaînes et trois trames que De Jonghe décrit dans son article : DE JONGHE Daniël, « Sur la technologie des soieries double-étoffe à trois chaînes », in : *Islamische Textilkunst des Mittelalters. Aktuelle Probleme*, Colloques internationaux organisé par Abegg-Stiftung, 10-11 novembre 1995, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1997, pp. 195-208. Mais la présence du fil de chaîne supplémentaire sur ce textile est due au fait que différentes techniques de tissage sont combinées pour tisser différentes bandes d'un même textile. La chaîne supplémentaire est en effet ajoutée car sa présence est indispensable au tissage d'une bande en taffetas lancé, mais elle ne participe pas au tissage d'une bande en double-étoffe ; elle était laissée flotter entre les deux couches. Ce textile ainsi que quelques autres similaires sont attribués au XIV^{ème} siècle.

²¹² BECKER John et WAGNER B. Donald, *Pattern and Loom. A Practical Study of the development of Weaving Techniques in China, Western Asia and Europe*, 2^{ème} éd., Copenhague: NIAS Press, 2014, p. 233, fig. 177

du fil de trame en dessous ou au-dessus des fils de chaîne, et en entrelaçant la trame avec les fils de chaîne concernés. Mais lorsqu'un fil de trame supplémentaire est utilisé, la similitude avec un taffetas lancé à liage repris devient plus évidente. En effet, comme pour le taffetas lancé à liage repris, un fil supplémentaire entre dans la séquence des fils de trame et son rôle est uniquement de réaliser une partie du dessin. Le liage du fil de trame supplémentaire au fond est confié à une partie des fils de chaîne, ceux de couleur marron, qui se chargent du tissage du fond ainsi que du dessin. Cette trame supplémentaire peut être liée au fond dans une structure en taffetas ou en sergé. Comme le montre la figure réalisée par Becker, le fil de trame supplémentaire, lorsqu'il ne forme pas de motif sur une couche de tissu, est amené sur l'envers de cette même couche et y continue le tissage. Autrement dit, la double-étoffe avec trame supplémentaire consiste d'une couche taffetas et d'une couche taffetas lancé à liage repris. Semblable au taffetas lancé à liage repris, le fil de trame supplémentaire est inséré, en alternance avec le fil de trame principal. Mais comme les deux couches du tissu sont tissées en même temps sur la double-étoffe, il en résulte que le fil de trame supplémentaire est inséré après chaque passage du fil de trame de fond pour chacune des deux couches du tissu. Il est donc possible que la double-étoffe se soit inspirée du tissu samit en réalisant un tissu avec la même décoration des deux côtés, mais en fait, dans sa structure en taffetas et dans la manière d'utiliser le fil de trame supplémentaire, il ressemble au taffetas lancé à liage repris.

Dans le tissu aux fauconniers (fig.46), qui est le seul exemple conservé d'une double-étoffe avec un fil de trame supplémentaire de cette période, tous les fils de liage sont sélectionnés parmi les fils de chaîne d'une des couches de tissu. Dans ce tissu, le liage se produit avec un fil de chaîne sur quatre de cette couche. Cela signifie que les fils de liage sont sélectionnés parmi les fils de chaîne pairs ou impairs de cette couche. Dans cette caractéristique, la double-étoffe avec un fil de trame supplémentaire diffère du taffetas lancé à liage repris, et ressemble davantage au taffetas doublé liseré à liage vertical.

4.1.5. LAMPAS

Un lampas est un tissu façonné dont le fond est essentiellement constitué du croisement de fils de chaîne de fond (chaîne pièce) et de fils de trame de fond, et le décor est constitué de fils de chaîne de liage et de flottés de trame supplémentaire. Les fils de chaîne de liage et le fil de trame supplémentaire sont indispensables pour réaliser un lampas. Le lampas est une continuation du taffetas. Le taffetas qui possède une chaîne et une trame de fond, évolue vers un taffetas lancé à liage repris qui a une trame supplémentaire. Il devient alors

un lampas en possédant également une chaîne supplémentaire, appelé chaîne de liage. En fait, à un moment donné, le fil de trame d'un taffetas liseré a été examiné indépendamment du fond, et par conséquent, un fil de trame supplémentaire a été ajouté à la structure du tissage. La même expérience a été réalisée pour passer des fils de chaîne auxquels est assigné le rôle de liage aux véritables fils de liage qui ont leur propre rôle de lier les fils de trame de décor au fond du tissu. Le lampas a été formé au fil du temps sur le même métier à tisser que celui du taffetas lancé à liage repris²¹³. Dans un lampas, les fils de chaîne de liage et le fil de trame supplémentaire sont entrelacés indépendamment de la chaîne de fond et de la trame de fond. Dans d'autres structures, comme mentionné précédemment, une partie des fils de chaîne est utilisée comme fils de liage. Lorsque ces fils de chaîne de liage sont relevés pour lier le fil de trame supplémentaire au fond, leur place reste vide parmi les fils de chaîne. Mais dans un lampas, puisque les fils de liage sont uniquement responsables de lier le fil de trame supplémentaire au fond, et ne jouent aucun rôle dans la structure du fond, ils ne laissent pas d'espace vide parmi les fils de chaîne du fond. Leur présence n'est donc pas nécessaire pour réaliser une structure de fond irréprochable. Cela permet dès lors de parler du fond du tissu séparément de la décoration du tissu.

On peut voir qu'en dehors de la structure du samit et du protolampas, le reste des structures étudiées proviennent du simple taffetas. Seulement du point de vue de l'indépendance, le samit et le taqueté ont la décoration la moins indépendante de toutes. De plus, la décoration du lampas est tissée de manière totalement indépendante du fond. En outre, il est possible de considérer le taffetas doublé liseré à liage vertical après le samit et le taqueté, puis, le protolampas et la double-étoffe plus ou moins au même niveau en termes d'indépendance, placés avant le taffetas lancé à liage repris.

4.2. SIMILITUDE AU SEIN DES DIFFÉRENCES : RAYY, VILLE À LAQUELLE LES CARACTÉRISTIQUES DE STYLE ET DE TECHNIQUE FONT RÉFÉRENCE EN TANT QUE LIEU DE PRODUCTION DE TISSUS EN TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL

Le nom de Rayy est fréquemment évoqué, pour diverses raisons, en lien avec le groupe

²¹³ Pour l'étude du processus d'évolution d'un taffetas lancé à liage repris vers un lampas, voir SCHORTA 2001, pp. 46-52.

de taffetas doublé liseré à liage vertical ainsi qu'avec la plupart des tissus comparables aux fragments de ce corpus. Il ne suffit toutefois pas d'invoquer une seule de ces raisons pour attribuer avec certitude la production du groupe à Rayy : c'est bien l'ensemble de ces éléments qui renforce l'hypothèse d'une telle attribution.

La première raison tient à la découverte, dans la tour funéraire d'*Amīnābād*²¹⁴ à Rayy, d'un fragment orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8), lors des fouilles menées par Eric Schmidt entre 1934 et 1936. La deuxième repose sur l'affirmation selon laquelle deux autres tissus du groupe auraient également été trouvés à Rayy (cat. 2-3²¹⁵). La troisième réside dans la parenté du décor de certains de ces textiles avec quatre pièces ornées de motifs géométriques répétitifs découvertes près de Rayy, ce qui suggère une production dans une même région²¹⁶. Enfin, la quatrième raison est la grande ressemblance d'un taffetas lancé à liage repris — également mis au jour par Eric Schmidt à Rayy (fig. 95) — avec les taffetas doublé liseré à liage vertical. Cette très petite pièce constitue l'exemple le plus probant, tant par la technique que par les matériaux employés, notamment si on la compare au tissu à rayures ornées de coqs affrontés (cat.10.1).

Dans les sources historiques, Rayy est décrite non seulement comme un centre de tissage, mais aussi comme une ville commerciale. Au IV^{ème}/X^{ème} siècle, Ibn Ḥauqal indique que « depuis l'Iraq jusqu'au Khurāsān, il n'y a, après Rayy, aucune ville plus commerçante qu'Isfahān »²¹⁷. Cette remarque montre que, la découverte d'un tissu à Rayy ne suffit pas, à elle seule, pour en attribuer la production à la ville. Il convient toutefois de souligner que, parmi les quatre tissus ornés de motifs géométriques répétitifs mis au jour près de Rayy, trois sont réalisés en double-étoffe. Ce type de tissu est désigné, dans certains écrits persans modernes, sous le nom de *Munayyar*, terme assimilé à un tissu à double trame.

Les sources médiévales qui décrivent la ville de Rayy et ses productions, mentionnent

²¹⁴ WINTER 2020, p. 115

²¹⁵ OTAVSKY et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM 1995, p. 119

²¹⁶ La découverte de ces quatre fragments près de Rayy est évoquée par Donald King dans son article : KING 1987, pp. 34-59

Le samit aux oiseaux et aux plantes (fig.60), ainsi que la double-étoffe aux fauconniers (fig.46) se retrouvent parmi les textiles de Jacob Acheroff, numéros A3 et A6. La double-étoffe aux harpies dans des octogones (fig.56) et la double-étoffe aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions (fig.55) font partie des textiles de Rowland Read, numéros R4 et R9.

King et Otavsky mentionnent également qu'un petit fragment du textile aux fauconniers a également été mentionné et reproduit par Heinrich Schmidt : KING 1987, p. 38, et OTAVSKY et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM 1995, p. 124.

²¹⁷ IBN ḤAUQAL 1964, p. 355

d'ailleurs le *Munayyar-i rāzī* (*Munayyar* de Rayy), parmi les produits locaux. Aucun de ces textes, cependant, ne fournit de détails sur la technique de tissage d'un tissu *Munayyar* — ce qui n'a rien d'étonnant, les chroniques historiques s'attardant rarement sur les aspects techniques des étoffes qu'elles citent. L'assimilation du *Munayyar* à un tissu à double trame semble d'ailleurs liée à l'étymologie du terme. Dans plusieurs dictionnaires médiévaux, *Munayyar* est présenté comme un dérivé du mot *nīr*, aux côtés d'autres formes issues de la même racine. Dans le dictionnaire *Lisān al Arab*, rédigé par Ibn Manẓūr en 1290, on trouve en outre le mot *Luhmah*, employé comme synonyme de *nīr* ; ce terme, qui désigne la trame d'un tissu²¹⁸, reste d'usage en arabe moderne pour nommer la trame.

Dans ce même dictionnaire, un vêtement *Munayyar* est défini comme un vêtement tissé avec deux fils de trame :

« وَ ثَوْبٌ مُنَيَّرٌ : مَنْسُوجٌ عَلَى نَيْرَيْنِ »²¹⁹

De plus, Ibn Manẓūr mentionne également le terme persan correspondant à ce type de tissu, à savoir *Du bāf* :

وَأَصْلُ هَذَا مِنْ قَوْلِهِمْ ثَوْبٌ دُو نَيْرَيْنِ إِذَا نُسِجَ عَلَى خَيْطَيْنِ، وَ هُوَ الَّذِي يُقَالُ لَهُ دِيَابُودُ، وَ هُوَ بِالْفَارِسِيَّةِ «دوباف» وَ يُقَالُ لَهُ فِي النَّسِجِ : الْمُتَاعَمَةُ²²⁰

Le terme *Du bāf* — *du* signifiant littéralement « deux » et *bāf* « tissé » — fait probablement référence à l'effet produit par l'usage de deux fils de trame dans le tissu, et se rapproche davantage du terme français double-étoffe.

Ibn Manẓūr a probablement proposé cette définition du tissu *Munayyar* en s'appuyant sur des dictionnaires plus anciens. En effet, sa définition du tissu *Munayyar* est très proche de celle donnée par Ibn Durayd, lexicographe arabe décédé au 1^{er} moitié du IV^{ème}/X^{ème} siècle, dans son ouvrage, la seule différence résidant dans un léger détail de formulation :

²¹⁸ Le mot *Luhmah* est défini, dans ce dictionnaire, comme ce qui est placé entre les deux fils de chaîne (وَ لَحْمَةُ الثَّوْبِ وَ لَحْمَتُهُ : مَا سُدَّى بَيْنَ السَّدَنَيْنِ ، يُضَمُّ وَ يُفْتَحُ ، وَ قَدْ لَحِمَ الثَّوْبُ بِلَحْمِهِ وَ لَحْمَهُ) : IBN MANZŪR, *Lisān al Arab*, Beyrouth : Dar Sader, Dar Beyrouth, 1955-56, vol. 5, p. 4012

Dans les dictionnaires arabe-français ce mot est également traduit comme la trame d'un tissu : REIG Daniel, Dictionnaire arabe-français, français-arabe : As-Sabil, Paris : Larousse, 1983, p. 4797 ; BIBERSTEIN KAZIMIRSKI Albert De, Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe, Paris : G.-P. Maisonneuve, tomes I & II, 1960, p. 978 ; BELOT Jean Bept, *Vocabulaire arabe-français à l'usage des étudiants : Rev. et augm. d'une liste des mots empruntés aux langues étrangères, avec l'indication de ces langues*, Beyrouth : Imprimerie Catholique, 1929, p. 725

²¹⁹ IBN MANZŪR 1955-56, vol. 6, p. 4592. « دُونَيْرَيْنِ » est traduit en « à double trame (tissu) » dans : BELOT 1929, p. 877

²²⁰ IBN MANZŪR 1955-56, vol. 6, pp. 4592-4593. Belot traduit le mot خَيْط par « fil », et le mot مَتَّام (le participe passif de الْمُتَاعَمَةُ) par « tissu à deux fils divers » : BELOT 1929, p. 51 et p. 185

²²¹ «و ثوب منير ذو نيرين، إذا كان مضاعف النسيج»

Ibn Durayd complète cette définition en précisant que le tissu est appelé *Munayyar* lorsqu'il est à tissage doublé²²². Compte tenu de ces similitudes, il est probable qu'Ibn Manzūr ait tiré une partie de ses informations du livre d'Ibn Durayd, ou d'un autre auteur influencé par lui. Cependant, le caractère plus détaillé des informations fournies par Ibn Manzūr laisse supposer qu'il avait accès à une autre source offrant des précisions supplémentaires sur ce tissu.

Plus tard, Abū Maṣṣūr al-Azharī, lexicographe de Hérāt décédé vers la fin du IV^{ème}/X^{ème} siècle, donne également une définition similaire pour *nīr* :

²²³ «ويُقَال لِلْحُمَةِ النَّوْب : نِير»

Ainsi, les dictionnaires du Moyen Âge, notamment ceux rédigés à l'époque de la production du tissu *Munayyar*, définissent ce dernier comme un tissu à double étoffe. Il est donc fortement probable que ce type de tissu corresponde au tissu double-étoffe connu aujourd'hui et qu'il ait été désigné sous le nom de *Munayyar*.

Il semble que le *Munayyar* de Rayy ait joui d'une grande renommée, bien que sa fabrication ne se soit apparemment pas limitée à cette ville. Ibn al-Faqīh, dans *Kitāb al-Buldān*, rédigé vers 290/903, indique que « les gens de Rayy portent des vêtements *Munayyar* »²²⁴. Dans les passages de son ouvrage consacrés à d'autres régions, lorsqu'il mentionne la présence de *Rākhtah*²²⁵ à Nīshāpūr²²⁶, il précise que ce tissu ne trouve nulle part ailleurs qu'à Nīshāpūr. De même, il note que les habitants d'Isfahān possèdent toutes sortes d'étoffes, comme ceux de Marv²²⁷, et plus tard il indique que les habitants de Marv ont des étoffes de Marv²²⁸, signifiant des étoffes spécifiquement attribuées à cette ville. Ainsi, si le *Munayyar* n'avait été produit qu'à Rayy, Ibn al-Faqīh aurait pu souligner qu'il

²²¹ IBN DURAYD Abu Bakr Muhammad b. al-Hasan al-Azdi al-Basri. *Kitab Jamharat al-lughah*, Baghdād : Maktabat al-muthannā, 1970, vol. 2, p. 421

²²² Belot traduit le mot مُضَاعَف par « doublé », et le mot نَسَج par « tissage » : BELOT 1929, p. 435 et p. 822 ; Biberstein Kazimirski traduit également le verbe نَسَج par « tisser une étoffe » : BIBERSTEIN KAZIMIRSKI 1960, p. 1247

²²³ AL-AZHARĪ Abū Maṣṣūr, *Tahdhīb al-lughah*, Beirouth : Dār Iḥyā al-Turāth al-‘Arabī, 2001, vol. 15, p. 168

²²⁴ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ Ahmed ibn Muhammad, *Abrégé du Livre des Pays (Mukhtasar Al-Buldān)*, Leyde : Brill, 1885, p. 254 ; IBN FAQĪH 1973, paragraphe 185

²²⁵ Probablement une sorte de vêtement

²²⁶ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1885, p. 254 ; IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1973, paragraphe 191

²²⁷ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1885, p. 254 ; IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1973, paragraphe 186

²²⁸ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1885, p. 254 ; IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1973, paragraphe 192

ne se trouve nulle part ailleurs. Or, il ne le fait pas, ce qui laisse penser que le *Munayyar* pouvait être tissé ailleurs, bien qu'il ne le mentionne pas parmi les produits d'autres villes. Cela pourrait s'expliquer par le fait que le *Munayyar* n'y était pas fabriqué avec la même qualité qu'à Rayy, ni en grande quantité. Quoi qu'il en soit, il semble que la production de ce type de textile n'était pas importante dans les autres villes, au début du IV^{ème}/X^{ème} siècle.

Il est mentionné dans le *Kitāb al-masālik wa al-mamālik* d'Istakhrī, rédigé dans la première moitié du IV^{ème}/X^{ème} siècle, que « les *Karbās*²²⁹ doux sont emmenés de là [Rayy] vers d'autres endroits »²³⁰. Il ajoute également que « de Rayy, le coton est amené à Baghdād, et emmené en Ādhirbāyjan, et les vêtements *Munayyar* en sortent »²³¹. Maqdisī, dans *Aḥsan al-Taqaṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, rédigé vers 375/985, fait référence au tissu *Munayyar* comme l'un des produits exportés de Rayy²³², mais mentionne également sa production dans d'autres villes d'Irān. Il semble donc que soit la production de ce tissu se soit répandue également dans d'autres villes au cours de la seconde moitié du IV^{ème}/X^{ème} siècle, soit que Maqdisī, plus que ses prédécesseurs, ait décrit de manière plus détaillée les produits fabriqués dans chaque ville. Maqdisī est le seul à mentionner la fabrication de *Munayyars* dans la région de Fārs. Il écrit qu'à Shīrāz « *Munayyar* fabrics with which there is nothing to compare for durability, fineness and beauty » sont produits²³³. Cependant, il ne mentionne pas l'exportation de ce type de tissu, bien que, dans la phrase suivante, il fasse référence aux produits exportés de cette ville. Il semble donc que ce tissu ait eu probablement un usage local et n'était pas destiné à l'exportation. Son éloge du *Munayyar* de Shīrāz reflète probablement sa surprise, car lorsqu'il mentionne *Munayyar* de Rayy, il n'indique pas sa qualité, alors que ce dernier était célèbre et que de nombreux géographes y faisaient référence dans leurs récits de voyage. De plus, le fait qu'il s'agisse d'un produit d'exportation peut être interprété comme un signe de sa haute qualité. Il semble donc que sa mention de la précision, de la délicatesse et de la beauté du *Munayyar* de Shīrāz traduise son impression face à la haute qualité de ce tissu fabriqué à Shīrāz, et non à Rayy. Peut-être que Maqdisī a comparé la qualité de ce tissu de Shīrāz à celle des autres villes où le *Munayyar* était produit, à l'exception de Rayy.

Maqdisī mentionne également *Munayyar* comme l'un des produits de Fasā, Fārs²³⁴, et

²²⁹ Tissu en coton : DEHKHODA 1998

²³⁰ ISTAKHRĪ, p. 171

²³¹ ISTAKHRĪ, p. 171

²³² MAQDISĪ 1994, p. 351

²³³ MAQDISĪ 1994, p. 390

²³⁴ MAQDISĪ 1994, p. 390

le compare avec le *Munayyar* d'Isfahān. Dans la section consacrée à Isfahān, il ne mentionne ni le tissu *Munayyar* ni aucun autre tissu. Il présente Yahūdīyah, une petite ville d'Isfahān, comme un centre commercial et précise que ses tissus sont exportés partout²³⁵, sans toutefois indiquer leur type, ce qui est surprenant et contraste avec son souci habituel du détail. L'absence de mention du *Munayyar* à Isfahān pourrait s'expliquer par une qualité jugée non exceptionnelle. Cela pourrait être la raison pour laquelle il compare le *Munayyar* de Fasā à celui d'Isfahān, et non à celui de Shīrāz ou de Rayy, soulignant ainsi que celui de Fasā n'était pas non plus de très haute qualité.

Il convient de noter qu'Istakhrī ne mentionne pas la production du *Munayyar* à Fārs, bien qu'il soit originaire d'Istakhr, dans cette région. Istakhrī est décédé en 346/957, et son *Kitāb al-masālik wa al-mamālik* a donc été rédigé dans la première moitié du IV^{ème}/X^{ème} siècle, antérieure à la période où Maqdisī a écrit son ouvrage. Il est donc possible que les ateliers de Fārs aient commencé à tisser le *Munayyar*, ou aient perfectionné sa fabrication, à partir du milieu du IV^{ème}/X^{ème} siècle, ce qui explique que Maqdisī mentionne la production de ce tissu dans cette région, à son époque.

Par ailleurs, Ibn Ḥauqal ne mentionne pas non plus la production du *Munayyar* dans la région de Fārs. Apparemment la rédaction de *Sūrat al-Ardh* d'Ibn Ḥauqal n'a été achevée qu'en 367/977. Ainsi, l'intervalle de temps entre la rédaction de *Sūrat al-Ardh* et *Aḥsan al-Taqaṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm Aḥsan al-Taqaṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, rédigé en 375/985, n'était que de quelques années.

La production simultanée de *Munayyars* dans d'autres villes n'implique pas que les tissus *Munayyar* ou double-étoffe trouvés à Rayy n'aient pas été produits dans cette ville. En effet, il semble que les *Munayyars* produits à Isfahān, Fasā et Shīrāz étaient destinés à un usage local, et n'étaient pas exportés vers d'autres villes. Même si l'on considère que certains *Munayyars* de ces villes étaient exportés, ils étaient probablement envoyés vers des destinations autres que Rayy. Par exemple, Maqdisī mentionne la renommée des rideaux de Basannā, au Khuzistān et précise qu'« à Wāsit [une ville d'Iraq], ils fabriquent des rideaux et écrivent dessus : " Fabriqué à Basannā ", et ils sont vendus à la place [des originaux] », mais ce n'est pas pareil »²³⁶. Ce passage montre que des produits similaires, célèbres dans une ville, pouvaient être fabriqués ailleurs et être faussement attribués à cette ville. Cependant, comme le souligne Maqdisī, ces produits étaient vendus dans la ville où

²³⁵ MAQDISI 1994, p. 345

²³⁶ MAQDISI 1994, p. 370

ils étaient réellement fabriqués. Il est évidemment possible qu'ils aient également été transportés vers d'autres lieux à des fins commerciales. Dans ce cas, comme les rideaux produits à Wāsit n'étaient pas identiques à ceux de Basannā, ils n'étaient évidemment pas renvoyés à Basannā pour être vendus. La différence avec les originaux serait alors perceptible, rendant la vente peu probable. Même si la qualité des rideaux de Wāsit était équivalente, il semble illogique que des tissus produits ailleurs soient acheminés vers la ville à laquelle ils étaient faussement attribués. Dans ces villes, des tissus de haute qualité étaient disponibles pour les habitants locaux ; il est donc très probable que les tissus produits ailleurs aient été exportés vers des villes où la demande était forte.

D'après ce qui précède, les textiles double-étoffe trouvés à Rayy, ont été tissés dans les ateliers de cette ville et de ses environs. En effet, il paraît peu probable que les tissus *Munayyar* produits à Isfahān, Shīrāz ou Fasā — si leurs ateliers étaient encore actifs à l'époque — aient été transportés à Rayy, ville réputée pour ce type de tissage, plutôt que d'être envoyés vers une autre ville où la demande était forte.

La similitude des taffetas doublé liseré à liage vertical avec les tissus double-étoffe de Rayy, en étant décorés de motifs géométriques répétitifs, augmente la possibilité que les tissus de ce corpus aient également été tissés à Rayy, notamment parce que deux des tissus du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical qui sont décorés de motifs géométriques répétitifs auraient également été trouvés à Rayy. Cela est d'autant plus significatif parce que ces deux groupes ne sont pas similaires en termes de caractéristiques de tissage, et que leurs structures de tissage n'encouragent donc pas l'utilisation d'un décor similaire sur les deux groupes. De plus, le métier à tisser utilisé pour les tissus double-étoffe est beaucoup plus équipé, et sa capacité de tissage pour les détails fins est bien supérieure par rapport à la machine à tisser utilisée pour les taffetas doublé liseré à liage vertical.

La raison pour laquelle les tissus double-étoffe sont regroupés dans un seul groupe réside, outre la ressemblance dans la technique de tissage et le fait qu'il n'existe que quelques tissus de cette technique — tous attribués à Rayy —, dans l'utilisation de la même palette de couleurs sur la plupart d'entre eux. Le tissu aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions (fig.55), et le tissu aux harpies dans des octogones (fig.56), sont composés de deux fils de chaîne de couleurs crème et brun, et de deux fils de trame de mêmes couleurs. D'un côté du textile, le fond est crème et le décor est brun, et de l'autre côté du tissu, c'est l'inverse. Le fond et le dessin sont tissés dans une structure en taffetas. Ainsi, les motifs géométriques répétitifs sont tissés en taffetas. L'autre tissu, celui aux

fauconniers (fig.46), est tissé avec du fil de trame supplémentaire, comme mentionné précédemment. Les couleurs des fils de chaîne et de trame principaux sont crème et brun, et les fils de trame supplémentaires sont vert et bleu. Des fils de trame supplémentaires sont liés au fond en sergé 1/3. Sur ce tissu, les motifs géométriques répétitifs sont également tissés en taffetas, car aucun fil de trame supplémentaire n'est utilisé pour la zone de fond. Il faut également noter que les deux autres tissus double-étoffe trouvés à Rayy, le tissu aux fauconniers chevauchant un taureau (fig.58) et celui aux faucons et lions ailés (fig.42), partagent une palette de couleurs similaire à celle des trois autres tissus décorés de motifs géométriques répétitifs. Sur ces deux tissus, le fond et le décor, les deux tissés en taffetas, sont également de couleur brun et de couleur claire, comme l'ivoire ou le beige, ce qui pourrait être une raison pour laquelle on considère qu'ils appartiennent au même groupe que les autres tissus double-étoffe.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les tissus du groupe double-étoffe sont comparables aux tissus à médaillons du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical en termes d'utilisation de rideaux aux motifs géométriques répétitifs. De même, il existe d'autres points communs dans les motifs utilisés sur le décor des deux groupes, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. Mais leur décor présente des différences dans le style de représentation de ces motifs. Le décor des tissus double-étoffe est plus dense, ne laissant aucun espace vide. Les motifs, tout en étant simples, ont un aspect plus réaliste, et cela se voit particulièrement dans les motifs végétaux, car les lignes sont plus courbes, et donc plus cohérentes avec la nature des plantes. Des décorations centrées sur le motif humain, telles que des cavaliers ou des harpies, peuvent être vues sur ces tissus, ce qui souligne le fait que différents groupes de tissus étaient tissés autour de différents sujets dans l'industrie textile de cette époque. Ces tissus datent de la même période et ont donc été produits plus ou moins au même intervalle de temps par rapport aux premiers siècles islamiques. En conséquence, on ne peut pas dire que l'utilisation de motifs humains sur certains tissus du groupe double-étoffe soit due au fait qu'ils ont été produits à un intervalle de temps plus long depuis les premiers siècles de l'Islam.

Parmi les tissus à double-étoffe, les décors de deux tissus — l'un aux faucons et lions ailés (fig.42) et l'autre aux faucons et lions ailés et cadre orné d'inscriptions (fig.55) — sont centrés sur les animaux, comme les taffetas doublés liseré à liage vertical. Les motifs de ce dernier représentent davantage le mouvement, tandis que les animaux du tissu aux faucons et lions ailés, tissés dans la bande autour du médaillon, sont plus statiques, comme

si leur mouvement était capturé en un instant et encadré. De plus, les animaux à l'intérieur du médaillon, notamment les oiseaux, ont un aspect plus réaliste que ceux présentés dans la bande autour du médaillon. Ainsi, le degré de réalisme et d'abstraction des motifs est légèrement différent d'un tissu à l'autre, et même parmi les motifs d'un même tissu. De même, sur le tissu à médaillons ornés d'étoiles et de chameaux affrontés (cat.4), le degré d'abstraction et d'attention aux détails est plus élevé chez les chameaux que chez les oiseaux tissés au-dessus de leurs têtes.

Sur les tissus double-étoffe, une plus grande surface, tout autour du médaillon, est dédiée aux écritures couffiques, par rapport aux tissus à médaillons du groupe taffetas double liseré à liage vertical. Mais cette différence dans l'attention portée aux détails, et dans l'utilisation de lignes à courbure plus prononcées est davantage liée au type de structure de tissage de ce groupe et au métier à tisser utilisé pour leur tissage. En effet, sur les taffetas doublé liseré à liage vertical, les détails essentiels ont été traités avec une grande élégance, dans la mesure où la structure du tissage en a donné la possibilité au tisserand. Cette structure de tissage a fait géométriser le décor des taffetas doublé liseré à liage vertical, et par conséquent, la courbure des lignes et le réalisme des plantes sont réduits, sans que la précision des détails et l'élégance de leur représentation soient réduites. Ceci montre que ces tissus ont été tissés dans une zone géographique ayant une culture visuelle similaire à celle du groupe double-étoffe.

L'examen du tissu samit à médaillons décorés d'oiseaux affrontés et adossés, sur fond de motifs géométriques (fig.60) ainsi que des bonnets/coiffes lampas (fig.46-49), montre plus de différences entre eux et les tissus taffetas doublé liseré à liage vertical et les double-étoffe en termes de style. La tentative active de géométrisation et d'abstraction des motifs observés sur les tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical n'est pas présente sur le textile samit. Sur ce dernier, bien que les oiseaux soient représentés avec une anatomie réaliste, les feuilles des plantes sont représentées avec moins de délicatesse et sous une forme agrandie, et elles sont attachées à des branches épaisses et géométrisées. La décoration de ce tissu n'égale donc pas les tissus double-étoffe en termes d'élégance et de courbure des lignes. En effet, l'angularité, la sécheresse et l'épaisseur des branches végétales de ce samit sont proches de ce que l'on peut voir sur des bonnets/coiffes à décor d'étoiles et d'oiseaux. On peut dire que le tissu samit se place, en termes de style, entre le groupe des étoiles et des oiseaux et le groupe des tissus double-étoffe. Or, s'il s'apparentait au style des tissus double-étoffe et taffetas doublé liseré à liage vertical, on supposerait que

ce tissu soit le résultat d'une tentative de représenter un type de décor dans une structure de tissage différente. En fait, la principale caractéristique commune de ce tissu et des tissus double-étoffe et taffetas doublé liseré à liage vertical est uniquement l'utilisation de motifs géométriques répétitifs. Le fond de ce tissu représente un rideau constitué du motif de doubles losanges entourant un point au milieu, qui est le même motif que l'on peut voir sur la mosaïque du sol de l'église de la Vierge de Madaba en Jordanie²³⁷. Il ressemble également aux triples losanges encerclant les perles percées sur le stuc sassanide de *Chāl Tarkhān* à Rayy. On ne sait pas exactement quel cours d'échanges culturels a conduit à l'utilisation de ce motif sur ce pavé de pierre de l'an 767. Il semble que la présence de ce rideau orné de motifs géométriques répétitifs sur le tissu à médaillons décorés d'oiseaux affrontés et adossés s'inspire du décor des autres tissus attribués à Rayy, mais il a probablement été tissé dans un autre atelier, dans une zone géographique différente, comme l'a également souligné Otavsky.

Comme mentionné, cette différence de style est plus visible sur les bonnets/coiffes lampas. Cette abstraction, visible sur les motifs décoratifs de ces bonnets/coiffes, s'est manifestée de manière primitive. Ces bonnets/coiffes sont tissés en structure lampas, et sur un métier à tisser plus équipé que celui utilisé pour les taffetas doublé liseré à liage vertical. Il semble donc peu probable que le tisserand n'ait pas été capable de tisser une décoration détaillée avec délicatesse, et que le style de la décoration soit dû aux limites que la technique de tissage a créées pour le tisserand. Cette incapacité à traiter les détails ainsi que l'abstraction et la rugosité des motifs est probablement due à la volonté du dessinateur/tisserand. On peut donc ici évidemment parler de la différence de style par rapport aux tissus double-étoffe ou taffetas doublé liseré à liage vertical. Cette différence de style est très probablement affectée par la culture visuelle commune dans la zone géographique où ces bonnets/coiffes ont été produits. Il se pourrait donc que ce groupe s'est inspiré des tissus de Rayy, voire d'un tissu lui-même influencé par le décor des tissus de Rayy, d'autant plus que les bonnets/coiffes ont peut-être même été produits plus tard, étant donné qu'ils étaient tissés en lampas.

La production des tissus samit et lampas mentionnés étant attribuée à une région lointaine, il n'est pas excessif de penser que le tissu protolampas a également été tissé dans une autre région, d'autant plus que le tissu lui-même appartient à un groupe dont l'origine

²³⁷ *Byzantium and Islam, Age of Transition, 7th-9th century* 2012, p. 35.

est attribuée au Levant. Étant donné que les tissus samit et protolampas sont attribués au XI^{ème} siècle, il semble que l'utilisation de ce type de motif ait atteint d'autres régions peu de temps après la production des tissus de Rayy. La production de tous ces tissus, bien qu'ils soient décorés de motifs géométriques répétitifs, étant attribuée à une autre région géographique avec une culture visuelle différente, la question se pose de savoir pourquoi la production de tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical est attribué à Rayy.

Les similitudes techniques avec le fragment de taffetas lancé à liage repris, à motifs stylisés (fig.95), trouvé dans les fouilles d'Eric Schmidt à Rayy, révèlent l'existence d'un lien entre les tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical et Rayy²³⁸. Ce tissu représente en fait une combinaison de caractéristiques techniques, dont certaines sont similaires à celles d'un taffetas lancé à liage repris, et d'autres sont similaires à celles visibles sur les taffetas doublé liseré à liage vertical. Et il est très similaire, dans la présentation de l'effet brique, à une variante de cette structure utilisée dans le tissage de la bande avec des coqs affrontés (cat.10.1). En termes de structure de tissage, ce fragment est tissé en taffetas lancé à liage repris. Mais en termes de densité des fils de chaîne de fond, de rapport de l'épaisseur du fil de trame du décor aux fils de chaîne et de trame du fond, et la non-torsion, ou légère torsion, du fil de trame de décor, il est similaire à un taffetas doublé liseré à liage vertical. Sur la plupart des textiles en taffetas lancé à liage repris qui nous sont parvenus, la densité des fils de chaîne est inférieure à celle des fils de chaîne sur les tissus du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical. La densité des fils de chaîne sur la plupart des tissus de ce groupe se situe entre 90 et 120 fils par centimètre, et dans certains cas elle est même plus élevée, ceci malgré le fait que le nombre de fils de chaîne sur un taffetas lancé à liage repris dépasse rarement 85 fils par centimètre. Sur le tissu à motifs stylisés (fig.95), la densité des fils de chaîne est de 95 fils par centimètre. Pour cette raison, seuls les fils de chaîne du fond sont visibles à la surface du fond de ce tissu, comme sur les tissus taffetas doublé liseré à liage vertical ; le tissu est donc face chaîne. Mais sur le fond des tissus taffetas lancé à liage repris, au contraire, les fils de chaîne sont placés à une plus grande distance les uns des autres, en raison de la densité plus faible des fils de chaîne, et de ce fait, il est plus facile de voir le passage du fil de trame à travers ceux-ci. Aussi, sur le tissu à motifs stylisés, comme sur le taffetas doublé liseré à liage vertical, l'épaisseur du fil de trame de décor est deux à trois fois supérieure à celle du reste des fils du tissu, c'est-à-dire des fils de chaîne et trame de fond. La grande largeur du fil de trame de décor et sa caractéristique

²³⁸ Ce textile est très unique car aucun autre fragment de cette technique, avec un rapprochement aussi fort aux taffetas doublé liseré à liage vertical n'est connu à ce jour.

non tordue donne un aspect élargi, aplati et rectangulaire au passage de ce fil sur le fond du tissu.

La palette de couleurs de ce fragment, comme celle des tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical à médaillons, présente le fil de trame de décor, de couleur claire, sur fond foncé. Le fond foncé est réalisé en entrelaçant des fils de chaîne bleu foncé, torsion Z, avec des fils de trame bleu foncé, sans torsion ou à faible torsion, ce qui est similaire au fond des taffetas doublé liseré à liage vertical.

Le décor qui subsiste sur ce fragment est très réduit et apporte peu d'informations, mais certaines parties du motif d'une étoile à huit branches et de palmettes coupées en deux montrent que le décor est abstrait et géométrisé. Mais sur ce décor, l'effet brique ne permet pas de créer des motifs avec des bordures verticales droites, car les lignes verticales sont influencées par cet effet brique. Afin de créer des motifs aux bords verticaux droits, la découpure ne doit pas correspondre au liage, comme sur certains des taffetas doublé liseré à liage vertical, ceux avec un liage tous les dix et douze fils de chaîne. Les fils de liage n'étant pas identiques sur les deux coups de fil de trame de décor consécutifs, contrairement au taffetas doublé liseré à liage vertical, la découpure s'effectue différemment sur cette technique lorsqu'elle ne correspond pas au liage. Pour avoir un bord vertical droit, la découpure doit s'effectuer en correspondance avec un fil de chaîne de liage spécifique qui appartient aux fils de chaîne pairs ou impairs. Pour que le liage ait lieu, le fil de trame doit passer sous le fil de chaîne prévu, ce qui n'est le cas que pour un coup de trame de décor sur deux. Le fil de chaîne souhaité étant placé dans la nappe inférieure lors de l'autre coup du fil de trame de décor, ce dernier est obligé de passer là-dessus. Dans ce coup, le fil de trame passe sous le fil de chaîne voisin pour entrer dans la foule (fig.98).

D'après ce qui a été évoqué, ce taffetas lancé à liage repris possède presque toutes les caractéristiques apparentes et techniques du taffetas doublé liseré à liage vertical, et seule leur structure de tissage est différente. Cette similitude montre que des tissus présentant ces caractéristiques étaient tissés à Rayy. Peut-être peut-on considérer cela comme une mode régionale qui prévalait à Rayy à une certaine époque. Il peut également être considéré comme une tentative de tissage d'un tissu similaire au taffetas doublé liseré à liage vertical, mais avec une technique différente. Cela ne serait pas surprenant car une variante de taffetas doublé liseré à liage vertical, proche du taffetas lancé à liage repris, a été utilisée sur le tissu des coqs affrontés, créant un motif brique sur certaines des bandes du décor, à l'image de ce que l'on peut voir sur un taffetas lancé à liage repris. Le tissu à motifs stylisés

(fig.95), peut donc être considéré comme une autre tentative de tisser un taffetas lancé à liage repris, tout en préservant les autres caractéristiques des taffetas doublé liseré à liage vertical. Bien entendu, si un plus grand fragment de ce tissu avait été conservé et qu'il était possible d'examiner son décor, il serait plus facile de comprendre dans quelle mesure son décor était lié au décor des taffetas doublé liseré à liage vertical.

La similitude même du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical avec ce taffetas lancé à liage repris, ainsi qu'avec d'autres tissus *Munayyar* de Rayy, et la découverte du tissu orné d'octogones et d'un décor ornemental (cat.8) à Rayy, et enfin la réclamation de la découverte de deux autres tissus de ce groupe à Rayy, tous ensemble pointent vers Rayy comme lieu de production de ces tissus. Les questions qui se posent est de savoir comment, à quelle date et dans quel but les tissus de ce groupe, produits à Rayy et retrouvés dans les trésors d'églises, ont été transférés en Europe. Dans le chapitre suivant, une tentative est faite de présenter quatre tissus de ce groupe comme exemples de produits transférés sur de longues distances au cours du Moyen Âge, de se familiariser avec le milieu des commerçants en Iran, et d'étudier, à travers des sources historiques, la production et le transfert des tissus produits en Iran vers d'autres régions du pays ainsi que vers des régions lointaines, avec une attention particulière portée à la ville de Rayy.

CHAPITRE 5

TRANSFERTS DES ÉTOFFES À LONGUE DISTANCE ET LEUR RÉCEPTION DANS LES TRÉSORS D'ÉGLISES AU MOYEN ÂGE

La mondialisation des époques antérieures est principalement définie comme l'interconnectivité des lieux et des personnes de différentes régions du monde. Cette connectivité est obtenue par la mobilité et l'échange ; la mobilité des personnes, individuellement ou en réseau, et l'échange de savoir-faire, de connaissances et d'objets, qu'ils soient économiques ou non, et cela aussi par la mobilisation des personnes. La mobilité s'est produite dans les zones maritimes ou terrestres, dans des contextes différents tels que le commerce, le pèlerinage, l'activité missionnaire religieuse, la diplomatie, l'impôt, la guerre, le butin, etc. La mondialisation en tant qu'interconnectivité est différenciée de la mondialisation contemporaine par certains chercheurs, raison pour laquelle Geraldine Heng attribue le terme de mondialisme à l'interconnectivité des époques antérieures plutôt qu'à la mondialisation. En effet, la mondialisation actuelle, due à l'accès croissant aux nouvelles technologies, a surmonté des questions telles que la distance et la vitesse des communications et se concentre sur des sujets tels que « l'externalisation, la sous-traitance, la corporatisation du monde »²³⁹.

La période antérieure à 1500 a joué un rôle très limité dans le domaine de l'histoire globale. Jusqu'à il y a environ un demi-siècle, le concept de mondialisation était considéré comme un sujet du monde moderne, qui a atteint son apogée dans l'ère contemporaine²⁴⁰. La principale raison de ce mépris est l'hypothèse selon laquelle l'ère des empires maritimes européens, c'est-à-dire le début des siècles de « mondialisation coloniale de l'Europe »²⁴¹, est le début de l'histoire globale²⁴². Des tentatives ont été faites depuis une cinquantaine d'années, qui montrent que ce concept remonte à une époque antérieure. Depuis les années 1980, notamment avec les recherches de Janet Abu-Lughod²⁴³, le système mondial est considéré comme un concept médiéval. Abu Lughod introduit un système de communication à l'échelle mondiale qui existait avant le XVI^{ème} siècle, et l'attribue au XIII^{ème} siècle, période durant laquelle les échanges entre l'Orient et l'Occident étaient à leur apogée. Au cours des vingt dernières années, les recherches visant à étudier l'existence d'échanges entre différentes cultures, proches ou lointaines, au cours du Moyen Âge, mais aussi dans l'Antiquité, se sont multipliées et les preuves de tels échanges sont de plus en

²³⁹ HENG Geraldine, (2014), « Early Globalities, and Its Questions, Objectives, and Methods: An Inquiry into the State of Theory and Critique », in : *Exemplaria*, vol. 26, n° 2–3, 2014, p. 244

²⁴⁰ Voir: WALLERSTEIN Immanuel, *The Modern World-System I : Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, New York : Academic Press, 1974

²⁴¹ HENG 2014, p. 245

²⁴² HOLMES et STANDEN 2018, p. 6

²⁴³ ABU-LUGHOD Janet, « THE SHAPE OF THE WORLD SYSTEM IN THE THIRTEENTH CENTURY », in : *Studies in Comparative International Developments*, vol. 22, décembre 1987, pp. 3-25

plus nombreuses.

Un domaine précieux pour étudier la mobilité au Moyen Âge est celui des échanges commerciaux. L'étude de la mobilité des marchands à travers des sources écrites et des échanges de biens à travers des fouilles archéologiques nous éclaire sur l'existence de la mobilité et de la connectivité au Moyen Âge. Les sources restantes indiquent que les mobilités se sont déroulées dans différentes directions, dans l'axe Est-Ouest et Nord-Sud, et se sont poursuivies au fil des siècles. Au Moyen Âge, aucune partie du monde n'a atteint le statut hégémonique. La rivalité entre les puissances s'est jouée à travers le commerce et la diplomatie, en dehors des périodes de conflit militaire, ce qui a donné lieu à un trafic constant de personnes et de biens²⁴⁴. Les voyages annuels des Rus (généralement identifiés comme les marchands-aventuriers scandinaves), par exemple, vers le sud le long du système fluvial et de la mer Noire, atteignant finalement les marchés de Constantinople pour vendre leurs marchandises, ce qui est attesté par le contenu d'un manuel de politique étrangère compilé en 338/950 par l'empereur byzantin Constantin VII, est un exemple de mobilité à buts économiques²⁴⁵.

La mer Méditerranée, le golfe Persique et l'océan Indien ont joué un rôle majeur dans la connexion des peuples et des cultures autour de leurs rivages. La mer Méditerranée, située au carrefour de l'Europe, de l'Afrique du Nord et de l'Asie occidentale, reliait les villes portuaires italiennes et espagnoles aux ports nord-africains et égyptiens, ainsi qu'aux villes côtières occidentales de l'Asie, comme Levant et Antioche, et à Constantinople, située sur sa rive nord-est²⁴⁶. Cette liaison maritime ainsi que les interconnexions terrestres

²⁴⁴ HOFFMAN Eva R., « Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century », in : *Art History*, vol. 24, n° 1, mars 2001, p. 22

²⁴⁵ STANDEN Naomi et WHITE Monica, « Structural Mobilities in the Global Middle Ages », in : *Past & Present*, vol. 238, n° suppl_13, novembre 2018, p. 163

La mise au jour de trésors de dirhams en Scandinavie, disséminés autour de la mer Baltique, constitue un témoignage probant de l'existence de tels échanges :

KILGER Christoph, « Kaupang from Afar. Aspects of the Interpretation of Dirham Finds in Northern and Eastern Europe between the Late 8th and Early 10th Centuries », in: SKRE Dagfinn (éd.), *Means of Exchange. Dealing with Silver in the Viking Age*. Kaupang Excavation Project Publication Series, vol. 2. Norske Oldfunn XXIII, Aarhus : Aarhus University Press, 2008, pp. 199-252 ; HAMMAD Manar, « 500,000 Dirhams in Scandinavia, from Mobile Silver to Land Rent », in: DEMARIA Cristina (éd.) et VIOLI Patrizia (éd.), *Reading memory sites through signs: hiding into landscape*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2023, pp. 255 – 314 ; ROSLUND Mats, « At the end of the silver flow. Islamic dirhams in Sigtuna and the shrinking Viking network », in : *Small Things Wide Horizons. Studies in honour of Birgitta Hårdh*, Oxford : Archaeopress Publishing Ltd, 2015, pp. 43-48, KLEINGÄRTNER Sunhild, « Reuse of foreign objects », in : *Vikings: Life and Legend*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2014

²⁴⁶ Pour en savoir plus sur le commerce et l'échange de marchandises entre l'est et l'ouest de la mer Méditerranée, consultez : DECKER Michael, « Export wine trade to West and East », in : *Byzantine Trade, 4th-12th Centuries: The Archaeology of Local, Regional, and International Exchange*, Farnham: Ashgate, 2009, pp. 239-252

permettaient d'atteindre les terres situées plus loin. L'océan Indien était en revanche une porte d'entrée pour naviguer vers les régions de l'Asie de l'Est, en rejoignant ses villes côtières. « La brève recension de la géographie arménienne mentionne déjà Baṣra, fondée par les Arabes en 638, comme étant remplie de marchands et de navires venant de l'Inde et de toutes les parties de l'Orient »²⁴⁷. Les céramiques chinoises de la fin du II^{ème}-début du III^{ème}/la première moitié du IX^{ème} siècle découvertes en Afrique, légèrement plus tardives que celles trouvées dans la région du fleuve Tigre-Euphrate en Asie de l'Ouest, témoignent également du commerce maritime de céramiques chinoises vers l'Afrique de l'Est et même vers les régions de l'Afrique australe, qui atteignit son premier apogée au cours des IX^{ème} et X^{ème} siècles²⁴⁸. Le rôle du golfe Persique comme intermédiaire entre ces deux voies maritimes a permis de relier les habitants des villes côtières de l'ouest et du nord-ouest de la mer Méditerranée, et par conséquent des régions plus éloignées de l'Europe, aux villes d'Asie de l'Est, et a facilité les échanges de marchandises entre ces régions.

L'importance stratégique des réseaux maritimes dans les échanges interrégionaux ne doit pas occulter le rôle essentiel des voies terrestres. Celles-ci non seulement complétaient le maillage des routes commerciales, mais offraient également des itinéraires alternatifs lorsque la navigation devenait périlleuse, que ce soit en raison des conditions hivernales ou des conflits opposant les puissances établies sur les littoraux. Les routes terrestres menant vers le nord permettaient de relier à la fois l'océan Indien et la Chine à la mer Caspienne et à la mer Noire. Les sources disponibles attestent que, dès le I^{er} siècle av. J.-C., les capitales chinoises étaient également reliées à l'Asie occidentale, et, par son intermédiaire, aux côtes orientales de la mer Méditerranée, par le biais des axes caravaniers contrôlés par les Parthes. Ce maillage transrégional est attesté par le géographe Isidore de Charax (I^{er} siècle av. J.-C. – I^{er} siècle apr. J.-C.). L'itinéraire majeur qu'il décrit reliait Antioche à Qandahar, en passant par Zeugma, Néapolis, Séleucie sur le Tigre, la Médie, les Portes caspiennes, le Khurāsān et la rivière Hérāt, puis descendait vers le lac Helmundet

²⁴⁷ PREISER-KAPPELLER Johannes, « From one edge of the (post)Sasanian world to the other. Mobility and migration between the Caucasus, Central Asia and the Persian Gulf in the 4th to 9th centuries CE », in : DAIM Falko (ed.) et ASUTAY-EFFENBERGER Neslihan (ed.), *Sasanian Elements in Byzantine, Caucasian and Islamic Art and Culture*, Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2019, p. 11

²⁴⁸ QIN Dashu et CHING HO Justin, « Chinese ceramic exports to Africa during the 9th-10th centuries: Product characteristics, scale and temporal variations », in : *Medieval and Post-Medieval Mediterranean Archaeology Series*, vol. IV, 2021, pp. 95-96

Qandahar²⁴⁹.

Les objets trouvés dans des lieux éloignés de leur lieu de production, comme ceux conservés dans les trésors d'églises, notamment des tissus, témoignent des échanges à longue distance. Il est souvent mentionné que les tissus, en particulier les soies, en raison de leur légèreté, de leur grande valeur financière, et de leur beauté, ont été utilisés à différentes époques comme objets diplomatiques et cadeaux, comme substituts de l'argent²⁵⁰, ou comme biens commerciaux. En conséquence, ils ont été fréquemment transportés d'une région à une autre sur de longues distances. Compte tenu de ces caractéristiques des soies, quatre tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical, qui ont été transportés de leur site de production à Rayy vers des églises européennes, sont présentés dans ce chapitre comme des exemples illustratifs de marchandises transportées au Moyen Âge. Nous avons tenté de présenter les églises et leurs trésors, lesquels contenaient ces tissus — comme les deux croix reliquaires et le coffret reliquaire — afin de déterminer où, dans l'église, ces tissus étaient conservés et quel rôle leur était attribué.

Outre l'étude de ces exemples de transfert d'objets, l'examen des récits de voyage des géographes musulmans du milieu du Moyen Âge met en évidence l'ampleur à laquelle les voyages étaient effectués, notamment à des fins commerciales, en empruntant des routes terrestres. Leur contenu montre à quel point il existait des réseaux bien organisés de marchands, qui transportaient des produits, de luxe ou non, d'un endroit à un autre, par voie terrestre ou maritime. Par exemple, dans son récit de voyage du IV^{ème}/X^{ème} siècle, Ibn Faqīh mentionne dans la section sur Jibāl que

« Si Allah n'avait pas attribué particulièrement Ses grâces à chacun des pays, s'il n'avait pas donné à chacun des climats quelque chose qu'il refusa aux autres, le commerce serait réduit à rien, les industries disparaîtraient, personne ne s'expatrierait, nul ne voyagerait ; on n'échangerait plus de cadeaux [merveilleux]¹⁵⁶, on renoncerait à acheter et à vendre, à prendre et à donner. Mais Allah a donné à toute contrée et en tout temps une sorte de bien refusée aux autres, afin que tel homme se rende dans le pays de tel autre [et y apporte les produits de sa terre, ou dans la ville de tel autre et y apporte les merveilles de sa cité]¹⁵⁷, afin qu'un peuple jouisse des denrées d'un autre peuple : ainsi le partage est équitable et le bon ordre est réalisé »²⁵¹.

²⁴⁹ SCHOFF Wilfred Harvey, *The Parthian Stations by Isidore of Charax. An account of the Overland Trade Route Between the Levant and India in the First Century B.C.*, texte original en grec avec des traductions en anglais et des commentaires, Philadelphie : The Commercial Museum, 1914, pp. 17-19

²⁵⁰ TROMBERT Eric, « The Demise of Silk on the Silk Road: Textiles as Money at Dunhuang from Late Eighth Century to the Thirteenth Century », in : *Journal of the Royal Asiatic Society: Textiles as Money on the Silk Road*, troisième série, vol. 23, n° 2, avril 2013, pp. 327-347

²⁵¹ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1973, paragraphe 169

Ainsi, dans ce chapitre, les récits de voyage d'historiens et de géographes Iraniens et arabes — en particulier les descriptions détaillées d'Ibn Ḥauqal, de Maqdisī et d'autres géographes tels qu'Ibn Faqīh — rédigés entre le IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècle, ont été mobilisés afin de reconstituer, autant que possible, la géographie économique de cette époque. Ce choix de la fourchette chronologique se base sur les résultats de la recherche suggérant que les taffetas doublé liseré à liage vertical de ce corpus, étaient produits avant la seconde moitié du V^{ème}-XI^{ème} siècle. L'analyse met en la structure et le rôle social et économique des marchands, la diversité des acteurs impliqués, la multiplicité des fonctions assurées par réseaux marchands, ainsi que les conditions ayant rendu possibles ces échanges à grande échelle. Parmi les nombreuses cités mentionnées, la ville de Rayy et sa position stratégique ont fait l'objet d'une étude spécifique, notamment pour être située en relation avec d'autres centres commerciaux Iraniens.

Enfin, une tentative a été faite pour étudier la transformation identitaire des tissus islamiques, y compris les taffetas doublé liseré à liage vertical, et pour situer ces tissus dans le cycle de transport, en décrivant le contexte dans lequel ils ont été transportés en Europe.

5.1. QUELQUES FRAGMENTS DE TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL TRANSPORTÉS EN EUROPE AU MOYEN ÂGE

Des fragments de quatre tissus du groupe taffetas doublé liseré à liage vertical font partie des objets déplacés d'Est en Ouest au Moyen Âge car, comme on l'a vu, leur production est attribuée à Rayy, mais ils étaient conservés dans les églises européennes. Des fragments de deux tissus ont été conservés dans la basilique Saint-Servais, aux Pays-Bas, deux fragments d'un tissu dans l'abbaye de Niedermünster à Ratisbonne, en Allemagne, et un fragment d'un tissu dans la basilique Saint-Materne à Walcourt, en Belgique. Deux de ces textiles ont été retrouvés dans des croix reliquaires commandées par des membres de la famille impériale. La Croix reliquaire de Maastricht a probablement été commandée par Henri III, fils de l'empereur Conrad II, après la mort de son père et au début de son règne ; et de Hongrie a été commandée par la sœur de l'empereur Henri II pour commémorer sa mère. Ces deux croix ont donc été réalisées dans le contexte du Saint-Empire romain germanique. Concernant les deux autres textiles, il n'y a aucune indication

de lien direct avec la famille impériale, mais le fragment de la basilique de Walcourt était conservé, avec les reliques, dans un coffret reliquaire.

La question qui se pose concernant le transfert de ces tissus est de savoir s'ils ont été apportés en Europe au Moyen Âge, immédiatement ou peu de temps après leur production, ou bien transférés seulement au cours des siècles suivants. En effet, les tissus se détériorant rapidement, il est peu vraisemblable qu'ils aient pu remplacer le revêtement d'origine des reliques plusieurs années après leur première mise en place dans les croix. Que l'on suppose que ces tissus aient été transportés en Europe peu après leur production, conservés dans les trésors d'églises puis choisis plus tard pour remplacer les revêtements initiaux, ou que leur transport n'ait eu lieu que plusieurs siècles après leur fabrication, la conclusion reste la même : dans les deux cas, la grande vulnérabilité des tissus rend hautement improbable une utilisation aussi tardive.

De plus, il paraît surprenant que, dans les siècles suivants, des tissus datant des IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècles aient été emportés en Europe, alors que des étoffes de très haute qualité étaient également produites à cette époque. Bien que les produits anciens aient eu leur importance, il faut rappeler qu'à l'époque mongole, par exemple, on tissait des étoffes en fils d'or, d'argent et de soie, qui possédaient une très grande valeur et semblaient dès lors plus dignes de recouvrir les reliques des saints. Les taffetas à doublure liserée à liage vertical, bien que raffinés, n'étaient en revanche pas enrichis de fils d'or.

5.1.1. TISSUS CONSERVÉS À LA BASILIQUE SAINT-SERVAIS DE MAASTRICHT

Deux tissus avec la même technique de tissage, mais des décors différents, ont été retrouvés à différents endroits de cette basilique.

1. Fragments aux inscriptions arabes provenant de la croix reliquaire de Saint-Servais :

La croix est un reliquaire constitué d'un noyau en bois de cerisier²⁵², qui est recouvert sur le dessus et les côtés d'une plaque d'or, et sur le dos d'une plaque d'argent ; le premier étant fixé avec des clous d'or, le second avec des clous d'argent (fig.101). Au centre de la plaque d'or se trouve une figure du Christ en ivoire, dont l'extrémité inférieure des jambes est manquante. Le corpus est attaché à la croix au moyen de deux clous décorés de pierre traversant les mains. La décoration de la croix consiste en treize bandes émaillées tout

²⁵² KOLDEWEIJ A.M., *Der Gude Sente Servas*, Assen-Maastricht: Van Gorcum, 1985, p. 192

autour de la face supérieure de la croix. Toutes les bandes ont été présentes dans une photo probablement prise vers 1870²⁵³. Les espaces vides entre les bandes émaillées sont décorés de 35 pierres²⁵⁴.



Fig. 101. Croix-reliquaire de Saint-Servais, Basilique de Saint-Servais, Maastricht, photo par l'auteur

Sous les pieds de la figure du Christ se trouve une intaille carneul grecque (romaine) sur laquelle est sculpté un guerrier, peut-être le dieu Mars²⁵⁵. Enfin, au sommet de la croix se trouve une plaque d'or en forme de T recouvrant une ouverture de la même forme. Certains pensent qu'il y aurait à l'origine un morceau de cristal de roche dans cette ouverture à travers lequel on pourrait voir quelques-unes des reliques, d'autres comme de Stuers imaginaient qu'« il y avait un relief en ivoire dans cette ouverture, représentant la main de bénédiction de Dieu venant d'un nuage »²⁵⁶. Mais la liste des reliques énumérées en 1902 indique que la plaque d'or en forme de T faisait partie de la croix pectorale trouvée

²⁵³ KOLDEWEIJ, 1985, p. 189

²⁵⁴ Des 35 pierres seulement deux ont été conservées. Les pierres manquantes ont été remplacées par de nouvelles, lors de restauration en octobre 1906, voir : KOLDEWEIJ, 1985, p. 193, et STUERS Victor Eugène Louis de, « Bijdrage tot de geschiedenis der Schatkamer van St. Servaas te Maastricht », in : *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, vol 43 (nouvelle série vol. 23), Maastricht : LEITER-NYPELS, MAESTRICHT, 1907, pp. 7-25

²⁵⁵ KOLDEWEIJ, 1985, p. 191

²⁵⁶ KOLDEWEIJ, 1985, p. 191

lors de la translation des reliques de Saint-Servais, ce qui avait également été suggéré plus tôt par F. Bock et M. Willemsen en 1873²⁵⁷.

La plaque en argent, qui recouvre le dos de la croix, porte l'inscription suivante tout autour de la surface inférieure, indiquant les reliques conservées dans la croix :

« † SUB HAC CRUCE CONTINENTUR RELIQUIE DE LIGNO DÑI DE SEPVLCRO DÑI DE
(craticul)A S. LAURENTII. S. FELICIS EPI S. PAULINI EPI S. C(or)NELII PAPE S̄CI PAULINI
DIAC »²⁵⁸.

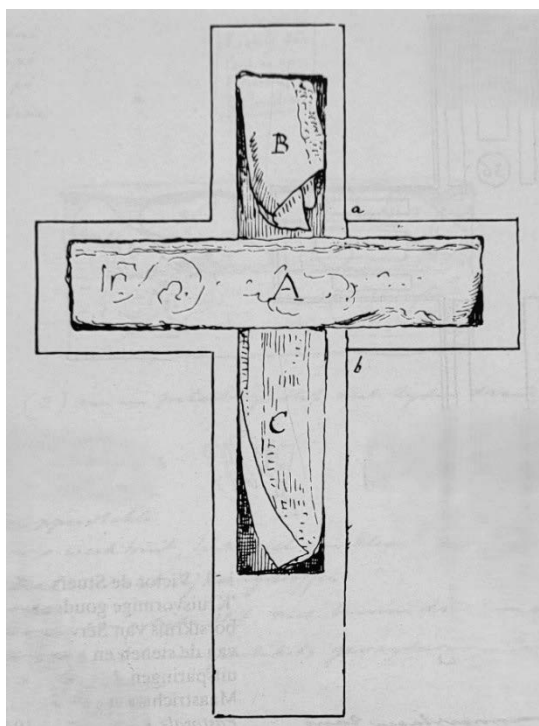


Fig. 102. Aperçu de la cavité de la croix pectorale de Servatius, par Victor de Stuers, 1906, photo prise de KOLDEWEIJ, 1985, p. 191

L'ouverture de la croix reliquaie, la restauration de la croix et de ses reliques, et le remplacement des reliques dans la croix ont eu lieu du 18 au 26 octobre 1906. La croix en bois est fabriquée à partir d'une seule pièce de bois creusée à l'avant, également en forme de croix. Dans ce creux se trouvent trois paquets fortement compressés, A, B et C, contenant les reliques (fig.102). Les paquets A et B sont fixés au bois avec des clous d'or, et le paquet C a des clous d'argent. Tous les trois sont faits du même tissu de soie, à savoir le taffetas doublé liseré à liage vertical décoré de rayures ornées de lions (cat.13)²⁵⁹. « Le

²⁵⁷ KOLDEWEIJ, 1985, p. 179

²⁵⁸ STUERS 1907, p. 19

²⁵⁹ KOLDEWEIJ, 1985, p. 192

paquet A, contient une note de parchemin (1) et cinq petits paquets (2-6) contenant des reliques. La petite note carrée (1) porte l'inscription suivante de quatre lignes, écrite en écriture du X^{ème} siècle : *Lignū dni* (domini=seigneur) / *Paulini epī* / *Felicis epī* / *Paulini diac.* Le paquet B contient un paquet de soie bleue enroulé d'un fil rouge et d'un fil blanc, qui n'a pas été ouvert. La bande de parchemin jointe portait l'inscription (dans la même écriture que ci-dessus) : *De ossib sci cornelii pape* (des ossements de saint Corneille le pape). Le paquet C contient un paquet de tissu blanc (byssus ?)²⁶⁰ fermé par un fil blanc. Quelques petits fragments d'os y ont été retrouvés, mais aucun document »²⁶¹. Les reliques qui étaient mentionnées au dos de la croix, sur la plaque en argent, ont été trouvées dans les paquets comme suit :

« - de *ligno domini* (bois de la Vraie Croix) dans le paquet A (4), - le *sepulchro domini* dans le paquet A (3), - le *craticula* de saint Laurentii dans le paquet A (3), - les ossements de Saint Cornelii dans le paquet B, - tandis que les reliques des ossements de *sancti Felicis episcopi*, *Sancti Paulini episcopi* et *Sancti Paulini diaconī* sont apparemment dans les paquets A (2), A (6), et C »²⁶².

Selon Koldeweij une origine trèves semble très probable pour les reliques des évêques de Trèves, Paulin et Félix²⁶³. Il relie également la croix, stylistiquement, aux fabrications de l'atelier de l'archevêque Egbert à Trèves, mais réalisée une cinquantaine d'années après que l'atelier de Trèves ait atteint son apogée, c'est-à-dire dans le deuxième quart du XI^{ème} siècle. Contrairement à Koldeweij, Eckenfels-Kunst ne trouve aucun lien direct entre cette croix et d'autres productions de cet atelier, autres que des reliques, et ne prend donc pas en compte la production de la croix dans l'atelier d'Egbert²⁶⁴. La similitude moins évidente entre la croix de Servatius et celles de l'atelier d'Egbert pourrait être la raison pour laquelle Koldeweij la considère comme une production de cet atelier 50 ans après avoir atteint son apogée, et relie la qualité inférieure de la croix de Servatius, par rapport aux autres productions de cet atelier, à son déclin au fil du temps.

Selon Koldeweij, il serait possible que les reliques du Saint-Sépulcre aient été amenées de Terre Sainte par l'archevêque Poppon de Trèves (1014-1046), car il avait effectué un

²⁶⁰ Aucune information supplémentaire n'a été trouvée concernant le matériau exact désigné par le terme byssus.

²⁶¹ KOLDEWEIJ, 1985, pp. 192

²⁶² KOLDEWEIJ, 1985, p. 193

²⁶³ KOLDEWEIJ, 1985, p. 180

²⁶⁴ ECKENFELS-KUNST Sybille E., *Goldemails: Untersuchungen zu ottonischen und frühsalischen Goldzellenschmelzen*, Berlin: Pro Business, 2008, pp. 54-55

pèlerinage en Terre Sainte vers 1028-1029 ou 1032-1034. Bien que cette hypothèse semble fiable, il ne faut pas oublier que des particules de la Vraie Croix et du Saint-Sépulcre étaient déjà présentes à cette époque en Europe puisqu'elles étaient abondamment rapportées de Terre Sainte et de Constantinople²⁶⁵.

L'événement auquel peut être associée la fabrication de la croix reliquaire est la visite du roi Henri III à l'église Saint-Servais, le 12 août 1039, où il assista à la consécration de l'église Saint-Servais et à l'élévation des évêques Monulfus et Gondulfus. Le 15 août de la même année, une « intronisation » a eu lieu dans l'église Saint-Servais pour lui. La coïncidence des deux événements semble être une bonne occasion pour Henri III de faire réaliser la croix reliquaire pour cette église²⁶⁶.

2. Tissu à médaillons ronds sur fond à décor géométrique :

Ce tissu (cat.7) se conserve parmi les trésors de la basilique Saint-Servais de Maastricht. Dans les sources il n'est pas mentionné s'il a été utilisé pour emballer les reliques. On ne sait pas dans quel but ce fragment de tissu a été utilisé et cela n'est pas non plus mentionné dans les sources disponibles. Les marques de couture conservées sur le tissu montrent que deux fragments de celui-ci ont été cousus ensemble avec une couture rabattue²⁶⁷. Ces deux fragments sont cousus avec un fil de couleur crème, de la même couleur que les fils utilisés dans le tissage du tissu (fig.103). Mais à part ce fil crème, des restes de points de couture avec un fil rouge-rose sont également visibles (fig.104). Il semble que ce fil ait été utilisé plus tard, et pour un usage secondaire du tissu. De plus, à côté de ces points, les marques de coupure aux ciseaux sont visibles. Cependant, en raison de la petite taille du tissu, il n'est pas possible de comprendre dans quel but ce fragment a été utilisé, ni lors de la première utilisation, ni lors de la seconde.

²⁶⁵ FROLOW Anatole, *La Relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris: Institut Français d'Études Byzantines, 1961, p. 73

²⁶⁶ KOLDEWEIJ, 1985, p. 180

²⁶⁷ STAUFFER Annemarie, *Die Mittelalterlichen Textilien von St.Servatius in Maastricht*, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1991, cat.57



Fig.103. Détail du fragment n° d'inv. SSS1152 de la basilique de Saint-Servais, Maastricht, photo par l'auteur



Fig.104. Détail du fragment n° d'inv. SSS1152 de la basilique de Saint-Servais, Maastricht, photo par l'auteur

5.1.2. FRAGMENTS DE TISSU CONSERVÉS AU MONASTÈRE DE NIEDERMÜNSTER

Deux fragments d'un tissu ont été trouvés au trésor du monastère de Niedermünster, à Ratisbonne, en Allemagne. Ces deux fragments ont été retrouvés dans les cavités de l'arrière du corps du Christ, fixé sur une croix qui mesure 44.5 cm de hauteur et 32 cm de largeur. La figure du Christ mesure 16.6 cm de hauteur²⁶⁸ (fig.105).

La croix en bois de chêne est recouverte de feuilles d'or sur toutes ses faces²⁶⁹. Une bande d'encadrement orne l'avant et l'arrière de la croix. Elle est constituée de plaques d'émail en forme de losange et de forme triangulaire, chacune encadrée de cordons de perles. Parallèlement, une bande de rangées de pierres borde la croix sur sa face supérieure. Le Corpus Christi en relief doré avec un nimbe crucifère se trouve au milieu de la croix. Les pieds reposent sur un suppedaneum sur deux côtés duquel sont présentées des figurines de la donatrice Gisèle de Bavière et de sa défunte mère, Gisèle de Bourgogne, les deux en position d'adoration. Dans les espaces entre le Corpus Christi et les bandes décoratives se trouvent les inscriptions suivantes :

« Au-dessus du corps du Christ : *ECCE SALVS VITE P- QVA- MORS MORTVA MORTE* (Voir le salut de la vie par lequel la mort de la mort est morte).

Sur la barre transversale gauche : *VNDE SVAE MATRISQVE ANIMAE POSCENDO SALVTE* : (Par conséquent, afin de prier pour le salut pour elle et pour l'âme de sa mère).

Au-dessous : *HANC REGINA CRUCE-FABRICARI IVS SIT* : (la reine, à savoir Gisela, fit faire cette croix).

Sur la barre transversale droite : *QUAM SIQVIS DEMIT HINC DAMNETVR MORTE PENNI* : (Quiconque prendra cette croix d'ici - c'est-à-dire de la tombe pour laquelle elle a été donnée - sera condamné à la mort éternelle) »²⁷⁰.

Le dos de la croix est décoré des vrilles ondulées, encadrant le crucifié. Aux extrémités des branches de la croix sont représentés des médaillons enfermant les symboles

²⁶⁸ THOMA Hans, *Kronen und Kleinodien : Meisterwerke des Mittelalters und der Renaissance aus den Schatzkammern der Residenz zu München*, [München]: Deutscher Kunstverlag, 1955, no. 10, p.19

²⁶⁹ HÄBERLEIN, Fritz, *Schatzkammer der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz: amtlicher Führer, München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen*, 1939, cat.3, pp. 24-25

²⁷⁰ D'après les suggestions de traduction de J. Enoch Powell, et P. Flury: THOMA Hans et BRUNNER Herbert, *Schatzkammer der Residenz München: Katalog*, München: Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1970, catalogue 8, pp. 40-41. Le mot GISILA, qui est lisible sous les pieds du Christ, n'est pas mentionné dans cet ouvrage, mais il est évoqué par HÄBERLEIN 1939, pp. 24-25

évangélistes²⁷¹ (l'aigle de Jean en haut, le lion de Marc à gauche, le taureau de Luc à droite et l'ange de Matthieu en bas²⁷²). Sous les pieds du Christ, inscription suivante est ciselée, ce qui confirme que la reine Gisèle de Bavière a commandé la fabrication de cette croix :

« *HANC CRUCE- GISELA DEVOTA REGINA AD TVMVLV- SVE MATRIS GISILE DONARE CURAVIT* (Gisèle, la pieuse reine, souhaitait offrir cette croix pour la tombe de sa mère Gisèle) »²⁷³.

Une autre inscription partiellement détruite est présente tout autour des bords étroits de la croix :

« *(CRVC)EM DOMINI CHRISTI SVB HONORE SACRATAM ANGELICI CIVES QVAM CHRISTI CO(LVNT) GLORIFICANT STIPANT VENERANTVR ADORANT...* (la croix du Seigneur Christ, consacrée avec honneur, que les citoyens angéliques soignent, glorifient, se pressent, vénèrent, adorent) »²⁷⁴.



Fig.105. Croix de Gisèle de Bavière, après 1006, probablement Ratisbonne, conservé à la Résidence de Munich, Munich, © Wikipedia.org

²⁷¹ *Ars Sacra: Kunst des Frühen Mittelalters : Juni-Oktober*, catalogue d'exposition, München, Bayerische Staatsbibliothek München, juin-octobre 1950, München: Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild, 1950, cat.166, pp. 86-88

²⁷² THOMA et BRUNNER 1970, pp. 40-41

²⁷³ THOMA et BRUNNER 1970, pp. 40-41

²⁷⁴ THOMA et BRUNNER 1970, pp. 40-41. Pour les deux inscriptions, voir aussi HÄBERLEIN 1939, cat.3, pp. 24-25

Lors de l'ouverture du Corpus Christi en 1953, les paquets de reliques, deux petits fragments de tissus ainsi que des miettes de cire ont été trouvés dans les cavités derrière du corps du Christ²⁷⁵ (fig.106). Les paquets contiennent un parchemin, des éclats de bois, des fibres, des restes de terre, de la poudre et des particules d'os²⁷⁶. Les fragments enveloppant ces reliques, tous en soie, sont de diverses techniques. Les deux fragments du tissu en taffetas doublé liseré à liage vertical, marqués par des croix bleues, contiennent des éclats de bois (fig.107). Ces deux paquets reliquaires étaient placés dans le suppedaneum, comme on peut le voir sur la photo montrant la disposition des paquets reliquaires dans les cavités du corps du Christ. Selon Sigrid Müller-Christensen, les reliques du Saint-Sépulcre auraient été rapportées de Terre Sainte par la duchesse Judith de Bavière, veuve d'Henri I^{er} de Bavière, (et mère d'Henri II de Bavière, ce dernier étant père de Gisèle de Bavière, fondatrice de cette croix en mémoire de sa mère Gisèle de Bourgogne), à la suite d'un pèlerinage au Saint-Sépulcre. Elle les offrit au monastère canonique de Niedermünster où elle entra à partir de 973²⁷⁷.



Fig.106, Cavités au dos de la figure du Christ, Croix de Gisèle de Bavière, Bayerische Schlösserverwaltung, © Bayerisches Nationalmuseum, département de restauration, Munich, photo prise par Sigrid Müller-Christensen, 1954

²⁷⁵ MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, pp. 14-21.

²⁷⁶ MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, pp. 14-21

²⁷⁷ MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid 1976, p. 20



Fig.107, Paquets de reliques conservée dans les cavités du dos de la figure du Christ, Croix de Gisèle de Bavière, Bayerische Schlösserverwaltung, © Bayerisches Nationalmuseum, département de restauration, Munich, photo prise par Sigrid Müller-Christensen, 1954

Une seule des reliques de la croix de Gisèle, celle emballée dans un fragment autre que ceux en question, est authentifiée comme *lingno domini* à l'aide d'un parchemin d'accompagnement daté de la seconde moitié du XII^{ème} siècle²⁷⁸. Ainsi les éclats de bois emballés dans les deux fragments concernés ne sont pas authentifiés *lingno domini*, et de plus, il n'est pas évident s'il s'agit des mêmes que ceux rapportés de Terre Sainte par la duchesse de Bavière.

La mort de Gisèle de Bourgogne en 1006, enterrée au monastère de Niedermünster à Ratisbonne²⁷⁹, aurait pu être l'occasion de la fabrication de cette croix, raison pour laquelle

²⁷⁸ MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, p. 15

²⁷⁹ THOMA Hans 1955, no. 10, p.19

sa fabrication est attribuée à partir de 1006. Mais la fabrication aurait pu intervenir plus tard, lorsque Gisèle de Bavière revint de Hongrie en Bavière après la mort de son mari, Étienne I^{er}, en 1038²⁸⁰. Les vrilles fines et multibranchées sont la principale raison pour laquelle la croix est considérée comme influencée par l'art byzantin²⁸¹. L'origine de la croix de Gisèle est controversée. Selon Eckenfels-Kunst, les émaux de la croix n'ont clairement pas été fabriqués à Ratisbonne, mais la croix elle-même pourrait être une production de Ratisbonne²⁸².

En 1811, la croix fut transférée du monastère de Niedermünster à Ratisbonne à *Reiche Kapelle* de la résidence de Munich, ensuite au trésor de la *Reichen Kapelle* en 1938, et depuis 1958 au trésor de la Résidence de Munich²⁸³

5.1.3. FRAGMENT DE TISSU AUX INSCRIPTIONS COUFIQUES CONSERVÉ À LA BASILIQUE SAINT-MATERNE DE WALCOURT

Le quatrième fragment a été retrouvé parmi les trésors de l'église Saint-Materne à Walcourt, en Belgique. Il a été trouvé dans un coffret en bois (fig.108) avec six autres « textiles, deux bourses, quelques résidus fibreux, deux fragments de parchemin, un morceau de bois, trois petits os soigneusement emballés dans une soie violâtre »²⁸⁴. Un « document officialisant le dépôt dans le coffret des reliques profanées de Saint-Materne du 17 juin 1890 »²⁸⁵ est également accompagné de ces reliques, ce qui indique que le coffret a été ouvert à la fin du XIX^{ème} siècle. La boîte était logée dans une cavité à l'arrière de la statue de Notre-Dame de Walcourt (fig.109). Aujourd'hui, les tissus et les bourses sont conservés dans le trésor de la basilique (fig110).

Diverses reliques furent transportées à la basilique de Walcourt par Gérard de Walcourt, qui fut conseiller de Henri 1^{er} de Flandre (ou de Hainaut) l'empereur de Constantinople (1203-1216)²⁸⁶. On considère donc que certaines des reliques conservées dans cette église, même les textiles, pourraient avoir été apportées par Gérard de Walcourt à la basilique²⁸⁷.

²⁸⁰ MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, pp. 14-21.

²⁸¹ THOMA Hans et BRUNNER 1950, cat.166, pp. 86-88

²⁸² ECKENFELS-KUNST 2008, pp. 178-181

²⁸³ THOMA et BRUNNER, 1970, pp. 40-41

²⁸⁴ HOUSIAUX et DE JONGHE 1993, p. 65

²⁸⁵ HOUSIAUX et DE JONGHE 1993, p. 65

²⁸⁶ RIAANT Paul Edouard Didier, *Exuviae sacrae constantinopolitanae: ad byzantina lipsana in occidentem saeculo XIIIo translata, spectantium & historiam quarti belli sacri imperijq, gallo-graeci illustrantium*, vol. II, Genève : Société de l'Orient latin, 1878, p. 259

²⁸⁷ FROLOW Anatole, *La Relique de la Vraie Croix : recherches sur le développement d'un culte*, Paris: Institut Français d'Études Byzantines, 1961, n° 605, et HOUSIAUX et DE JONGHE 1993, p. 65



Fig.108. Coffret reliquaire, église Saint-Materne, cliché KN005150, photo prise par Jean-Luc Elias, 1991,
© KIK-IRPA, Bruxelles



Fig.109. Statue de Saint-Materne du type "Sedes Sapientiae", gauche : la partie avant de la statue de Notre Dame, cliché G002709, photo prise par Alain Delers, 1988, droite : la cavité à l'arrière de la statue, photo prise par Jacques Declercq, 1991 © KIKIRPA, Bruxelles



Fig.110. Textiles du coffret reliquaire de la statue de Notre-Dame de la basilique Saint-Materne de Walcourt, photo par l'auteur

Le taffetas doublé liseré à liage vertical orné d'une bande d'inscription en tapisserie (cat.15), est daté, par la méthode radiocarbone, du IV^{ème} ou du début du V^{ème}/X^{ème} ou du début du XI^{ème} siècle. Cela concorde avec la datation attribuée au bois de la statue de la Vierge, soit fin du X^{ème} ou le début du XI^{ème} siècle. Un parchemin trouvé aux archives de l'église se rapporte à la consécration de l'église de Walcourt²⁸⁸, soit le 1^{er} juin 1026²⁸⁹. La coïncidence des dates de ces trois éléments, suggère que le textile n° Tx5 a été déposé dans la cavité à l'arrière de la statue autour de la date de la consécration de l'église de Walcourt.

Il existe également un petit morceau de textile, sans décor, qui a été trouvé dans une fissure à l'intérieur de la cavité destinée à recevoir les reliques, datant du XIV^{ème} ou tout début du XV^{ème} siècle²⁹⁰. La présence de ce textile dans la cavité de la statue suggère que soit ce fragment a été déposé ultérieurement, soit que l'intégralité des reliques y a été mise à une date postérieure. Dans ce cas, il est possible de considérer que les reliques du coffret ont été apportées à la basilique par Gérard de Walcourt et placées dans la cavité de la statue plus d'un siècle après lui. Mais si l'on considère la première hypothèse, ces reliques

²⁸⁸ VAN STRYDONCK 1993, p. 76

²⁸⁹ VAN STRYDONCK 1993, pp. 74-77, ill

²⁹⁰ VAN STRYDONCK 1993, p. 76

n'auraient pas été amenées à l'église Saint-Materne par l'intermédiaire de Gérard de Walcourt, mais par une autre voie.

5.2. LE RÔLE DE LA VILLE DE RAYY DANS LE COMMERCE DES TEXTILES EN IRÂN AUX IV^{ÈME} ET V^{ÈME}/X^{ÈME}-XI^{ÈME} SIÈCLES

L'hypothèse de la production de taffetas doublé liseré à liage vertical dans la ville de Rayy, proposée dès les premières étapes de cette recherche, a été progressivement consolidée grâce à plusieurs éléments convergents. En premier lieu, l'ajout à ce groupe d'un tissu présentant cette structure spécifique, découvert lors des fouilles archéologiques menées à Rayy, a apporté un soutien matériel concret à cette hypothèse. À cela s'ajoutent les résultats issus de l'analyse minutieuse de la structure du tissage, ainsi que de l'étude détaillée des éléments décoratifs des tissus. Ces résultats ont permis de restreindre la production de tissus de ce groupe à un lieu de fabrication commun.

Par ailleurs, la ressemblance visuelle des textiles de ce groupe avec des tissus *Munayyar* exhumés à Rayy renforce l'idée d'une production homogène et reconnaissable, issue d'ateliers bien établis dans la ville de Rayy, peut-être actifs pendant quelques décennies. Cette cohérence visuelle suggère également un savoir-faire maîtrisé et potentiellement reconnu au-delà du cadre strictement local.

Un autre aspect de la question est d'examiner si, compte tenu du niveau de développement commercial et des échanges de marchandises à Rayy aux IV^{ème}-V^{ème}/X^{ème}-XI^{ème} siècles, le transfert des tissus produits localement vers l'Europe médiévale était envisageable. Cette question invite à une réflexion sur les réseaux commerciaux à longue distance et sur les infrastructures logistiques capables de soutenir des échanges aussi vastes.

Dès lors, une série d'interrogations fondamentales se posent : dans quelle mesure l'infrastructure commerciale de l'époque permettait-elle d'assurer des échanges aussi lointains ? Et surtout, quelle était la place exacte de Rayy dans le réseau marchand de cette période ? Bénéficiait-elle d'un statut particulier qui la distinguait des autres villes Iraniennes ?

Pour répondre à ces questions, ce chapitre de la recherche s'est fondé sur une étude rigoureuse des sources historiques disponibles. Ces sources permettent d'acquérir une connaissance plus nuancée du commerce dans la région Iranienne (les zones désignées par les chroniqueurs comme appartenant au monde musulman non arabe).

Dans le cadre de cette analyse, l'attention a été portée sur la manière dont les marchands sont représentés dans les textes, ainsi que sur l'organisation de leurs activités commerciales, de leurs réseaux et de leurs pratiques d'échange. Une attention particulière a également été portée aux produits textiles fabriqués dans cette région — en lien direct avec cette étude —, à l'identification des centres de production, ainsi qu'aux itinéraires empruntés par ces marchandises à l'intérieur du territoire Iranien.

Compte tenu de l'hypothèse du transfert de taffetas doublé liseré à liage vertical depuis Rayy vers les églises d'Europe au Moyen Âge, cette recherche s'est également engagée dans une analyse approfondie du commerce textile à l'échelle transrégionale. Il a donc été nécessaire d'élargir le champ d'étude au-delà des frontières Iraniennes, en explorant les possibilités de diffusion de ces produits jusqu'aux milieux chrétiens.

Ainsi, les dimensions locales et transrégionales du commerce des textiles Iraniens — en particulier ceux produits à Rayy — ont été étudiées avec rigueur et précision, sur la base des sources historiques disponibles, afin de mieux comprendre l'ancrage économique de cette ville et sa capacité d'influence au-delà de ses frontières immédiates.

5.2.1. LA REPRÉSENTATION DES MARCHANDS ET L'ÉTUDE DE LEURS ACTIVITÉS COMMERCIALES DANS LES SOURCES ÉCRITES DES IV^{ÈME}-V^{ÈME}/X^{ÈME}-XI^{ÈME} SIÈCLES

Le commerce au Moyen Âge, en particulier en Irān durant le IV^{ème}/X^{ème} siècle jusqu'au milieu du V^{ème}/XI^{ème} siècle, a été étudié à travers les travaux des géographes et historiens de cette époque. Parmi les sources majeures de cette période, les livres *Mukhtasar Kitāb al-Buldān* d'Ibn Faqīh, *Hudūd al-‘Ālam*, *Aḥsan al-Taḳāṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm* de Maqdisī, ainsi que le *Sūrat al-Ardh* d'Ibn Ḥauqal ont été largement exploités dans cette recherche. Ces sources, en plus de fournir des descriptions géographiques et culturelles des différentes régions, révèlent également les caractéristiques économiques et la position sociale des marchands à cette époque.

Le *Mukhtasar Kitāb al-Buldān* date du tout début du IV^{ème}/X^{ème} siècle. Par conséquent, du point de vue chronologique, il est relativement éloigné de la période de fabrication de ces tissus, ce qui explique qu'il ait été moins mis en avant dans cette recherche. Les trois autres sources, rédigées à peu près à la même époque, vers le dernier quart du IV^{ème}/X^{ème} siècle, fournissent plus de détails sur le commerce et les produits de chaque région comparativement aux autres documents de cette période. En revanche, des sources telles que *Tārīkh-i Beyhaghī* qui ne se concentrent pas sur le commerce, se limitent à de brèves mentions concernant les produits textiles attribués à certaines régions.

La raison pour laquelle ces sources traitent plus précisément des produits des différentes régions pourrait être liée à l'expérience personnelle de certains auteurs dans le domaine du commerce, comme Maqdisī, qui a pratiqué le commerce au cours de ses voyages. Cependant, bien que ces textes contiennent des informations précieuses, leur contenu ne permet pas d'éclaircir pleinement tous les aspects liés au commerce et à son fonctionnement. Par exemple, ces sources ne précisent pas exactement à qui s'appliquait le terme de « marchand », ni quelle était la définition précise de l'activité commerciale. Bien que le mot « marchand » y soit fréquemment utilisé, et que ces individus semblent avoir constitué une classe aisée et identifiable dans la société, il n'est pas clair s'ils participaient eux-mêmes à la production des biens — en possédant par exemple des ateliers — ou s'ils n'étaient que des intermédiaires entre le producteur et le consommateur, achetant les produits pour ensuite les revendre.

Il n'est pas non plus précisé si ces marchands distribuaient des produits locaux dans leur propre région ou dans d'autres, ou s'ils vendaient des marchandises importées dans leur ville de résidence — ou s'ils combinaient ces différentes activités. L'accent principal de ces sources porte davantage sur les produits caractéristiques de chaque région, sur leur renommée au-delà du cadre local et, dans de rares cas, sur leurs destinations d'exportation.

Il semble que le commerce ait constitué, à cette époque, une activité particulièrement lucrative, et que les marchands formaient une classe aisée et influente. Par exemple, Ibn Ḥauqal mentionne que les habitants de Siraf « exagèrent leurs dépenses pour construire leurs maisons, au point qu'un de leurs négociants peut consacrer à sa demeure plus de trente mille dinars, sans que la chose soit considérée comme du gaspillage ni qu'on le désapprouve »²⁹¹. Maqdisī, quant à lui, évoque l'emplacement des palais des marchands à Kazirūn, une ville renommée pour la production et l'exportation de fines étoffes de lin appelées *Shaṭā* ²⁹².

Dans certaines villes, les marchands possédaient également des biens immobiliers. Ainsi, en Fārs, « le sol des propriétaires urbaines appartient à l'État : les négociants y ont construit des marchés et des immeubles, qui sont leur propriété, et ils paient le loyer du sol »²⁹³. À Jahrum « il s'y trouve plus d'un atelier de tissage appartenant à des négociants, et de l'État y entretient un agent qui fait exécuter ses commandes »²⁹⁴. Jannābah « est une ville dans laquelle se trouvent des ateliers de tissage pour toutes sortes de travaux en lin,

²⁹¹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 277

²⁹² MAQDISĪ 1994, p. 383

²⁹³ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 297-298

²⁹⁴ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 264-265

appartenant à des négociants et à l'État ; le commerce y est florissant »²⁹⁵.

Ces éléments suggèrent que la richesse des marchands contribuait à des transformations tangibles dans les structures urbaines et sociales. Leur influence et leur pouvoir témoignent aussi de liens étroits avec le pouvoir politique, ce qui révèle leur rôle actif dans l'économie et leur collaboration avec les élites gouvernementales.

L'apparence et l'habillement des marchands témoignaient également de leur appartenance à une classe sociale privilégiée. Ils portaient des vêtements très soignés et coûteux, comparables à ceux du souverain. Ibn Ḥauqal note ainsi qu'en Fārs : « on fabrique pour le compte de l'État et des négociants des étoffes d'ameublement en laine, qui reviennent à des prix très élevés, des rideaux de soie de toutes qualités »²⁹⁶. La description détaillée qu'il donne des tenues portées par différentes catégories sociales, y compris les marchands, laisse entendre que ces derniers avaient un style vestimentaire propre à leur statut. Il écrit : « leurs cadis se coiffent de bonnets cylindriques en feutre, ou de coiffures analogues laissant les oreilles à découvert, s'habillant de manteaux, de tuniques et de longues robes, mais n'emploient pas de robes amples, ni de bottines aux tiges retroussées, ni bonnets couvrant les oreilles. Les secrétaires s'habillent comme les fonctionnaires de l'Iraq, n'employant ni robes ajustées ni manteaux. Les propriétaires aisés tiennent le milieu entre les secrétaires et les négociants, utilisant les manteaux, les pardessus, les vêtements de Qumis, la filoselle, les turbans, les bottines sans plis, les tuniques, des jupes, des habits fourrés ; ils rivalisent de luxe vestimentaire par l'excès du fast de leurs costumes, et ils ressemblent ainsi aux 'Iraqiens »²⁹⁷.

Maqdisī, quant à lui, mentionne dans son ouvrage les vêtements des marchands de Marv, en soulignant les différences entre les classes sociales :

« In Marv the scholars of medium age wear the *taylasān* completely gathered on one shoulder, for a period of time ; then when they wish to promote a jurist they bid him wear it in regular manner...

The preeminent doctors of the law and the leading people wear the *taylasān* and turn the lower part of the turban under the chin ; the leading merchants also wear the *taylasān*, but do not turn the lower part under the chin. Those of lower rank in either of these classes either do not wear the *taylasān*, or, if they do, they do not turn the lower part under the chin »²⁹⁸.

L'habillement distinctif des marchands, en tant que marqueur de leur position sociale, illustre clairement les clivages de classe et met en évidence l'importance de l'identité économique dans la structure sociale de l'époque.

²⁹⁵ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 266

²⁹⁶ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 293

²⁹⁷ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 283

²⁹⁸ MAQDISĪ 1994, pp. 289-290

Ces sources montrent que les marchands entraient dans cette profession dès leur jeunesse. Selon Maqdisī, en Khuzistān,

« You do not find among them all that wealth, admirable commerce, valuable manufacturing, with the discrimination and management you find among others. When their youngers grow up they send them into migration, making them experienced in travel and moneymaking, so they move around from country to country »²⁹⁹.

Cependant, on ne sait pas exactement ce que Maqdisī entend par le terme migration, et si ce terme fait référence à une mobilité vers des régions éloignées.

Ibn Ḥauqal évoque également les marchands du Khawrazm et explique que

« la fortune des habitants vient de leur commerce avec les Turcs et de l'élevage du bétail. C'est chez eux qu'arrivent les esclaves du pays des Slaves, des Khazars et des régions voisines, ainsi que ceux des Turcs, des fourrures, telles que fennec, zibeline, renard, fouine, et autres peaux ; ces dernières sont entreposées chez eux et les esclaves y sont hébergés. Leurs négociants pénètrent dans le pays de Gog et Magog pour s'y procurer des peaux de castor et des fourrures. Il est très rare qu'un homme barbu se hasarde chez ceux-ci, et la plupart des voyageurs sont des gens imberbes et dépourvus de moustaches »³⁰⁰.

Ibn Ḥauqal identifie clairement les destinations commerciales des marchands de Khawrazm. Son exemple illustre un cas typique d'importation de biens, dans lequel des commerçants se rendaient dans des territoires lointains, tels que ceux de Gog et Magog, afin d'y acquérir des marchandises destinées au commerce, qu'ils rapatriaient ensuite dans leurs villes d'origine pour les vendre.

La carte n° 1 illustre les échanges de textiles entre différentes régions d'Irān ainsi que les échanges de textiles entre les villes Iraniennes et d'autres territoires du monde islamique, en se basant sur les informations contenues dans l'ouvrage d'Ibn Ḥauqal. Comme on peut également l'observer sur la carte, Ibn Ḥauqal évoque dans son livre des exemples d'exportation de textiles produits en Irān vers des destinations au-delà de ses frontières, telles que l'envoi de produits textiles des villes du Khuzistān vers Baghdād et La Mecque. Selon lui :

« On fabrique à Tustar du brocart qu'on exporte dans le monde entier. La tenture du Temple sacré de la Ka'ba y fut tissée jusqu'à la période d'appauvrissement de l'État, lorsque la chance lui fut contraire : il perdit alors de vue cette obligation. Chaque seigneur qui gouverna l'Iraq possédait à Tūstar un atelier de tissage, dirigé par un de ses représentants, lequel faisait exécuter les commandes qu'il désirait »³⁰¹.

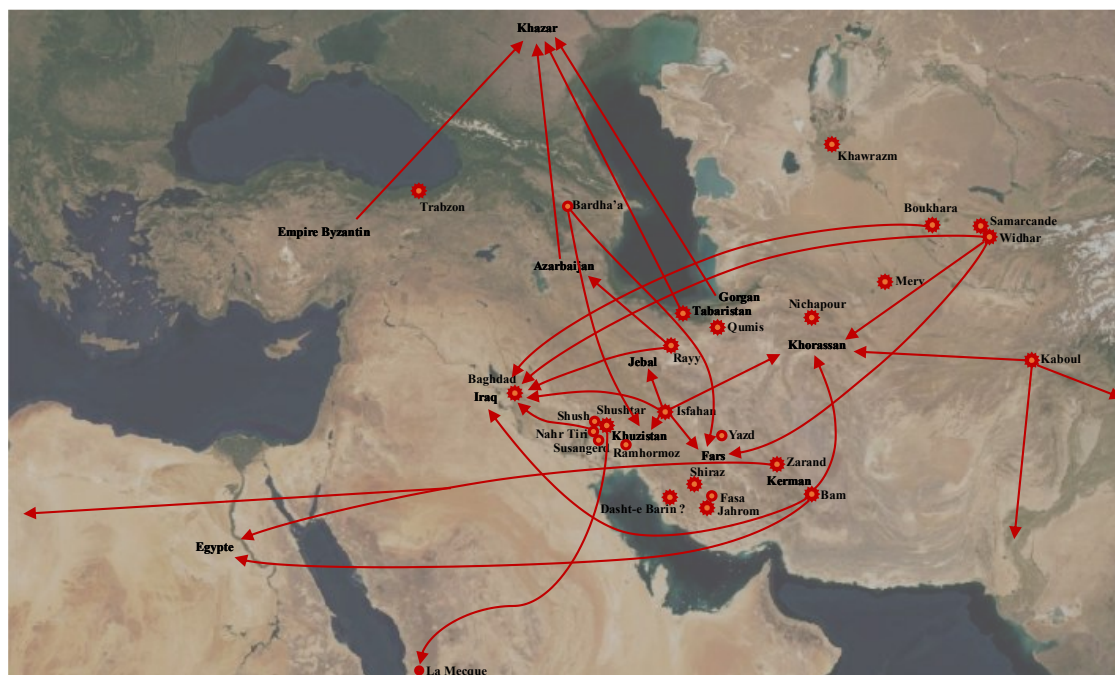
Il mentionne également la coopération entre les ateliers de différentes villes, indiquant :

²⁹⁹ MAQDISĪ 1994, p. 359

³⁰⁰ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 463

³⁰¹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 253

« On fabrique à Nahr-Tira des tissus analogues aux étoffes de Baghdād; on les y apporte, on les maquette et on les façonne, et c'est là qu'elles sont exportées dans toutes les parties du monde pour qu'il n'y ait aucun doute au sujet de ces étoffes, qui sont belles »³⁰².



Carte 1. Fondée sur le *Kitāb Ṣūrat al-Arḍ* d'Ibn Ḥauqal. Illustration des centres de production textile (●), des villes d'exportation de tissus (★) et de leurs destinations commerciales (←), sans indication des itinéraires empruntés.

Ces écrits suggèrent qu'une partie du processus de production était effectuée à Nahr-Tīrī, tandis que les étapes finales étaient réalisées à Baghdād. Cette division régionale du travail reflète un haut niveau d'organisation dans la production et le commerce, et témoigne aussi d'une économie complexe dans laquelle la spécialisation et la collaboration entre différentes régions amélioraient la qualité et la compétitivité des produits.

La question de savoir si le commerce intérieur et extérieur était géré par les mêmes marchands, ou si certains se consacraient exclusivement à l'importation et d'autres à l'exportation, n'est pas explicitement expliquée.

Un autre aspect que l'on peut tirer de ces textes est la coexistence d'un ensemble de marchands locaux — soit originaires de la même région où ils exerçaient leur activité, soit des marchands d'origine étrangère établis durablement dans la région où ils opéraient — ainsi que de marchands itinérants, constamment en déplacement, actifs dans diverses régions de l'Irān. Il semble toutefois que leur proportion varie légèrement selon les différentes villes.

³⁰² IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 254

Ces sources mentionnent diverses villes et régions d'Irān comme des centres importants de commerçants, allant des montagnes de Jibāl, Tabaristān et Dīylamān jusqu'à Nīshāpūr, Balkh, Ghaznī, Sirāf, Kanāfah, Rām Hurmuz, Shūsh, et bien d'autres. Certaines de ces villes sont explicitement décrites comme des lieux de rassemblement pour des marchands non locaux. Par exemple, dans *Hudūd al-'Ālam*, il est indiqué que dans la région de Dīylamān, la ville d'Ābaskūn est « a prosperous town on the sea-coast and a haunt of merchants from the whole world trading on the Khazar sea »³⁰³ ; ou encore que Pirrīm est « the chief place of this district, while the seat of the sipahbāds is at the military camp (*lashkargāh*) situated half a farsang from the town. In (Pirrīm?) live Muslims, mostly strangers, [namely], artisans (*pishavar*) and merchants, because (*zirāk*) the inhabitants of this district are exclusively soldiers (*lashkar*) and husbandmen »³⁰⁴ ; quant à la région de Gīlān, « the (Gīl-s) possess boroughs with minbars, such as Gīlābād, Shāl, Dūlāb, Paylamān-Shahr (?), which are small places with markets, but the merchants are strangers »³⁰⁵ ; de même, l'Ādhirbāyjān, l'Arménie et l'Arrān sont décrits comme « the abode (*jāygāh*) of merchants, fighters for the faith (*ghāziyān*), and strangers coming from all parts »³⁰⁶ ; Samarqand est « a large, prosperous, and very pleasant town. It is the resort of merchants from all over the world »³⁰⁷ ; et Isbjāb est :

« a region on the frontier between the Muslims and the Infidels. It is an extensive and pleasant locality, on the frontier of Turkistān, and Whatever is produced in any place of Turkistān is brought here. It possesses many towns, provinces, and districts, and produces felr and sheep. The chief place is called Isbjāb. It is a large and very pleasant town and is the seat of the government. It possesses great wealth and merchants from all over the world bound in it (*ma'dan-i bāzurgānān*) »³⁰⁸.

Au-delà du fait que ces exemples témoignent de la présence de marchands étrangers dans ces villes, la mention du terme « étrangers » suggère également que ces commerçants ne séjournaient que de manière temporaire dans ces localités, sans nécessairement y construire de demeures ou s'y installer de façon pérenne. Ces villes bénéficiaient d'une situation géographique stratégique, souvent situées aux frontières ou sur des routes terrestres et maritimes importantes, facilitant ainsi l'accès à des régions éloignées et favorisant la présence de marchands étrangers. La diversité de ces commerçants dans ces

³⁰³ *Hudūd al-'Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 134

³⁰⁴ *Hudūd al-'Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, pp. 135-136

³⁰⁵ *Hudūd al-'Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 137

³⁰⁶ *Hudūd al-'Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 142

Bien que le terme « étrangers » apparaisse aux côtés de celui de marchands, il ne désigne pas nécessairement des marchands étrangers. Cependant, comme il est précisé que cette région est le lieu des marchands et des étrangers, on peut en déduire qu'une partie de ces étrangers était composée de marchands.

³⁰⁷ *Hudūd al-'Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 113

³⁰⁸ *Hudūd al-'Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 118

centres urbains met en évidence le rôle essentiel des réseaux commerciaux dans les dynamiques culturel et économique.

Outre ces villes, la ville de Nīshāpūr, qui était l'une des cités importantes de l'époque islamique, était également, selon Maqdisī, l'une des destinations des marchands. Selon lui :

« It is the treasury of the two portions of the Orient, the entrepôt for east and west. Its goods are carried to distant places, its cloth has light and radiance, so the people of Egypt and al-'Irāq adorn themselves with it. Fruits are carried to it, and people travel to it to seek knowledge, and to trade »³⁰⁹.

Ce qui n'est pas clair, c'est si Nīshāpūr attirait surtout des marchands des régions voisines ou si des commerçants venant de régions plus éloignées s'y rendaient également pour faire commerce. Il n'est pas non plus précisé si ces marchands résidaient temporairement dans la ville ou s'ils y étaient établis de façon permanente. Peut-être que l'association faite entre le commerce et la quête du savoir – cette dernière nécessitant un certain temps – suggère que certains individus s'installaient dans cette ville pour une durée déterminée, dans le but de commercer. Dans le paragraphe où Ibn Ḥauqal décrit les marchés de Nīshāpūr :

« Deux d'entre eux se font remarquer ; l'un se nomme le Grand Carrefour, et l'autre le Petit Carrefour. En partant du Carrefour en direction de l'ouest, le marché s'étend jusqu'au cimetière des Husainides. Au milieu de ces marchés s'élèvent des khans et des hôtelleries dans lesquels les commerçants entreposent leurs marchandises, des magasins destinés à la vente et à l'achat. On apporte dans chaque hôtellerie les variétés de marchandises que l'on sait être demandés par les propriétaires, et bien peu d'hôtelleries sont inférieures en capacité aux plus grands marchés de leur espèce : elles sont occupées par des négociants riches, spécialisés dans une branche de négoce, qui disposent de grandes quantités de marchandises et de gros capitaux. Pour les personnes moins fortunées, il y a des hôtelleries et des khans, où habitent par exemple les artisans. Les petits fabricants possèdent des boutiques bien achalandées, des chambres agréables à habiter, des magasins pleins d'artisans, comme des bonnetiers, qui ont leur place dans un marché réservé, ainsi qu'une hôtellerie avec des boutiques bien remplies et des chambres habitables. Il en est de même des cordonniers, des savetiers, des cordiers, et d'autres métiers groupés à l'intérieur de leurs marchés dans des hôtelleries pleines de spécialistes. Les hôtelleries et les magasins de vente et d'achat des marchands d'étoffes rivalisent avec ceux de la plupart des autres pays qui se signalent par une grande activité en ce domaine et, en tout cas, ils ne sont pas en déçu »³¹⁰.

Les propos d'Ibn Ḥauqal ne soulignent pas expressément la présence de marchands venant de régions lointaines ou au-delà des frontières de l'Irān, et il semble plutôt que la majorité de ces commerçants venaient principalement des zones voisines pour se rendre à Nīshāpūr. Étant donné qu'il est question de leur appartenance à d'autres villes, il semble que ces marchands séjournaient temporairement à Nīshāpūr, principalement pour vendre

³⁰⁹ MAQDISĪ 1994, p. 277

³¹⁰ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 418

les marchandises qu'ils y apportaient et pour acheter des produits locaux.

Les marchands «étrangers» mentionnés dans les sources avaient généralement un séjour de courte durée et ne construisaient pas de maison dans ces villes, tandis qu'une autre partie des marchands étaient des résidents permanents des cités où ils exerçaient leur commerce. Ibn Ḥauqal mentionne Khārak qui possède « une mosquée et une nombreuse population, dont des négociants qui se livrent au commerce d'exportation et d'importation »³¹¹.

La possession de biens, de propriétés, de bâtiments et de palais — déjà évoquée — constitue un indice fort que la ville où ces marchands faisaient du commerce était probablement leur lieu de résidence principal, même s'ils se déplaçaient temporairement vers d'autres régions pour l'exportation ou l'importation. Une autre remarque d'Ibn Ḥauqal, lorsqu'il précise que « parmi les personnes présentes à ce marché, on remarque Abū Ahmad ibn Abd al-Rahmān Shīzī Marāghī, syndics des négociants de l'Ādhirbāyjān et riche propriétaire foncier »³¹², vient consolider cette idée. Le nom de famille de ce grand marchand d'Ādhirbāyjān indique qu'il était originaire de Marāghah, et étant donné qu'Ibn Ḥauqal précise que Kūra Sar se trouvait sur la route reliant Ardabīl à Marāghah, on peut en conclure que ce marchand n'était pas seulement résident mais également natif de cette région. De plus, la remarque de Maqdisī selon laquelle à Shīrāz « They are a people of prosperity and trade, with compassion for the strangers »³¹³ confirme, en opposant marchands et étrangers, l'hypothèse qu'une partie des commerçants actifs dans les villes Iraniennes étaient issus des populations locales.

Il ne fait aucun doute que la concentration conjointe de marchands locaux et de marchands de passage dans les centres commerciaux a favorisé l'émergence de cités multiculturelles, voire multilingues, qui constituaient de véritables moteurs de croissance économique et culturelle. Selon Ibn Ḥauqal, « la langue de la population de l'Ādhirbāyjān et de la majorité des habitants de l'Arménie est le persan, qui sert de langue commune, mais ils emploient entre eux l'arabe ; il est infiniment rare qu'un homme parlant persan ne comprenne pas l'arabe, langue que les commerçants et les seigneurs des domaines pratiquent avec élégance »³¹⁴. La mention du persan comme langue de ces marchands souligne leur enracinement local, tandis que leur maîtrise de l'arabe témoigne de leur formation lettrée. Sous les Būyides, la langue administrative était l'arabe, même si les

³¹¹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 264

³¹² IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 345

³¹³ MAQDISI 1994, p. 380

³¹⁴ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 342

souverains būyides eux-mêmes n'étaient pas arabophones de naissance et avaient appris l'arabe³¹⁵. Ces marchands, qui comme on l'a vu appartenaient à la classe aisée de la société, maîtrisaient non seulement leur langue maternelle, mais apprenaient également l'arabe, langue dans laquelle était rédigée une grande partie de la production littéraire de l'époque.

En outre, on peut déduire que leur connaissance de l'arabe découlait aussi d'interactions fréquentes entre les marchands persanophones et arabophones. Certes, le degré d'interaction avec des arabophones devait être plus élevé dans les régions proches des zones arabes que dans des régions comme l'Ādharbaydjān et l'Arménie, proches du territoire byzantin, mais il faut également considérer que, selon Ibn Ḥauqal, dans la ville de Trébizonde « les négociants des contrées de l'Islam s'y groupent avant de pénétrer dans l'empire byzantin pour commercer, et c'est par là qu'ils sortent »³¹⁶. Le rassemblement de marchands venus de tout le monde islamique favorisait à la fois les interactions linguistiques et la mise en réseau des acteurs commerciaux. La maîtrise de plusieurs langues était probablement l'un des principaux atouts pour établir des échanges commerciaux et culturels, et constituait un facteur déterminant de réussite dans un marché vaste et multiethnique.

Il est vraisemblable que l'arabe, en tant que langue véhiculaire largement comprise, ait servi d'outil de communication commun. Quoi qu'il en soit, ces interactions entre groupes ethniques et confessions diverses illustrent la flexibilité des réseaux économiques face aux différences linguistiques et culturelles, toujours au service des intérêts commerciaux.

Il demeure incertain si ces marchands agissaient individuellement ou au sein de réseaux organisés, et, dans ce dernier cas, quelle en était la structure et le mode de fonctionnement. L'anecdote rapportée par Ibn Ḥauqal à propos des Khazars³¹⁷ illustre néanmoins un modèle de coopération familiale dans le commerce à longue distance. Il raconte :

« un habitant de Khazarān avait un fils qui s'était adonné au commerce et était devenu habile dans l'offre et la demande, Il l'avait partir pour la région des Bulgares Intérieurs et lui envoyait continuellement des marchandises. Après le départ de son fils, il songea à adopter un esclave : il le fit instruire et lui inculqua sa propre expérience, si bien qu'il devint expert dans le négoce qu'il lui avait confié, et en conséquence, le maître le considéra réellement comme son propre fils à cause de son dévouement et de ses sentiments affectueux. L'absence du véritable fils s'était prolongée et l'esclave

³¹⁵ FAGHIHI Ali Asghar, *Les Bouyides et la Situation de leur Époque. Avec un Diagramme de la Vie des Gens à cette Époque*, Gilan : Saba, 1357 (1978), pp. 550-551

³¹⁶ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 336-337

³¹⁷ Ibn Ḥauqal définit la région des Khazars dans la section relative à la mer Caspienne, tandis que Maqdisī la présente comme l'une des cinq districts du territoire de Dīlam. Maqdisī précise que la langue des habitants de khazar est complexe et différente à la fois du turc et du persan, et que ses villes sont parfois sous l'autorité du gouverneur de Gorgān. Il semble que cette région soit considérée comme faisant partie des terres musulmanes non arabes en raison de la présence de populations musulmanes.

avait continué à seconder le père jusqu'au décès de ce dernier. Ignorant la mort de son père, le fils poursuivait l'envoi de marchandises, que l'esclave négociait sans adresser de contrepartie. D'où une lettre du fils à l'esclave pour le prier d'effectuer ses expéditions comme par le passé. Ce dernier riposta en intimant au fils l'ordre d'arriver pour établir le décompte des marchandises qu'il détenait et pour lui permettre de prendre ce qui revenait au père. Cette lettre comminatoire poussa le fils à précipiter son retour au domicile paternel à Khazarān »³¹⁸.

On ignore précisément à quelle période se rattache cette histoire et si cet homme était contemporain d'Ibn Ḥauqal. Ce type de collaboration bilatérale et durable entre un père et un fils, établis dans deux territoires distincts, élargie par la formation d'un nouvel associé, évoque quelque peu le mode de fonctionnement des réseaux de marchands juifs au Moyen Âge.

Les documents issus de la Guéniza du Caire constituent une source exceptionnelle pour l'étude des échanges commerciaux juifs médiévaux. Cette Guéniza – dépôt situé généralement dans une synagogue, destiné à conserver les écrits portant le nom de Dieu, qui ne pouvaient être détruits – a préservé un ensemble considérable de manuscrits principalement datés des V^{ème}-VII^{ème}/XI^{ème}-XIII^{ème} siècles. Parmi ces textes, un important corpus de lettres échangées entre marchands juifs offre un témoignage direct sur leurs pratiques économiques. Ces lettres révèlent l'existence d'un réseau commercial vaste et étroitement interconnecté, qui reposait sur des relations familiales et amicales. Les transactions étaient structurées autour d'une confiance mutuelle, indispensable à la circulation des marchandises sur de longues distances. Les documents montrent comment les agents de ce réseau transportaient des produits d'une région à l'autre, coordonnant des ventes et des achats à travers différents centres commerciaux du monde islamique médiéval.

L'une de ces lettres illustre de manière particulièrement claire les échanges commerciaux entre l'Irān et l'Égypte. Rédigée à Ahvāz, dans le Khuzistān (Irān), elle est adressée aux frères Tūstarī installés à Fustāt (Le Caire) le 6 mouharram 417/5 mars 1026³¹⁹.

Dans ce courrier, l'expéditeur informe ses correspondants de l'envoi de quatre coffres :

- « deux d'entre eux, cousus, contenant chacun dix robes,
- un autre renfermant quatre manteaux dorés de première qualité,
- le contenu du quatrième reste incertain, les trous de la lettre empêchant sa lecture complète »³²⁰

³¹⁸ MAQDISĪ 1994, pp. 381

³¹⁹ GOITEIN 1973, lettre n° 2, pp. 34-39

³²⁰ GOITEIN 1973, lettre n° 2, pp. 36-37

L'expéditeur mentionne également une boîte recouverte de cuir contenant « une robe *Sāhibī* de *khazz*-soie³²¹, et un vêtement *Sāhibī* doré de *khazz* [soie], première classe »³²². Selon S. D. Goitein, le terme *Sāhibī* pourrait faire référence à *Sāhib ibn 'Abbād*, ministre des Būyides, connu pour ses dons de robes d'honneur. Bien que la lettre ait été écrite trente-et-un ans après sa mort, il reste possible que ces vêtements aient été des cadeaux offerts par ce ministre à son entourage durant sa vie. Cependant, une autre hypothèse, fondée sur le dictionnaire de Dehkhoda, propose que *Sāhibī* désigne simplement « un vêtement en soie rayée »³²³, ce qui ferait référence au type de tissu plutôt qu'à une provenance origine prestigieuse.

D'après cette lettre, des vêtements de luxe circulaient donc d'Irān vers l'Égypte à travers des réseaux marchands bien établis. Les destinataires, les frères Tustarī, appartenaient à une famille de commerçants dont le nom de famille révèle une origine Iranienne, plus précisément de Tūstar³²⁴ — forme arabisée de Shushtar — à Khuzistān, Irān³²⁵. Cette correspondance était écrite en arabe, bien que le texte de la lettre, selon Goitein, indique que l'auteur n'était pas arabophone³²⁶. Cela suggère que l'auteur de la lettre depuis Ahvāz aux frères Tūstarī à Fustāt, était probablement un commerçant local, actif à Ahvāz³²⁷. Maqdisī mentionne également les échanges de textiles depuis Shushtar vers l'Égypte, sans toutefois en préciser les modalités³²⁸.

Ce type de fonctionnement diffère de ce que l'on sait, de manière fragmentaire, du fonctionnement des marchands du Khawrazm. En effet, d'après Ibn Ḥauqal, les jeunes de Khawrazm se rendaient eux-mêmes dans les régions de Gog et Magog, y acquéraient des produits, et les rapportaient ensuite au Khawrazm. Ainsi, dans les sources examinées, on ne relève pas de traces explicites de réseaux de coopération semblables à celui de l'exemple khazar ou à celui des marchands juifs, chez les commerçants actifs dans les régions Iraniennes. Le contenu de ces textes fournit surtout des informations sur la nature des produits échangés, leur lieu de production, et, dans quelques cas seulement, leur destination finale.

Enfin, il convient de mentionner que le contenu de certaines lettres découvertes dans la

³²¹ Dehkhoda définit un tel vêtement comme étant fait de soie et de laine : DEHKHODA 1998, vol. 7, p. 9751

³²² GOITEIN 1973, lettre n° 2, p. 37

³²³ DEHKHODA 1998, vol. 10, p. 14774

³²⁴ GOITEIN 1973, lettre n° 2, pp. 35

³²⁵ DEHKHODA 1998, vol. 5, p. 6718

³²⁶ GOITEIN 1973, lettre n° 2, pp. 35-36

³²⁷ GOITEIN 1973, lettre n° 2, pp. 34-39

³²⁸ MAQDISĪ 1994, pp. 381

Guéniza du Caire peut offrir un aperçu des modalités de fonctionnement du commerce des produits tissés. Toutefois, ce qui y est décrit concerne en réalité les pratiques spécifiques à l'Égypte, lesquelles pouvaient différer de celles en vigueur en Irān. Certaines de ces lettres évoquent par exemple les activités commerciales des frères Tūstarī, qui échangeaient des tissus avec un commerçant actif à Ahvāz. Or, comme nous avons pu l'observer à partir des informations fragmentaires disponibles, leurs pratiques se rapprochaient de celles d'un marchand khazar, tout en se distinguant de celles adoptées par les marchands du Khawrazm. Parmi ces lettres, certaines fournissent des informations très précises et précieuses, montrant que ces produits étaient soigneusement sélectionnés, voire fabriqués et distribués selon les commandes des clients. Cela suggère que l'activité des marchands s'est structurée et développée autour de la demande, du moins pour ceux qui travaillaient directement avec leur propre clientèle. Dans l'une de ces lettres, qui remonte à 400-401/1010³²⁹, l'auteur, aîné d'une célèbre famille de commerçants, nommée Tāherī, écrit une lettre de Qayrawān, Tunisie, à l'aîné de la famille Tūstarī, au Caire-Fustāt. L'auteur explique leurs transactions commerciales et informe Tūstarī de l'arrivée des cargaisons qu'il avait envoyées pour lui-même ainsi que pour un autre commerçant nommé Abū Zikrī. Cet envoi était apparemment rempli de tissus exquis. Parmi eux, l'auteur mentionne un costume de fête d'une grande élégance qui, bien que 60 dinars lui aient été offerts, Abū Zikrī l'a gardé pour lui-même³³⁰. Les descriptions de l'auteur de la lettre indiquent la haute qualité et l'aspect particulier du tissu, d'autant plus que Goitein mentionne que le prix le plus élevé observé pour un *hulla*³³¹ était de 20 dinars dans les documents de la Guéniza du Caire³³².

L'auteur de la lettre affirme que le tissu gris plomb est meilleur que tous les tissus. Dans une autre partie de la lettre, il demande à Tūstarī d'acheter et de renvoyer les trois tissus rayés aux lignes ondulées et un manteau blanc, ce qui montre que divers tissus ont été envoyés dans l'envoi. Ce qui est plus intéressant, c'est que dans le reste de la lettre, les commandes sont clairement mentionnées non seulement dans le type de tissu mais aussi dans leur dessin, leur couleur et leur qualité. L'auteur écrit :

« I would like the robe to be deep red, as red as possible, and the white and yellow also to be of excellent color. I did not like the color of the yellow which arrived. Also, the white robe which is to serve as mantle should be of the same quality. The best robes manufactured are the old ones. It should

³²⁹ GOITEIN 1973, lettre n° 11, pp. 73-79

³³⁰ GOITEIN 1973, lettre n° 11, pp. 75-76

³³¹ Un manteau: DEHKHODA 1998, vol. 6, p. 9187

³³² GOITEIN 1973, lettre n° 11, p. 76, note de bas de page 16

be cut in two pieces. Its price should be 2[5 dinars], or as you deem proper; 1 dinar more on a robe having your approval is preferable to one not so good »³³³.

Il semble que la couleur des tissus était d'une grande importance, car la mauvaise qualité de teinture et la tonalité de couleur d'un certain tissu provoquaient l'insatisfaction du client, conduisant à commander à nouveau le même tissu. Encore une fois, dans la même lettre, l'auteur écrit :

« The sig[laton] robe is of extreme beauty, but it is not the color which they ordered. For this is white and blue, but instead I w[ished to have] one of the blue onion color, an open color, according to your taste. I wish to have the very best, as chosen by you »³³⁴.

Apparemment, à la demande du client le même tissu dans le même dessin qu'il avait, au cas où il aurait un dessin, devrait être retissé dans la couleur demandée par lui. Il est probable que si la couleur obtenue ne correspondait toujours pas à sa demande, le même processus était répété ou le client n'acceptait pas le tissu. La raison pour laquelle on retrouve des tissus médiévaux avec de petites différences de couleur et de dessin, est peut-être que la demande de retisser le même dessin, avec de petites modifications ou parfois sans modifications, a été faite par différents clients à l'époque ; comme on peut le voir dans la même lettre, lorsque l'auteur écrit : « I wish also to have two lead-gray robes with “borders filling your eyes”, each worth about 25 dinars, or a little more, provided they are first class... »³³⁵.

Il écrit également que :

« The festive costume which I have ordered before, should be like the one you sent to [my lord] Abū Zikrī -may God support him. If you cannot obtain one like that, then it should be red, striped with curved lines, like the robe which (my lord) Abī Ibrahīm 'Ayyāsh had had made for himself and I do not care if costs 1 or 2 dinars more »³³⁶.

Comme on peut le constater, des limites de prix ont été fixées pour ces commandes, même s'il semble qu'elles n'étaient pas très strictes dans le respect des prix fixés. En même temps, certaines caractéristiques et une qualité élevée étaient également d'une grande importance pour les clients de ces commerçants. Par conséquent, afin de répondre aux exigences définies, le tisserand a peut-être dû modifier d'autres caractéristiques du tissu et simplifier certaines zones de la décoration afin que le prix corresponde finalement à ce que le client avait demandé. Bien que ces lettres fournissent de nombreux détails sur la couleur,

³³³ GOITEIN 1973, lettre n° 11, p. 77

³³⁴ GOITEIN 1973, lettre n° 11, p. 77

³³⁵ GOITEIN 1973, lettre n° 11, p. 77

³³⁶ GOITEIN 1973, lettre n° 11, p. 77-78

la qualité et le prix des tissus commercialisés, elles ne fournissent toujours pas beaucoup d'informations sur la décoration de ces tissus. Il n'est donc pas possible de comprendre si la surface de ces tissus était entièrement décorée ou si elle était simple. Mais il semble que la décoration de ces tissus ne comportait probablement pas beaucoup de motifs.

5.2.2. L'ÉTENDUE GÉOGRAPHIQUE DU COMMERCE TEXTILE EN IRÂN : LES VILLES CLÉS ET LE RÔLE DE RAYY

À partir de l'examen des sources historiques disponibles, il ressort que dans la plupart des villes des différentes régions de l'Irān, la production locale variait selon les conditions climatiques et des matières premières disponibles, et concernait des biens divers : produits agricoles, d'élevage, végétaux, ainsi que différents objets artisanaux, y compris des textiles, etc. Dans certaines localités, telles que Jundīshāpūr, Lūr, Shūshtar et 'Askar, l'existence d'ateliers de tissage est mentionnée³³⁷. La production de ces biens ne se concentrait pas uniquement dans les grandes villes.



Carte 2. Fondée sur le *Aḥsan al-Taqāsīm fī Ma'rifāt al-Aqālīm* de Maqdisī. Illustration des centres de production textile (●), des villes d'exportation de tissus (✱), des villes dotées d'ateliers textiles (♣) et de leurs destinations commerciales (←), sans indication des itinéraires empruntés.

Il semble que la majorité de ces produits faisaient l'objet d'exportation vers divers marchés, tandis que de nombreuses villes, en parallèle, accueillaien également les produits d'autres régions. Se dessine ainsi un réseau étendu d'exportations et d'importations, mais

³³⁷ MAQDISĪ 1994, pp. 363-364

l'ampleur de ces échanges et la distance à laquelle les produits de chaque ville étaient acheminés demeuraient variables. La carte n° 2 illustre, sur la base des informations fournies par Maqdisī, les échanges de textiles entre différentes régions de l'Irān ainsi que les échanges entre les villes Iraniennes et d'autres territoires du monde islamique. Associée à la carte n° 1, elle met en évidence l'existence de ces circulations, mais son focus sur les textiles ne fournit qu'une représentation partielle de l'ampleur réelle des transactions de l'époque.

Il semble que ces échanges aient eu lieu principalement avec les régions voisines, dans la perspective d'accéder à des produits variés et, peut-être, à des biens de meilleure qualité provenant d'autres zones. Lorsqu'un produit local était unique et fabriqué avec un haut niveau de qualité, au point de ne rencontrer que peu d'équivalents compétitifs dans les autres régions, il pouvait acquérir une renommée qui dépassait largement les frontières proches. La valeur et le prix du produit, associés à sa beauté et à sa qualité, jouaient également un rôle déterminant dans sa renommée. Comme le rapporte Ibn Ḥauqal :

« On fabrique à Ṭīb des ceintures analogues à celle d'Arménie. D'ailleurs il est infiniment rare qu'on puisse trouver des ceintures plus belles et plus somptueuses que celles-ci en un point quelconque du monde musulman, en dehors de l'Arménie. Les ceintures du même genre qu'on fabrique sont bien loin d'atteindre leur valeur et n'approchent leur beauté en aucune manière. Ṭīb est une cité agréable, de grandeur moyenne, où l'on confectionne encore des vêtements et des bouracans »³³⁸.

Il ajoute également que l'eau de saule et l'huile de saule produites au Fārs

« sont supérieures à celles qu'on fabrique partout ailleurs, à part peut-être l'huile de saule en provenance de Maragha. L'huile que j'y ait vue n'est comparable à aucune huile d'autres régions : on la vend à raison de dix dinars le mann, mais j'en ai obtenu à meilleur compte »³³⁹.

Ces sources font état d'un grand nombre de villes qui servaient de centres commerciaux et de points d'acheminement des produits des cités voisines. Ainsi, Maqdisī précise que :

« Bardha'a produces much silk; Bāb al-Abwāb cotton cloth, slaves, saffron, the finest mules; Dabīl cloth and rugs of wool, cushions and the like, very fine surcingles. From Bardha'a also curtains; very fines mules are brought there, and in Bardha'a, on the first day of the week is a market called al-Kurkī. The people of the district, and of the areas around assemble there. In fact they say there Yawn al-Sabt [Saturday], Yawn al-Kurkī [instead of Yawn al-Ahad = Sunday], Yawn al-Ithnayn [Monday]. Silk and cloth are sold there »³⁴⁰.

Shūsh (ou Sūs), premier district du Khuzistān lorsqu'on arrive depuis le Jibāl³⁴¹, est également mentionnée dans le *Hudūd al-ʿĀlam* comme : « a wealthy town, which is a resort

³³⁸ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 255

³³⁹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 292-293

³⁴⁰ MAQDISĪ 1994, p. 335

³⁴¹ MAQDISĪ 1994, p. 361

of merchants and the emporium of Khūzistān. It produces textiles and turbans of precious silk stuff (jāma va ‘amāma-yi khaz), and fragrant citrons (turunj-i dastanbūy) »³⁴².

Ces sources témoignent aussi de circulations commerciales entre régions voisines. Selon Maqdisī, Arrajān, une ville du Fārs, était : « the granary of Fārs and al-‘Irāq, the emporium of Khūzistān and Isfahān »³⁴³. Cette ville semblait approvisionner à la fois le marché intérieur du Fārs et les marchés extérieurs, en particulier celui de l’‘Irāq. Elle faisait également office de centre commercial pour Isfahān et le Khuzistān, où se trouvaient probablement à la fois des produits locaux à destination des marchands visiteurs et des marchandises venues d’autres régions, acheminées par ces derniers.

Dans le *Hudūd al-‘Ālam*, Sīrāf et Māhī-Rūbān sont également décrites, parmi les villes du Fārs, comme des entrepôts commerciaux du Fārs, il y est notamment précisé que Māhī-Rūbān est : « the emporium of the whole of Pārs [Fārs] »³⁴⁴. Cependant, il n’est pas tout à fait certain que le terme « entrepôt » désigne un centre de rassemblement des produits locaux pour les marchands ou un lieu de redistribution pour des produits d’autres régions destinés au Fārs. Ahvāz bénéficiait d’une position comparable. Maqdisī indique :

« it is the supply town for al-Basra, the entrepôt of Fārs and Isfahān; here are superb hostels, excellent breads, and other foods. Here are assembled the silks and the brocades³⁴⁵, and thither are carried the goods, the wealth. Here is supply house, the resources of the merchants, the thriving watering place for every passerby »³⁴⁶.

Isfahān constitue un exemple particulièrement significatif, dont les échanges sont décrits en détail, avec mention explicite de l’exportation de textiles vers les régions voisines. Ibn Ḥauqal rapporte qu’à Isfahān :

« On en exporte des soieries rayées, des tissus de soie fine, d’autres tissus de fil de soie et de coton, vers l’‘Irāq, le Fārs, l’ensemble du Jibāl, le Khurāsān et le Khuzistān. Il n’y a rien de supérieur aux soieries rayées d’Isfahān en beauté et en qualité intrinsèque. On y récolte du safran et des fruits qui sont expédiés en ‘Irāq et autres lieux »³⁴⁷.

Il ajoute : « c’est le centre commercial du Fārs, du Jibāl, du Khurāsān, et du Khuzistān. Dans tout le Jibāl, il n’y a pas de ville qui possède autant de chameaux pour le transport des marchandises. »³⁴⁸. Isfahān fonctionnait donc comme un pôle commercial majeur pour

³⁴² *Hudūd al-‘Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 131

³⁴³ MAQDISĪ 1994, p. 377

³⁴⁴ *Hudūd al-‘Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, p. 127

³⁴⁵ Dans le texte arabe, le mot *dībāj* est employé : MAQDISĪ Abū Abd Allah Muhammad ibn Ahmad, *Aḥsan Al-Taḳāsim Fi Ma'rifat Al-Aḳālīm*, annoté par Muhammad Amīn al-Ḍannāwī, Beyrouth : Dār al-Kutub al-‘Ilmiyah, 2003, p. 306. Ce terme désigne « l’étoffe de soie à dessins », que Collins a rendu en anglais par le mot *brocade* : BIBERSTEIN KAZIMIRSKI Albert De, Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe, Caïre : Imprimerie v. r. égyptienne, 1875, tome II, p. 6

³⁴⁶ MAQDISĪ 1994, p. 365

³⁴⁷ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 354

³⁴⁸ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 354

ses régions limitrophes, ce qui suggère qu'on y échangeait à la fois des produits locaux et des marchandises venues d'autres zones. Ibn Ḥauqal ne précise pas exactement quels produits étaient importés à Isfahān. Toutefois pour le Jibāl, on peut raisonnablement supposer qu'il s'agissait d'une large variété de biens, incluant des textiles. Bien qu'il ne mentionne pas explicitement les tissus des villes du Jibāl, autres Rayy et Isfahān, Maqdisī note que les produits suivants sont exportés depuis cette région :

« from Qazwīn, garments, leather sacks, arrows; from Qumm, chairs, bridles, saddles, cloth and much saffron; from Hamadhān and its sections, cloth saffron, tin, [or, alloy of silver and lead], fox skins, boots, cheeses, from Surr fine taylasāns, handsome clothes »³⁴⁹.

On peut donc logiquement en conclure que des textiles de Rayy, Qazwīn, Qum et Hamadhān étaient également exportés vers Isfahān.

Nīshāpūr était également une ville recevant les produits de nombreuses régions voisines. Selon Maqdisī, Īrānshahr, chef-lieu de Nīshāpūr, était : « The port of Fārs, al-Sind, and Kirmān, the entrepôt of Khawrazm, al-Rayy, and Jurjān [Gorgān] »³⁵⁰. Ainsi, des marchandises — probablement y compris des textiles — y affluaient depuis Rayy, Gorgān et Khawrazm.

Ces échanges n'étaient pas limités aux voies terrestres, car les voies navigables jouaient également un rôle important. Ibn Ḥauqal souligne :

« Dans les cantons de Warthān et de Bardha'a, ainsi que dans les deux Iles de Bāb al-Abwāb au milieu de la mer Caspienne, on récolte une quantité considérable de garance, d'une quantité supérieure, qu'on exporte, par la mer Caspienne, au Jurjān [Gurgān], et qui est transportée par terre jusque dans l'Inde. Cette garance se trouve dans l'ensemble du pays Arrān, depuis Bāb al-Abwāb jusqu'à Tiflis, et les rives de l'Araxe, aux environs de Jurjān. Toute la région constitue une principauté qui obéit au seigneur de l'Ādhirbāyjān, installé dans des montagnes qui touchent aux monts de Tārum, lesquels à l'ouest de la mer Caspienne, sont reliés aux monts de Rayy, du Tabaristān et du Jurjān, en direction de Nīshāpūr »³⁵¹.

La destination des produits de chaque région ne dépendait pas uniquement de la proximité géographique, du voisinage ou de la facilité d'accès, mais également d'autres paramètres économiques et géographiques. Par exemple, à Bardha'a :

« on y trouve une production de fil de soie, d'une grosse importance et d'une abondance prodigieuse : les mûriers n'ont pas de propriétaires déterminés et sont des biens publics qui ne font pas l'objet de transactions commerciales. La plupart des habitants cultivent le ver à soie, recueillent la soie grège et l'exportent vers le Fārs et le Khuzistān en quantités immenses, dont ils tirent grand

³⁴⁹ MAQDISĪ 1994, p. 351

³⁵⁰ MAQDISĪ 1994, p. 277

³⁵¹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 340-341 ; pour une description de la région où pousse la plante de garance, voir p. 378

profit »³⁵².

Selon Ibn Ḥauqal, la soie de cette région, commercialisée par les habitants de Bardha‘a, était principalement acheminée vers les régions du sud et du sud-ouest de l’Irān. La raison probable de ce choix de destination résidait dans l’absence de production locale dans ces zones. En effet, Maqdisī indique que le Dīylam est : « the region of silk and wool; here are skilled craftsmen. Its fruits are carried afar; its cloth is known in Egypt and al-‘Irāq »³⁵³.

Ibn Ḥauqal souligne également :

« Dans l’ensemble du Tabaristān on se procure du fil de soie au point qu’on en approvisionne tout l’univers ; il n’y a, dans tout le monde de l’Islam et les pays des infidèles aucune contrée qui en fournisse autant...

On exporte du Tabaristān plusieurs espèces de tissus de fils de soie, de riches manteaux de laine et du bouracan extraordinaire. On ne trouve nulle part des étoffes qui aient la valeur des manteaux, des bouracans et des robes de soie en provenance du Tabaristān. Lorsqu’à ces tissus sont mélangés des fils d’or, ils coûtent aussi cher que deux du Fārs, ou même un peu plus »³⁵⁴.

Il précise encore que :

« c’est à Bakrābād surtout que l’on travaille le fil de soie : en réalité les fils de soie du Tabaristān proviennent du Jurjān [Gorgān], car les œufs de vers à soie du Tabaristān éclosent mal, et l’on se sert principalement des œufs du Jurjān [Gorgān], qui se développent d’une manière plus parfaite, alors qu’on n’obtient jamais de soie des œufs du Tabaristān »³⁵⁵.

Ibn Ḥauqal mentionne, en plus de la production de soie au Tabaristān et à Gorgān, celle du Khurāsān, soulignant l’ancienneté de cette activité dans cette région. Selon lui, à Merv :

« On fait également venir de Merv une grande quantité de fil de soie et de soie grège, et l’on assure que le fil de soie qui se trouve au Jurjān [Gorgān] et au Tabaristān provient en réalité de Merv. »³⁵⁶.

Maqdisī, de son côté, indique que la ville de Khabīs, au Kirmān, est : « a source of dates, and silk ; the mulberry tree abounds »³⁵⁷

Ainsi, la soie figurait parmi les produits caractéristiques des régions du nord, du nord-est et du sud-est de l’Irān, particulièrement dans le nord du pays, où sa qualité surpassait celle des autres zones. Cette supériorité explique que la soie produite en Ādhirbāyjān ait été dirigée vers les régions du sud et du sud-ouest. Par conséquent, l’existence ou l’absence de production locale dans d’autres zones constituait un facteur déterminant dans le choix des axes commerciaux.

Maqdisī évoque également les produits de Tawwaz et Darīz et des environs comme : « dabīq [a cloth], and velvet scarves » en précisant que « these are carried to the far corners

³⁵² IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 331

³⁵³ MAQDISĪ 1994, p. 311

³⁵⁴ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 371

³⁵⁵ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 372

³⁵⁶ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 422

³⁵⁷ MAQDISĪ 1994, p. 407

of the eight [non-Arab regions] »³⁵⁸, ce qui renvoie probablement aux huit régions dans lesquelles il divise le territoire de l' *'Ajam* [non-Arab], et indiquerait donc l'exportation de ces textiles vers l'ensemble du territoire Iranien.

Dans ces sources, les régions au-delà des frontières, telles que l' *'Irāq*, le *Shām* [Syrie], l'Égypte et le Yémen³⁵⁹, sont mentionnées comme des destinations vers lesquelles les textiles Iraniens étaient expédiés. Les exportations à destination de ces territoires lointains provenaient le plus souvent des grandes villes, car celles-ci offraient généralement des conditions plus favorables aux marchands, tant en matière d'hébergement que d'accès aux principales voies de communication, bien que, comme on l'a vu, la production ne se limitait pas aux grandes cités.

De plus, dans les grandes villes, notamment à proximité des centres du pouvoir souverain — comme dans la région du *Fārs*, siège du gouvernement d' *Aḍud al-Dawlah Būyide*, ou encore dans les cités du *Khūzistān*, proches du territoire relevant du califat *'abbāsside* — se trouvaient des ateliers royaux (*tirāz*), qui produisaient des textiles d'une qualité exceptionnelle. Maqdisī rapporte qu' *Aḍud al-Dawlah* fit construire une ville près de *Shīrāz*, nommée *Kurd-Fannā-Khusrū*, « he transferred to the city the woolworkers, the silkmakers, the brocade manufacturers, so that all the *barrakān* [a fine cloth] is made there today »³⁶⁰.

Il ne faut pas oublier que la présence d'un *tirāz* dans une ville assurait d'emblée des conditions optimales à la diffusion commerciale de ses productions ; il est donc tout à fait naturel que les exportations à destination de régions lointaines aient été plus importantes depuis ces cités dotées d'ateliers royaux.

Certaines régions jouaient un rôle plus important dans l'absorption des produits provenant d'autres zones. Ainsi, comme le montrent ces deux cartes le *Khurāsān* et l' *'Irāq* — en particulier *Baghdād* — constituaient deux centres majeurs du commerce textile, vers lesquels affluaient les produits issus de divers foyers de production.

Parmi les pièces les plus estimées fabriquées dans la ville de *Bam*, au *Kirmān*, Ibn Ḥauqal indique :

« il y a les voiles festonnés, c'est-à-dire tissés en guirlandes, dont l'unité de la qualité la plus fine se vend plus ou moins de trente dinars : on les écoule au *Khurāsān*, en *'Irāq*, en Égypte. On y manufacture également des turbans renommés, destinés à l'exportation et très demandés par les habitants de l' *'Irāq*, de l'Égypte et du *Khurāsān* »³⁶¹.

³⁵⁸ MAQDISĪ 1994, p. 390

³⁵⁹ MAQDISĪ 1994, p. 322

³⁶⁰ MAQDISĪ 1994, pp. 381-382

³⁶¹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 306-307

Il mentionne également la ville de Widhār, qui :

« est le centre de fabrication de tissus de coton dits de Widhar : on les emploie écrus, sans les apprêter ; ils sont légèrement jaunes et leur souplesse les fait ressembler à de la soie ; on les exporte dans le Fārs, en 'Irāq et dans toutes les contrées. Leur excellente qualité est très appréciée. Et leur durée est reconnue. Dans tout le Khurāsān, il n'y a pas d'émir, de vizir, de magistrat, d'homme du peuple, de gros propriétaire, de militaire, qui ne porte en hiver des vêtements de Widhār, dont la supériorité est manifeste sur les costumes les plus somptueux : ils leur confèrent une grâce évidente et une élégance indiscutable. Un vêtement se paie entre deux et vingt dinars. J'ai porté ces costumes pendant plus de cinq ans. Ces étoffes sont expédiées sur commande en 'Irāq, et les habitants en sont fiers »³⁶².

Ce témoignage d'Ibn Ḥauqal est également rapporté par Maqdisī, qui écrit :

« from Dabūsiyah and Widhār, Widhārīyah cloth, which is a cloth of plain colour, and I heard a ruler in Baghdād call it "the silk brocade of Khurāsān" »³⁶³. Il mentionne également les produits commercialisés depuis le Khūzistān vers l' 'Irāq, et précise notamment : « from al-Askar silk veils which are taken to Baghdād »³⁶⁴.

Le Khurāsān occupait probablement une telle position en raison de sa situation stratégique sur les routes commerciales menant vers l'Asie orientale, tandis que l' 'Irāq tirait son importance du fait qu'il constituait le siège du califat. La position géopolitique privilégiée de ces deux régions les érigeait en deux pôles majeurs du commerce textile, respectivement à l'est et à l'ouest. Toutefois, il semble que l' 'Irāq, en tant que centre du califat abbasside, ait été perçu comme une destination encore plus importante : en effet, non seulement les produits provenant d'autres centres y affluaient massivement, mais les textiles du Khurāsān y étaient également acheminés. Ibn Ḥauqal indique à ce sujet :

« En deçà et au-delà de la muraille, des marchés s'étendent d'une manière continue, avec des foires qui se tiennent à des périodes déterminées de chaque mois, où l'affluence des chalands est considérable ; on y met en vente du bétail, des étoffes, des esclaves, toutes sortes d'objets en cuivre jaune et rouge, des vases, et des ustensiles divers dont la population locale se sert habituellement. Bukhārā et ses environs manufacturent des produits variés qu'on exporte en 'Irāq et en d'autres contrées, des tissus dits de Bukhara, de lourdes étoffes de coton en fils épais tissés solidement, très prisés par les Arabes, ou encore des tapis, des tentures de laine d'une réelle beauté pour l'ameublement, des coussins, des tapis de prière pourvus de dessins de mihrabs »³⁶⁵.

Maqdisī, comme nous l'avons déjà signalé, précise également que les habitants de l' 'Irāq et de l'Égypte se parent des étoffes d'Īrānshahr³⁶⁶.

³⁶² IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 497

³⁶³ MAQDISĪ 1994, p. 286

³⁶⁴ MAQDISĪ 1994, p. 370

³⁶⁵ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 470

³⁶⁶ MAQDISĪ 1994, p. 277

Dans *Ḥudūd al-‘Ālam*, l’Irāq est présenté comme « a haunt of merchants »³⁶⁷. Ibn Faqīh précise également : « Parlons ensuite des merveilles de Baghdād où sont rassemblés les commerces et les arts divers qui se trouvent dispersés dans tous les climats. Ses habitants possèdent sans partage les étoffes blanches de Merv, les verreries artistiques (coupes, écuelles, verres, jattes) et les plats [de porcelaine] »³⁶⁸.

L’image que Maqdisī brosse de Baghdād dans son ouvrage suggère que cette ville avait été inégalée dans le passé, mais qu’à son époque elle se trouvait dans un état de déclin. Il écrit :

« It used to be the most beautiful possession of the Muslims, a most splendid city, far exceeding our description of it. However, the authority of the khalifs declined, the city deteriorated, and the people dwindled. The city of Peace is now desolate: the Mosque alone is frequented on Fridays, and otherwise the whole place is deserted. The most populous area there now are: Qatī’at al-Rabī, and al-Karkh on the western side, and on the east Bāb al-Tāq and the neighborhood of the palace of the Amīr »³⁶⁹.

Ailleurs, il écrit : « It is told of Aḍud al-Dawlah that he said: My aim is to have fame from al-‘Irāq and income from Arrajān. »³⁷⁰. Le portrait que Maqdisī dresse de la ville montre que, bien que Baghdād ait été politiquement affaiblie sous la domination des Būyides et que certaines parties de son tissu urbain aient sombré dans la ruine, elle continuait à conserver encore sa valeur symbolique, notamment sur le plan religieux et spirituel, ainsi que pour le commerce. Comme nous l’avons observé, cette cité était l’une des principales destinations où affluaient de grandes quantités de textiles venus de près comme de loin³⁷¹.

L’un des facteurs susceptibles d’expliquer cet important volume d’acheminement de produits Iraniens vers l’Irāq est la domination des Būyides sur la majeure partie de l’Irān (à l’exception du Khurāsān, tel qu’il apparaît au moment de la rédaction de ces sources) ainsi que sur Baghdād à cette époque. Cette autorité politique unifiée a probablement contribué à l’uniformisation des règles d’échange et, par conséquent, à une plus grande fluidité des transactions. De plus, la position géographique de Baghdād favorisait la redistribution des textiles Iraniens vers des régions plus éloignées après leur arrivée en ville, ce qui a constitué un facteur supplémentaire dans son rôle d’aimant pour ces produits.

À la lumière de ce qui a été examiné jusqu’ici, et comme on peut également l’observer

³⁶⁷ *Ḥudūd al-‘Ālam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D. 1970, pp. 137

³⁶⁸ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ Ahmed ibn Muhammad, *Abrégé du Livre des Pays*, traduit de l’arabe en français par Henri Massé. Beyrouth : Presses de l’Ifpo, 1973, paragraphe 177

³⁶⁹ MAQDISĪ 1994, p. 109

³⁷⁰ MAQDISĪ 1994, pp. 374-376

³⁷¹ Pour en savoir plus sur la ville de Baghdād aux V^{ème}-VI^{ème}/XI^{ème}-XII^{ème} siècles, consultez VAN RENTERGHEM Vanessa, *Les élites bagdadiennes au temps des Seldjoukides*, Beyrouth : Presses de l’Ifpo, 2015

sur les cartes, l'acheminement des produits textiles vers des destinations proches ou lointaines à des fins commerciales n'était nullement exclusif à Rayy. On peut affirmer, sur la base des sources étudiées, que ces échanges se déroulaient à partir de toutes les grandes villes et dans toutes les directions, et que cette cité, bien que hautement significative, n'était pas le seul centre d'activité du marché des textiles.

Dès lors, une question essentielle se pose : qu'est-ce qui a conduit les sources à désigner Rayy comme le « centre du commerce mondial » et à lui conférer une renommée aussi étendue ? La ville était-elle en déclin à l'époque où ces sources furent rédigées ?

Une telle hypothèse semble peu vraisemblable : même si Rayy connaissait peut-être un déclin relatif par rapport à sa splendeur passée, le contenu de ces sources suggère clairement que la ville conservait une prééminence notable sur les autres cités renommées de son époque. Selon Ibn Ḥauqal :

« Rayy est, après Baghdād, dans tout l'Orient, la ville la plus florissante. Quoiqu'elle ait moins d'étendue et de superficie que Nīshāpūr, elle l'emporte sur celle-ci par la densité des édifices, la richesse de la population, la fertilité et la prospérité »³⁷².

Toutefois, Maqdisī estime qu'Al-Yahūdiyya était plus développé que Rayy³⁷³.

Par ailleurs, à l'époque de ces auteurs, Rayy constituait le centre du pouvoir de Rukn al-Dawlah et de Fakhr al-Dawlah Dīlamī, et maintenait ainsi sa vitalité politique. Aucun de ces écrivains — ni même les auteurs plus tardifs tels que Gardīzī, Mas'ūdī, etc. — ne mentionne de ruines étendues à grande échelle de Rayy, à l'exception de l'observation de Maqdisī selon laquelle la forteresse était en ruines³⁷⁴. Ibn Ḥauqal note également :

« Les bureaux administratifs et le palais du gouvernement sont installés de nos jours à Rayy, parce que c'est la résidence du prince Abu Ali Hasan ibn Buwaih [Būyide], qui l'avait choisie pour capitale au moment où tout le territoire lui appartenait : les taxes furent versées après lui à sa famille. Le revenu que perçoit aujourd'hui le fonctionnaire qui en est responsable ... (lacune) »³⁷⁵.

Maqdisī ajoute : « the sovereignty there goes back to al-Dīlam ; and al-Rayy is among the most important of their dominations »³⁷⁶. Maqdisī, à deux reprises dans son ouvrage, énumère les qualités de Rayy. Il décrit la ville comme :

« Al-Rayy is an important town, delightful, distinguished ; many glories and much fruit ; the markets are spacious, the hostels attractive, the baths good, foods aplenty, little to hurt one, abundance of water, flourishing commerce. Learned people are the leaders, the public is intelligent, the women are good housekeepers ; the stores are splendid. The weather is pleasing ; it is an elegant, clean place. The people have beauty, intelligence, honour, refinement. Here are councils and schools ; natural

³⁷² IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 363

³⁷³ MAQDISĪ 1994, p. 346

³⁷⁴ MAQDISĪ 1994, p. 348

³⁷⁵ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 364

³⁷⁶ MAQDISĪ 1994, p. 354

talents, handicrafts ; granaries »³⁷⁷.

Il ajoute également « al-Rayy is a delightful district, with abundant water, splendid villages, fine fruits, extensive area, important rural districts »³⁷⁸. Il va jusqu'à en exalter la grandeur, aux côtés de Hamadān et d'Isfahān, dans la région du Jibāl³⁷⁹.

Le contenu de ces sources atteste qu'à l'époque de la rédaction de ces récits de voyage, Rayy était une ville florissante et fertile, entourée d'importantes zones rurales. La présence d'écoles et d'une bibliothèque de livres remarquables³⁸⁰ témoigne de la vitalité intellectuelle et de la diffusion du savoir dans cette cité. Ibn Ḥauqal affirme que « depuis l'Iraq jusqu'au Khurāsān, il n'y a, après Rayy, aucune ville plus commerciale qu'Isfahān »³⁸¹. Maqdisī indiquant que « the hostels are good, full of furnishings, pleasant, splendid »³⁸², ainsi que la mention des marchés spacieux à Rayy, montre que cette ville disposait d'infrastructure bien développées pour accueillir les marchands. Les produits de Rayy, tels que « garments, and munayyar cloth, and cotton ; large bowls, large needles, and combs »³⁸³ jouissaient également d'une grande réputation. Ibn Faqīh mentionne également ces produits au début du IV^{ème}/X^{ème} siècle, attestant ainsi de la continuité de leur production à Rayy :

« Les habitants d'al-Rayy ont les poteries vernissées, la soie, les nombreux ustensiles qu'ils tirent du bois : peignes, salières, cuillères. Ils ont les tissus [254] blancs et brodés (*tirāzī*), les *ṭaylasāns* blancs et supérieurs, les étoffes à double trame »³⁸⁴.

Abū Dhulaf, voyageur et poète arabe du IV^{ème}/X^{ème} siècle, ne mentionne les tissus que rarement dans son récit de voyage, l'un d'entre eux étant le tissu *rāzī*³⁸⁵. Selon lui, « à Rayy, on tisse des tissus connus sous le nom de *rāzī*. Ce tissu est spécial pour là-bas et il n'est tissé comme tel nulle part »³⁸⁶. Ce qui est remarquable, c'est qu'en plus de cette mention, il évoque également le prix de ce tissu : « J'en ai vu un rouleau [de tissu *rāzī*] de la taille de deux cents empan, qui était vendu dix mille dirhams »^{387 388}.

³⁷⁷ MAQDISĪ 1994, p. 347

³⁷⁸ MAQDISĪ 1994, p. 341

³⁷⁹ MAQDISĪ 1994, p. 340

³⁸⁰ MAQDISĪ 1994, p. 347

³⁸¹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 354

³⁸² MAQDISĪ 1994, p. 347

³⁸³ MAQDISĪ 1994, p. 351

³⁸⁴ IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ 1973, paragraphe 185

³⁸⁵ *Rāzī* signifie attribué à Rayy. Le tissu *Rāzī* désigne donc le tissu attribué à Rayy. Cela signifie le double-étoffe, ou le tissu *Munayyar*, appelé tissu *Munayyar Rāzī* dans de nombreuses sources historiques.

³⁸⁶ ABŪ DHULAF, p. 75

³⁸⁷ ABŪ DHULAF, p. 75

³⁸⁸ Dans les rares passages où Abū Dhulaf mentionne d'autres tissus, il écrit aussi : « dans la ville [de Semnān], on tisse des mouchoirs à motifs, qui sont très précieux et le prix de chacun d'eux atteint cinquante dinars. Et là-bas, les tissus pour *tchādor* [un grand voile] sont également tissés de manière très artistique, et chaque *qavārah* [unité d'échelle d'un tissu coupé, à partir duquel un vêtement peut être cousu] est vendu jusqu'à deux cents dinars et plus. On dit que les femmes qui tissent ce tissu deviennent aveugles à cause de

Pourtant, aucun de ces deux auteurs, ni les autres écrivains, ne mentionne explicitement la diffusion des textiles de Rayy dans d'autres régions d'Irān. Par ailleurs, dans les écrits d'Ibn Ḥauqal et de Maqdisī, les descriptions des marchands résidant à Isfahān ou à Shīrāz sont bien plus détaillées que celles concernant Rayy. Cependant, ces deux auteurs comparent à nouveau Rayy à d'autres grandes villes et insistent sur sa supériorité dans le domaine commercial, ce qui souligne son importance stratégique. Il paraît donc raisonnable de supposer que le volume du commerce à Rayy dépassait celui de la majorité des autres villes, et que la présence marchande y était particulièrement marquée. Se pourrait-il que la renommée de Rayy en matière de commerce fût si largement reconnue que les auteurs ne jugeaient pas utile d'en détailler les aspects, préférant se concentrer leur description sur d'autres cités ? Dans le cas contraire, qu'est-ce qui aurait alors conféré à Rayy et à son activité marchande une telle notoriété ?

Ce qui peut distinguer Rayy, c'est sans doute son accès stratégique à deux pôles commerciaux majeurs : l'Irāq islamique et la Méditerranée chrétienne (l'Empire romain

la précision apportée à l'élégance et à la beauté du tissu et du fait qu'elles travaillent beaucoup dessus » [ABŪ DHULAF 1975, p. 81].

Afin de pouvoir comparer les prix de ces tissus mentionnés par Abū Dhulaf, il est nécessaire d'étudier le rapport du dirham au dinar, et aussi de déterminer le prix de chaque tissu en fonction de la taille mentionnée pour chaque tissu. Le rapport du dirham au dinar a fluctué depuis le début de l'Islam et à différentes époques, de sorte que ce rapport « a atteint [1 à 22] au seuil de l'an 279 de l'Hégire [892 apr. J.-C.]. Mais ce rapport diminue encore de sorte qu'à partir de l'année 299 de l'Hégire [911 apr. J.-C.], la valeur de chaque dinar diminue jusqu'à 10 dirhams. Puis, au milieu de la période du califat fatimide, 297-567 de l'Hégire, [pendant le califat d'al-Hākim bi-Amr Allah, par exemple, qui débuta en 386 de l'Hégire (996 apr. J.-C.)], la valeur du dinar augmenta et atteignit 18 dirhams » [ZARRA-NEZHAD Mansour, « Estimating the Value of Dirham and Dinar in Muslims' Economic History », in : *Iranian Journal of Economic Research*, vol. 6, n° 21, Février 2005, p. 61-62]. Goitein indique également que le rapport entre le dirham et le dinar en 415 de l'Hégire (1024 apr. J.-C.), était de 24 pour 1 [GOITEIN 1973, p. 274]. Étant donné que le récit de voyage d'Abū Dhulaf date de 341 de l'Hégire (952 apr. J.-C.), le rapport dirham/dinar au moment où il a écrit son récit de voyage peut encore être considéré comme étant de 10 pour 1.

La taille de chaque empan [un empan est « une mesure de longueur, espace maximum entre l'extrémité du pouce et du petit doigt de la main ouverte », dans : *Dictionnaire en ligne Le Robert*] est considérée comme étant de 22.86 cm, donc 200 empan de tissu *rāzī* sont égaux à 45.72 mètres. D'autre part, le *qavārah* requis pour chaque *tchādor* dépend de la largeur du tissu, du patron de couture du *tchādor*, et de la taille de la personne. Selon les méthodes de couture actuelles, il faut au moins 4.5 mètres de tissu pour coudre un *tchādor* à partir d'un tissu d'une largeur d'environ 115 cm. En cas d'utilisation de tissus plus larges, une longueur de tissu plus courte est requise. Ainsi, chaque mètre coûterait probablement environ 44 à 45 dinars. Si l'on compare ce chiffre avec le prix du tissu *rāzī*, dont environ 45 mètres étaient échangés contre dix mille dirhams ou mille dinars, il en résulte que chaque mètre de tissu *rāzī* coûtait environ 22 dinars, soit la moitié de chaque mètre de tissu de *tchādor* du Semnān. Bien entendu, il convient de noter que les informations d'Abū Dhulaf sur le tissu *rāzī* sont incomplètes et qu'il n'est pas clair s'il était à motifs ou non, ni si ce prix concernait le type de tissu *rāzī* le plus simple ou non. Un autre point important est que le prix mentionné pour le tissu *rāzī* est pour 45 mètres, commercialisé en gros, mais le tissu pour le *tchādor* de Semnān est vendu en petite quantité, et en fait un dixième du tissu *rāzī*. Au moins selon les normes actuelles, le prix de gros est bien moins cher que le prix de détail. Comme Abū Dhulaf mentionne rarement les tissus des différentes villes d'Irān, car il s'est principalement intéressé aux métaux minéraux des différentes régions, il est probable qu'il n'ait cité que les meilleurs textiles, ou ceux qui ont retenu son attention. Par conséquent, il est possible qu'il ait fait référence à des tissus coûteux et précieux, et si tel est le cas, le tissu *rāzī* était peut-être moins cher que le tissu pour le *tchādor* produit à Semnān, mais il était toujours considéré comme l'un des tissus chers.

d'Orient). Ibn Ḥauqal souligne que « Rayy est un centre d'exportation vers différentes contrées : c'est ainsi qu'on envoie du coton en 'Irāq, en Ādhirbāyjān, et ailleurs, des tissus à double trame, des manteaux et des robes »³⁸⁹. La description qu'il donne des marchands présents à Ardabīl au milieu du IV^{ème}/X^{ème} siècle témoigne également de la présence de tissus double-étoffe dans leur garde-robe : « leur garde-robe était composée des plus précieux tissus de Merv, ou d'étoffes à double trame ». Ces étoffes de Marv ont très probablement atteint Ardabīl en transitant par la ville de Rayy.

Bien que l'Ādhirbāyjān fût une région voisine de Rayy, et que, comme il a été précédemment mentionné, ses textiles s'y trouvaient, il apparaît que, dans la mesure où l'Ādhirbāyjān offrait un accès privilégié à l'un des points de passage les plus importants — si ce n'était le seul — vers les territoires byzantins, les productions de Rayy y étaient principalement envoyées en vue d'échanges avec ce dernier. Comme l'explique Ibn Ḥauqal :

« La province se divise en deux Arménies, l'Intérieure et l'Extérieure. Dans l'Arménie Extérieure certaines villes appartiennent aux musulmans et sont entre leurs mains ; ils continuent à les diriger, mais à plusieurs reprises, les Arméniens y ont gouverné moyennant un tribute. Elles ont maintenant des princes musulmans, et c'est le cas d'Ardjish, de Manazdjird et de Khilāt [Akhilāt]. Ses frontières sont clairement définies : à l'est s'étend jusqu'à Bardha'a ; à l'ouest jusqu'à la Haute Mésopotamie ; au sud, jusqu'à l'Ādhirbāyjān ; et au nord, jusqu'aux confins de l'empire byzantine dans la région de Qaliqala. Cette dernière ville (Qaliqala) se trouvait jadis au milieu de l'empire byzantin et formait une importante marche frontière pour les populations de l'Ādhirbāyjān, du Djibāl, de Rayy et des régions adjacentes »³⁹⁰.

Qaliqalā se situe dans les environs de Akhlāt³⁹¹. Il est intéressant de relever que Nāṣir Khusrū, entreprenant son voyage vers La Mecque depuis Merv, sa ville de résidence, traversa Rayy, puis plusieurs cités d'Ādhirbāyjān, avant de passer également par Akhlāt. Ce passage, de même que la traversée de plusieurs autres villes, lui permit d'atteindre la région du Shām³⁹².

Ibn Ḥauqal précise également que

« les habitants du pays ont une porte d'entrée dans l'empire byzantin, qui est la ville de Trébizonde : les négociants des contrées de l'Islam s'y groupent avant de pénétrer dans l'empire byzantin pour commercer, et c'est par là qu'ils sortent. Ce port est baigné par un bras du canal de Constantinople, qui continu jusqu'à l'Océan. L'empereur de Byzance lève sur son agent résidant à Trébizonde d'immenses sommes d'argent et de redevances considérables, qui étaient autrefois beaucoup

³⁸⁹ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 369

³⁹⁰ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 336-337

³⁹¹ DEHKHODA 1998, vol. 11, p. 17391

³⁹² NĀSIR KHUSRŪ, *Naser-i Khosraw's Book of Travels*, traduction du persan en anglais, introduction et annotations par Wheeler McIntosh Thackston, Albany: Bibliotheca Persica, 1986, pp. 2-10

moindres : nous y avons fait allusion dans notre notice sur l'empire byzantin. La majeure partie des exportations en direction des pays musulmans, brocarts, soies à dessins, tissus de lin grec, étoffes de laine, manteaux grecs, passent par Trébizonde. »³⁹³.

Comme Maqdisī l'indique :

« Constantinople possède de beaux marchés à prix abordables et des fruits en abondance. Dans les villes de Ṭiyn vivent des musulmans, de même à la mine de cuivre et à Aṭrābsand. C'est le chemin le plus court vers Constantinople, j'y ai donc accordé une place particulière »³⁹⁴.

Ainsi, Maqdisī désigne la route la plus courte vers Constantinople, le cœur de l'Empire byzantin, comme passant par Trébizonde. Rayy était donc reliée au monde byzantin en empruntant la voie de l'Ādhirbāyjān, puis de l'Arménie, et enfin de Trébizonde, véritable porte d'accès vers l'Empire romain d'Orient. Cette ville jouait le rôle de carrefour commercial majeur, lieu de convergence des marchands musulmans et chrétiens, et d'échange des biens produits des deux sphères culturelles.

Un autre élément intéressant mentionné par Ibn Ḥauqal est l'existence d'un bureau de douane à la ville de Khunaj :

« il s'y trouve un poste douanier, où l'on acquitte les taxes sur les marchandises en transit d'Ādhirbāyjān aux régions de Rayy, les droits sur les esclaves et les bêtes de somme, sur tous les articles de commerce en général, comme les moutons et les bœufs. Le revenu constant de ce poste est de cent mille dinars par an, et il remonte parfois jusqu'à près d'un million de dirhems. Dans l'ensemble des contrées de la terre, il n'en est pas où il y ait une circulation aussi importante qu'ici »³⁹⁵.

L'existence de ce poste de douane, qui selon Ibn Ḥauqal contrôlait les marchandises entrant à Rayy, et dont les revenus étaient exceptionnellement élevés, illustre clairement l'ampleur des échanges commerciaux entre Rayy et l'Ādhirbāyjān. Étant donné que les marchands musulmans se rassemblaient à Trébizonde pour y faire du commerce, il est probable qu'une grande partie des marchandises transitant par ce poste à destination de Rayy comprenait des biens achetés par ces marchands dans le port byzantin. Par ailleurs, comme les sources mentionnent également l'exportation de textiles de Rayy vers l'Ādhirbāyjān, il est légitime de supposer qu'une part importante des tissus produits à Rayy passait par cette douane avant d'être envoyée en Ādhirbāyjān, puis en Arménie, et enfin à Trébizonde.

Les échanges de textiles de Rayy vers les terres de l'Ādhirbāyjān et de l'Iraq, tels qu'attestés par les informations fournies par Ibn Ḥauqal, suggèrent que la majeure partie

³⁹³ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 336-337

³⁹⁴ MAQDISĪ Abū Abd Allah Muhammad ibn Ahmad, *Aḥsan al-Taḳāsim fī Ma'rifat al-Aqālīm*, traduit de l'arabe en persan par Alinaghi Monzavi, Téhéran : Société d'auteurs et de traducteurs iraniens 1983 (1361), vol. 1, p. 208

³⁹⁵ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, p. 346

des produits textiles de Rayy était probablement destinée à l'exportation. En réalité, cette orientation vers les marchés extérieurs pourrait bien constituer le trait distinctif ayant assuré la renommée de Rayy. Dans une lettre de la Guéniza du Caire, Mūsā Tāhīrtī demande à Sahl Tūstarī de lui acheter « *a white rāzī robe* »³⁹⁶. Cette référence au tissu *rāzī*, bien que son prix ne soit pas mentionné, montre que la renommée de ce type de tissu dépassait les frontières de l'Irān, qu'il était connu en Egypte et en Tunisie, et qu'il y était commercialisé³⁹⁷. Certes, il est également fait mention, pour d'autres régions, de l'exportation de leurs productions vers l'Irāq, l'Égypte ou La Mecque. Toutefois, ce qui revêt une importance particulière dans le cas de Rayy, c'est l'orientation privilégiée de ses textiles vers l'Ādhirbāyjān et, très probablement, de là vers les territoires de l'Empire romain d'Orient.

La présence d'un poste douanier à proximité de Rayy et les revenus considérables qui y sont associés, sans doute liés au volume élevé des marchandises qui y transitaient, renforcent cette hypothèse. Il est certain que les produits manufacturés à Rayy n'étaient pas les seuls à atteindre Trébizonde : les marchands musulmans emportaient également avec eux les productions d'autres cités en direction de l'Ādhirbāyjān, puis de Trébizonde, pour y faire commerce — comme en témoigne la mention de tissus de Merv à Ardabīl. Cependant, étant donné la proximité de Rayy avec le poste douanier, il semble probable que les produits fabriqués à Rayy représentaient une part importante des marchandises transitant par cette douane.

Le caractère à vocation extrarégional du commerce de Rayy non seulement rend plausible la diffusion des textiles vers des régions lointaines, notamment jusqu'aux frontières de l'empire chrétien, mais laisse également envisager la possibilité que certains de ces textiles aient été spécifiquement conçus pour des consommateurs chrétiens. Dans cette perspective, la présence d'une croix sur l'un des taffetas doublé liseré à liage vertical n'a rien de surprenant, et l'hypothèse selon laquelle ce tissu aurait été destiné dès l'origine à une utilisation dans les territoires byzantins paraît tout à fait crédible. Il n'est cependant pas exclu que des textiles ornés de motifs empruntés à l'art chrétien aient été produits pour les communautés chrétiennes vivant en Irān. Selon Maqdisī, dans la région du Jibāl, « Jews

³⁹⁶ GOITEIN 1973, lettre n° 11, p. 77

³⁹⁷ Ce n'est pas la seule fois qu'un tissu iranien est mentionné dans les lettres de la Guéniza du Caire. Dans la lettre envoyée de Quds à l'Égypte, du milieu du V^{ème}/XI^{ème} siècle, il est fait mention de deux sacs de tissus *tabarī*, envoyés de Palestine en Égypte. Selon Goitein, il s'agissait probablement de véritables tissus du Tabaristān, importés de l'Irān en Palestine [probablement Ramlah], et de là exportés vers l'Égypte, mais il ne précise pas pourquoi il considère ces tissus comme originaux [GOITEIN 1973, lettre n° 21, pp. 108-110]. Maqdisī a également mentionné l'exportation des étoffes du Ṭabaristān vers La Mecque [MAQDISĪ 1994, p. 322].

are more prevalent than Christians here, with many Magians »³⁹⁸. Dans d'autres zones, telles que Samandar, que Maqdisī décrit, des communautés chrétiennes étaient établies : « Samandar is a large town on the lake between the river of al-Khazar and Bāb al-Abwāb. The dwellings are huts. Most of the people are Christians ; they are a very humble people, loving the stranger »³⁹⁹. De même, dans certains villages de Samarqand, Ibn Ḥauqal rapporte :

« On voit à Shāwadhār un monastère d'une congrégation chrétienne, comprenant des cellules et des habitations confortables et plaisantes ; j'y ai remarqué des chrétiens de l'Iraq qui y avaient élu domicile à cause de sa bonne situation et l'avaient choisi à cause de son isolement et de sa tranquillité : des waqfs le font vivre et des fidèles viennent y faire retraite, car l'endroit est vénéré plus que les autres lieux du Sughd : il se nomme Wazkardah »⁴⁰⁰.

Dans certaines villes du territoire de Rihāb — telles que Shābarān, Shakkī et Tablā⁴⁰¹ — vivaient également des chrétiens, qui, dans ces cités spécifiques, formaient même la majorité de la population. En outre, en Fars⁴⁰², notamment à Shīrāz⁴⁰³, ainsi qu'au Khūzistān⁴⁰⁴, des communautés chrétiennes étaient également présentes, bien que chaque fois il soit précisé que leur nombre était inférieur à celui des juifs. Ainsi, bien que les chrétiens fussent peu nombreux, ils étaient néanmoins présents dans diverses régions de l'Irān. Compte tenu de la dispersion géographique de ces minorités chrétiennes, il est plausible de penser qu'une part significative des textiles produits localement était destinée à satisfaire les besoins culturels et religieux spécifiques de ces communautés. Cette constatation, au-delà d'attester de l'étendue des marchés pour les textiles de Rayy, met en lumière la souplesse et l'adaptabilité des producteurs face à la diversité des préférences de leur clientèle.

5.3. TRANSFERT ET RÉCEPTION DES FRAGMENTS AUX TRÉSORS D'ÉGLISES

Les quatre tissus présentés ont tous été trouvés dans des églises, et dans un contexte entièrement religieux, mais cela prouve-t-il qu'ils ont également été tissés dans un contexte religieux ? Et sinon, dans quel contexte et dans quel but ont-ils été tissés ? Et dans quel cadre ont-ils été emmenés en Europe ? Compte tenu de la grande distance entre leur lieu

³⁹⁸ MAQDISĪ 1994, p. 350

³⁹⁹ MAQDISĪ 1994, p. 318

⁴⁰⁰ IBN ḤAUQAL 1964, tome II, pp. 477-478

⁴⁰¹ MAQDISĪ 1994, p. 332

⁴⁰² MAQDISĪ 1994, p. 387

⁴⁰³ MAQDISĪ 1994, p. 380

⁴⁰⁴ MAQDISĪ 1994, p. 368

de production et celui où ils ont été trouvés, quel itinéraire géographique ont-ils emprunté pour atteindre leur destination finale ? Une fois arrivés à destination, comment ont-ils été reçus ? En tant que tissus ayant une identité orientale, ou en tant que tissus définis par ce qu'ils enveloppaient ? Est-il possible qu'ils aient conservé leur identité initiale, et qu'ils aient également accepté une nouvelle identité, les deux à la fois, et qu'ils soient une combinaison des deux ?

5.3.1. MOTIFS COMMERCIAUX OU RELIGIEUX ?

Les fragments trouvés dans les églises sont considérés comme bénis. En effet, il s'agit de reliques qui auraient appartenu à un personnage religieux et qui auraient été en contact direct avec son corps pur, auquel cas ils avaient à la fois une valeur spirituelle et un pouvoir de guérison qui leur était attribué ; ou bien ils sont considérés comme bénis en étant en contact avec un objet béni, comme les restes du corps ou des vêtements ou d'autres biens des saints, et ont reçu les caractéristiques de ces biens⁴⁰⁵. Ce contact avec un objet béni peut avoir eu lieu après qu'un tissu ait été mis en possession de l'église. Cela signifie qu'un tissu qui a été offert en cadeau à l'église, par exemple, était destiné plus tard à être utilisé comme emballage pour protéger et conserver les objets bénis. Ce genre de situation se produit généralement si le tissu a été produit à proximité de l'emplacement de l'église, ou s'il a été importé d'autres pays dans un contexte commercial. Mais dans le cas où un tissu était apporté par des pèlerins qui se rendaient en Terre Sainte, ou par des personnes religieuses ou politiques qui se rendaient à Constantinople, le tissu était considéré parmi les fragments sacrés. En effet, dans la plupart des cas, ces fragments étaient utilisés comme emballage pour un morceau de la Sainte Croix, ou d'autres reliques des saints, et pour transporter ces reliques en Europe. Il existe des exemples qui confirment ce type d'utilisation de fragments ; par exemple, au V^{ème} siècle, Pierre l'Ibérien reçut un paquet contenant de la Vraie Croix lorsqu'il se trouvait à la cour de Théodose II. Cette croix, rapportée de Quds, « fut recouverte de cire, enveloppée dans un linge propre et enfermée dans une cassette en or »⁴⁰⁶.

Une telle tradition n'était pas seulement propre aux premiers siècles du christianisme, car Richard, abbé de Saint-Vannes, reçut du préfet de Quds, lors de son pèlerinage en 1026,

⁴⁰⁵ KELLEY Anna C., « (Re)using Byzantine Textiles: Adapting and Reinventing Material Identities through the Connected Mediterranean, Seventh–Twelfth Centuries », in : *FALCUCI Beatrice et al., Travelling Matters across the Mediterranean. Rereading, Reshaping, Reusing Objects (10th–20th centuries)*, Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2024, pp. 60-61

⁴⁰⁶ FROLOW 1993, p. 170, n° 16

des fragments de la Vraie Croix et une bourse en tissu d'or remplie de reliques de saints »⁴⁰⁷. Les tissus transportés en Europe dans le cadre des pèlerinages étaient considérés comme si précieux que, par exemple, au VI^{ème} siècle, Grégoire de Tours, propriétaire d'un tissu apporté par un pèlerin de Terre Sainte, « en détachait des parcelles, qu'il distribuait, pro benedictione »⁴⁰⁸. Selon Frolow, ce fragment a été utilisé pour envelopper les restes de la Sainte Croix. Bien que ce ne soit pas très clair, il semble que Grégoire lui-même ait utilisé ce tissu comme emballage pour la relique de la Vraie Croix. Frolow mentionne que ce tissu a été apporté par un pèlerin, et que ce pèlerin lui-même l'a reçu d'une personne nommée préfet de l'Orient, mais il ne mentionne pas qu'il a été utilisé pour transférer la relique. Il semble que le but de couper un tissu béni en morceaux, et de le distribuer à différentes personnes ou à différentes églises, était de rendre la bénédiction d'un tel tissu accessible à d'autres personnes. Les caractéristiques saillantes de ces pièces se transféreraient ainsi à d'autres tissus, si ces derniers étaient placés à proximité d'elles, et de cette manière, le nombre de tissus bénis augmenterait⁴⁰⁹.

Le tissu n'était peut-être pas le seul moyen de transport de ces restes, et les reliques étaient apportées dans d'autres emballages par les pèlerins ; comme Pierre l'Ibérien transféra un autre morceau de la Sainte Croix « inséré dans un exemplaire du petit écrit de l'évangéliste Jean »⁴¹⁰, de la Terre Sainte vers l'Europe. Mais encore une fois, il n'est pas clair si la relique de la croix elle-même a d'abord été recouverte d'un tissu, avant d'être insérée dans le livre.

Les reliques de la Sainte Croix, du Saint-Sépulcre et les biens d'autres saints, sont conservés dans les trésors de diverses églises. Beaucoup de ces reliques, notamment celles de la Sainte Croix et du Saint Tombeau, ont été transférées de Terre Sainte et de Constantinople vers des églises d'autres régions. Outre les questions sur le nombre élevé de reliques et leur authenticité, il existe des sources mentionnant le transfert de reliques, authentiques ou non, en Europe. Entre 996-1028, Odolric, évêque d'Orléans, apporta avec lui des reliques de son pèlerinage à Quds. Au retour, il rapporta également de Constantinople une relique de la Sainte Croix et des tissus de soie à Robert le Pieux, au nom de l'empereur Constantin VIII⁴¹¹. Avant 1044, l'évêque d'Avignon Benoît 1^{er}, fit

⁴⁰⁷ FROLOW 1993, p. 264, n° 200

⁴⁰⁸ FROLOW 1993, p. 178, n° 32

⁴⁰⁹ STAUFFER Annemarie, *Les Textiles de St-Servais de Maastricht: Guide de l'exposition, 5 mai-1er novembre 1991*, Riggisberg: Abegg-Stiftung, 1991, p. 9

⁴¹⁰ FROLOW 1993, p. 170, n° 16

⁴¹¹ FROLOW 1993, p. 244, n° 155

également don à l'église Notre-Dame-des-Doms de nombreuses reliques qu'il rapportait de son pèlerinage en Terre Sainte⁴¹². En outre, le monastère du Mont-Athos à Laure a reçu une relique de la Sainte Croix en 964, envoyée par l'empereur Nicéphore Phocas de Constantinople⁴¹³. Ce que l'on comprend, c'est que dans la plupart des cas les reliques venues de Terre Sainte ont été transférées par le biais de pèlerinages⁴¹⁴. Tandis que les reliques envoyées de Constantinople étaient transférées aux rois de différentes régions, principalement sous la forme de cadeaux offerts par les empereurs byzantins⁴¹⁵.

Si les reliques avaient été enveloppées dans un fragment lors du transfert, il semble possible que le même fragment soit resté comme revêtement des reliques dans l'église. Ainsi, les tissus, surtout ceux de petites dimensions, conservés dans les églises, semblent avoir été utilisés pour transporter et stocker les reliques. Si ces tissus ont un dessin oriental, il est plus probable qu'ils aient été utilisés pour transférer des reliques de Terre Sainte ou de Constantinople vers l'Europe. Bien entendu, il ne faut pas oublier la possibilité qu'un tissu ait été apporté de Quds ou de Constantinople en tant que tissu béni, puis coupé en morceaux en Europe et distribué entre différentes églises. Pour les quatre tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical conservés dans les églises mentionnées ci-dessus, l'hypothèse d'un transfert dans le contexte chrétien semble envisageable en raison de leur petite taille et de leur caractère oriental.

Concernant le textile à médaillons ronds sur fond à décor géométrique (cat.7), conservé dans la basilique de Saint-Servais, aucune information n'est disponible sur les conditions dans lesquelles ce tissu a été conservé dans l'église au cours de ces siècles. Si ce tissu était trouvé dans une croix-reliquaire, des informations à ce sujet seraient probablement écrites dans les sources. Il est donc possible que ce petit fragment soit lié à un tissu béni apporté en Europe, et peut-être qu'il ait été utilisé pendant un certain temps, mais cette utilisation était temporaire.

D'autre part, comme nous l'avons vu précédemment, il existe des informations plus détaillées et précises sur les fragments du textile à rayures ornées de lions (cat.13), conservés dans la basilique de Saint-Servais. Ils ont été utilisés pour l'emballage extérieur de toutes les reliques à l'intérieur de la croix de Saint-Servais, c'est-à-dire que ce tissu a été

⁴¹² FROLOW 1993, p. 271, n° 213

⁴¹³ FROLOW 1993, p. 241, n° 147

⁴¹⁴ Voir aussi : FROLOW 1993, p. 242, n° 152

⁴¹⁵ Voir aussi : FROLOW 1993, p. 260, n°187 et p. 275, n° 223

utilisé pour envelopper les reliques, elles-mêmes protégées dans d'autres fragments. Cela signifie qu'il existait une taille de tissu suffisamment grande, dont différents morceaux étaient utilisés pour envelopper les trois paquets de reliques A, B, et C. En outre, comme mentionné, certaines reliques ainsi que la croix reliquaie elle-même ont été amenées à Maastricht de Trèves et d'autres de Cologne, et certaines se trouvaient déjà dans l'église de Saint-Servais⁴¹⁶. Le tissu était donc utilisé là où toutes les reliques étaient présentes, probablement lors du placement des reliques à l'intérieur de la croix. Ce tissu a donc été soit conservé à Trèves, auquel cas il a pu être apporté de Quds avec les reliques du Saint-Sépulcre par l'archevêque Poppon de Trèves vers 1028-1029 ou 1032-1034, date qui concorde également avec celle de production attribuée aux taffetas doublé liseré à liage vertical. Ou bien il a été conservé à la basilique Saint-Servais de Maastricht et, avec la plaque en forme de T, attribuée à Saint-Servais, et d'autres reliques, il a été transporté à Trèves pour être utilisé à cet effet. Dans les deux cas, ces fragments sont probablement entrés dans l'église sous la forme d'un grand morceau de tissu, peut-être béni.

Concernant le tissu provenant de la croix de Gisèle, la situation est légèrement différente car les deux fragments de ce tissu contiennent des éclats de bois. S'il s'agit des reliques de la Vraie Croix, puisqu'elles ne sont authentifiées par aucun écrit, il est possible que ces deux fragments de tissu aient servi à transférer des éclats de bois de Terre Sainte, ou de Constantinople, à Ratisbonne. En effet, chaque fragment de ce tissu était utilisé pour recouvrir une relique individuellement, et non pour l'emballage extérieur de plusieurs reliques. Et un autre point est que les deux fragments, qui sont du même tissu, ont été utilisés pour recouvrir le même type de relique, c'est-à-dire des éclats de bois.

Comme mentionné, il est possible que les reliques du Saint-Sépulcre, conservées dans cette croix avec d'autres reliques, aient été ramenées de Terre Sainte par la duchesse Judith de Bavière dans le dernier quart du X^{ème} siècle. Selon cette hypothèse, on peut envisager la possibilité que ce tissu ait également été apporté avec elle de Terre Sainte. La production de taffetas doublé liseré à liage vertical est principalement attribuée à la fin du X^{ème} et au début du XI^{ème} siècle, d'après les résultats de cette étude, et cette hypothèse ne contredit pas la date attribuée à la production de ce tissu. Toutefois, l'hypothèse d'un transfert à la fin du IV^{ème} / X^{ème} siècle laisse un laps de temps très court pour que le tissu soit

⁴¹⁶ KOLDEWEIJ, 1985, p. 180

effectivement produit, puis transféré en Terre Sainte, puis à Ratisbonne, ce qui affaiblit légèrement la probabilité de son exactitude.

Quant au textile n° Tx5, conservé à l'église Saint-Materne de Walcourt, il semble que ce fragment ait été placé dans la cavité de la statue de la Vierge au début du XI^{ème} siècle. La présence d'un autre tissu, datant d'une période ultérieure, indique que d'autres dépôts y ont été ajoutés par la suite. Il n'existe pas de correspondance chronologique entre la mise en place de ce fragment dans la cavité et les voyages de Gérard de Walcourt en Orient ; il est donc probable que le tissu soit parvenu à l'église par un autre biais. Comme ce fragment, ainsi que d'autres, étaient superposés dans la boîte sans contenir de reliques, il est possible de considérer que ces tissus eux-mêmes faisaient office de reliques, et qu'ils n'aient pas renfermé de reliques lorsqu'ils furent placés dans la boîte. Le choix de ces fragments pour être déposés dans la cavité montre toutefois qu'ils avaient été investis, à un moment donné, d'une valeur sacrée ou bénie.

D'un autre point de vue, il est également possible que ces fragments aient été choisis pour remplacer les fragments qui servaient initialement à envelopper les reliques, bien plus tard, au cours des siècles suivants. Cette possibilité semble plus probable dans le cas du à rayures ornées de lions (cat.13), puisque les fragments ne recouvrent pas directement les reliques, et qu'ils ont été utilisés pour l'emballage extérieur. Mais il serait surprenant que, par exemple, des dizaines ou des centaines d'années plus tard, l'emballage de ces reliques soit changé, et là encore, qu'un tissu datant exactement de la même époque soit utilisé pour les envelopper, au lieu d'utiliser des tissus plus récents, probablement en meilleur état et avec une technique de tissage plus sophistiquée. Mais selon De Stuers, la manière dont ces enveloppes sont fixées dans la croix-reliquaire montre que les paquets sont restés intacts depuis qu'ils ont été placés à l'intérieur de la croix⁴¹⁷.

Si l'on considère l'hypothèse selon laquelle ces fragments ont été apportés en Europe depuis la Terre Sainte ou depuis Constantinople, il convient d'étudier comment ces tissus ont été transférés depuis Rayy, c'est-à-dire de leur lieu de production, à Constantinople ou en Terre Sainte. Il semble que, que ces fragments aient été acquis dans le cadre d'un pèlerinage en Terre Sainte, par des pèlerins, ou lors d'une visite diplomatique à Constantinople par des personnalités politico-religieuses, dans les deux cas ils aient parcouru le même chemin pour arriver à l'Europe. En effet, la plupart des pèlerins se

⁴¹⁷ STUERS 1907, p. 19

rendant en Terre Sainte passaient également par Constantinople. Il semble donc que le contexte dans lequel s'est déroulé ce transfert ait eu peu d'influence sur le parcours emprunté par ceux qui ont transféré les reliques vers l'Europe. Si le retour se faisait par voie terrestre, il aurait fallu que les pèlerins reviennent par Constantinople, puis par les terres de l'Europe de l'Est. Cependant, si leur retour se faisait par voie maritime, il n'était pas nécessaire de passer par Constantinople, puisque l'accès par d'autres ports plus proches de la Terre Sainte était possible. Toutefois, il paraît peu probable qu'une personne ayant affronté les difficultés d'un voyage en Terre Sainte, rentre sans avoir visité d'autres villes de cette région, notamment Constantinople, qui jouissait d'un rang élevé en tant que capitale de l'empire byzantin.

La mention de deux sacs de tissus *tabarī* en Palestine, dans une lettre du milieu du V^{ème}/XI^{ème} siècle, provenant des documents de la Guéniza du Caire qui a été déjà évoquée⁴¹⁸, montre qu'il existait des tissus Iraniens dans le milieu commercial de ce pays. En effet, un représentant des commerçants, à Ramlah, demande à l'auteur de la lettre, présent à Quds, de vérifier auprès du destinataire en Egypte s'il a reçu deux paquets de tissus *tabarī* qui lui avaient été envoyés préalablement. Bien que les dimensions de chacun de ces colis ne soient pas connues, l'emploi du mot « sac »⁴¹⁹ montre que ces tissus étaient échangés en quantité relativement importante dans le cadre commercial entre la Palestine et l'Egypte. Pour qu'une telle quantité de tissus *tabarī* soit présente en Palestine, la même quantité a dû être transférée du Tabaristān vers la Palestine. Cela implique donc qu'un tissu *tabarī* n'a pas été atteint accidentellement en Palestine, puis en Égypte, mais plutôt dans le cadre d'un programme commercial structuré.

De nombreuses routes reliaient les villes iraniennes aux terres voisines situées à l'ouest, et les marchandises iraniennes pouvaient donc être transportées vers la Terre Sainte ou vers Constantinople par n'importe laquelle de ces voies existantes. Parmi ces différentes routes, les principales, les plus fréquentées, étaient probablement aussi les plus sécurisées et fiables pour le commerce. Bien entendu, le lieu de production et de stockage des marchandises, ainsi que la destination souhaitée pour leur transfert, ont été déterminants dans le choix du bon itinéraire, mais il semble qu'une grande partie du trajet parcouru par les caravanes pour atteindre la Terre Sainte et Constantinople ait pu être identique sur de nombreux tronçons. En outre, les relations politiques entre les pays islamiques et leurs

⁴¹⁸ Pour plus de détails, voir note 398

⁴¹⁹ La traduction anglaise de ce mot, choisie par Goitein, est *bag*.

voisins chrétiens ont également joué un rôle central dans le choix de la destination, ainsi que dans celui de l'itinéraire approprié pour le transfert des marchandises commerciales. Comme cela a été constaté, les produits fabriqués à Rayy étaient soit transportées à Baghdād via Hamadān, Kirmānshāh, soit entraient directement dans l'Empire byzantin via les villes d'Ādhirbāyjān, et ce, à condition que la politique commerciale entre les deux gouvernements permette un échange direct de marchandises.

Il n'y avait pas de telles restrictions pour l'accès à Baghdād, car au moment de la production de ces tissus, l'Irān et l'Iraq étaient sous le règne du califat abbasside et étaient considérés comme une seule région gouvernementale, même si, à certaines périodes, les différentes régions étaient gouvernées par des dirigeants différents. Ainsi, la route menant à Baghdād semble avoir été une route plus fiable et constamment accessible, qui pouvait être utilisée par les caravanes.

On ne sait pas dans quel contexte les marchandises en question, à savoir les taffetas doublé liseré à liage vertical, ont été transférées de Rayy à Constantinople ou à Quds. Bien sûr, il est possible qu'ils aient été transférés dans un contexte politique, mais comme il n'existe aucune preuve claire de leur appartenance au *tirāz* du sultanat, une telle hypothèse est moins étayée, mais un transfert dans un contexte commercial semble plus plausible. En effet, les taffetas doublé liseré à liage vertical n'ont pas de méthode de tissage compliquée, mais ont pourtant une utilisation attrayante des couleurs et des motifs ; et bien qu'il semble qu'ils ne soient pas apparentés à un *tirāz* de sultan, ils possèdent néanmoins une bonne qualité de tissage. Ils présentent également des motifs très divers mais abstraits, ce qui permet de les tisser sur des métiers simples tout en les plaçant dans la catégorie des tissus à motifs. Ces caractéristiques marquantes, qui leur confèrent un aspect remarquable, et permettent de les tisser dans d'autres ateliers que ceux du sultan, en font des produits commerciaux appropriés, éventuellement de la catégorie onéreuse. On peut donc dire que ces tissus ont probablement été transférés de leur lieu de production vers les églises européennes dans une combinaison de contextes commerciaux et religieux, c'est-à-dire qu'ils ont été transférés de leur lieu de production, considéré comme Rayy, vers Constantinople ou Quds dans un contexte commercial, et à partir de là, leur transfert, comme on l'a vu, s'est effectué dans un contexte religieux.

5.3.2. *TISSUS ISLAMIQUES ET RELIQUES CHRÉTIENNES : TRANSFERTS ET TRANSFORMATIONS IDENTITAIRES*

Quatre des tissus en taffetas doublé liseré à liage vertical, qui sont décorés de motifs orientaux, voire islamiques — en particulier le fragment orné d'une bande d'inscription en tapisserie (cat.15), conservé à l'église Saint-Materne de Walcourt, ainsi que les fragments de tissu à rayures ornées de lions (cat.13), conservés à la Basilique de Maastricht, tous ornés d'inscriptions coufiques — ont servi à protéger les restes de la Sainte-Croix, ainsi que ceux d'autres saints de l'Église chrétienne, et cela pendant plusieurs siècles. Malgré leurs décorations islamiques, ils ont été choisis pour recouvrir ces reliques « comme une métaphore de leur valeur spirituelle »⁴²⁰ et, au fil des siècles, ils ont été conservés dans les endroits les plus protégés et sacrés de l'église. C'est comme s'ils ne faisaient plus qu'un avec leur contenu, et avaient atteint une valeur égale à ce qu'ils contenaient. Cette juxtaposition pose la question de savoir comment les tissus islamiques, dont l'islamicité se reconnaît à première vue à la présence d'inscriptions coufiques, ont été choisis à cet effet. Comment se fait-il qu'à une époque où les tensions entre terres chrétiennes et musulmanes préparaient progressivement le terrain au déclenchement des croisades, les tissus islamiques, ainsi que de nombreux autres exemples de l'art médiéval, aient été honorés et que leur usage ait été accepté dans le lieu le plus saint de la culture chrétienne ? La grande valeur de certains de ces tissus était certainement aussi due à leur caractère soyeux, et c'est pourquoi ils étaient considérés comme des biens précieux d'un point de vue matériel. Mais en choisissant ces tissus comme couvertures des reliques des saints, et aussi en acceptant leur présence dans l'espace ecclésial, on leur a probablement retiré leur identité islamique et orientale, comme si ces tissus renaissaient dans un autre contexte ; autrement, il est difficile de justifier leur présence à l'intérieur de l'église. Aux yeux des propriétaires chrétiens de ces tissus, leurs caractéristiques picturales ne rappelaient probablement pas l'origine culturelle de ces pièces d'étoffes, et le rôle de ces caractéristiques se réduisait à de simples motifs décoratifs ; des motifs qui, comme on l'a vu, se transféraient d'une culture à l'autre. Il semble donc que leur identité islamique et le contexte culturel dans lequel ils ont été produits ne se soient pas transmis avec ces tissus, car si cela s'était fait, ces pièces n'auraient pas trouvé leur place dans l'endroit le plus précieux de l'église. Mais cette nouvelle identité ne se comprend que dans le contexte du christianisme, car après avoir été retirés des reliquaires et séparés des reliques, ils se présentent pourtant comme des tissus islamiques. Leurs caractéristiques primaires ne leur sont donc pas supprimées, et cela dépend uniquement de qui et de quelle perspective les regarde. Ces pièces ont donc

⁴²⁰ BAGNOLI Martina, « Dressing the Relics. Some Thoughts on the Custom of Relic Wrapping in Medieval Christianity », in : ROBINSON James *et al.*, *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, Londres : The British Museum, 2014, p. 106

simultanément conservé leurs deux identités ; l'identité issue du contexte culturel dans lequel ils ont été produits et l'identité qui s'est formée dans le contexte dans lequel ils ont été utilisés.

Les décorations coufiques de ces tissus, ainsi que d'autres importées en Europe avant les croisades et en dehors du contexte des butins de guerre, n'entraient pas en conflit avec la culture ecclésiale établie et ne contenaient aucun message hostile ou négatif contre le christianisme. En effet, ces objets étaient soit envoyés en Europe comme cadeaux diplomatiques ou officiels de la part de l'Empire byzantin, qui devait être au courant du contenu de ce qui était envoyé, soit fournis par des pèlerins qui les amenaient dans les églises occidentales ; dans ce dernier cas, des commerçants, courtiers ou intermédiaires faisaient probablement office de traducteurs pour expliquer et transmettre correctement la signification exacte des inscriptions coufiques. Les lettres de Guéniza du Caire montrent que les marchands juifs du IV^{ème} au V^{ème}/X^{ème} au XII^{ème} siècle écrivaient l'arabe avec l'alphabet hébreu⁴²¹. La langue arabe utilisée par ces marchands dans ces lettres était une langue semi-littéraire⁴²². Bien entendu, les mots et expressions hébreux étaient également couramment employés dans les textes arabes⁴²³. Selon Goitein, l'hébreu s'apprenait à l'école tandis que l'arabe était enseigné avec l'aide d'un professeur privé⁴²⁴. Ainsi, dans un double effort, la langue arabe utilisée dans les régions islamiques a été apprise par les juifs qui y résidaient. La maîtrise de différentes langues par les marchands juifs et leur habile utilisation de leur connaissance de la langue des pays dans lesquels ils opéraient pouvait être considérées comme un facteur important pour faciliter la communication,

Dans le cas des taffetas doublé liseré à liage vertical, puisque Rayy, en plus de se trouver à un carrefour stratégique, se situait également sur le chemin des pèlerins vers la Mecque, traversé par de nombreux voyageurs et pèlerins de différentes régions, et constituait donc un lieu propice au rassemblement de divers voyageurs et commerçants, il est possible que ces tissus aient été transférés de Rayy, à Constantinople ou en Terre Sainte à travers les réseaux de commerçants locaux ou étrangers, appartenant à des communautés de différentes religions. Cependant, il est possible de suggérer avec plus de prudence l'implication de marchands ou de courtiers juifs dans ce transfert, en particulier dans les

⁴²¹ Parmi les documents de Guéniza, quelques lettres sont également écrites en langue hébraïque, probablement lorsque l'écrivain n'était pas familier avec la langue arabe. Dans la lettre n° 3 écrite en hébreu, l'écrivain est un Italien: GOITEIN 1973, p. 6

⁴²² GOITEIN 1973, p. 5

⁴²³ GOITEIN 1973, p. 5

⁴²⁴ GOITEIN 1973, p. 5

villes de Constantinople ou de Quds, ce qui pourrait s'expliquer par la maîtrise qu'avaient ces marchands de plusieurs langues.

Le point qui augmente la possibilité que des marchands juifs soient impliqués dans ces échanges est que la présence des marchands musulmans sur les terres byzantines était autorisée de manière limitée. Au IV^{ème}/X^{ème} siècle, seuls les marchands syriens étaient autorisés à opérer sur les marchés de Constantinople⁴²⁵. Leur activité se déroulait dans des conditions particulières et probablement sous haute surveillance. Malgré cette restriction, les tissus égyptiens ont été commercialisés sur les *open markets* de Constantinople⁴²⁶. Cela montre que des intermédiaires non musulmans faisaient le commerce des marchandises, provenant des terres musulmanes, sur les marchés de Constantinople. Compte tenu de la possibilité de leur présence sur les terres musulmanes et chrétiennes, et de leur maîtrise des langues des deux côtés, les juifs semblent être des options appropriées pour le commerce entre les musulmans et l'Empire byzantin.

Les tissus précieux trouvés dans les églises, tissés dans le *tirāz* du sultan et contenant des messages de glorification de ce dernier, ont souvent trouvé leur chemin vers les terres chrétiennes en étant offerts en cadeau aux empereurs et dirigeants chrétiens en raison de leur grande valeur. À la suite de ces échanges, la présence des tissus avec de telles décorations dans les églises ne crée pas de contradiction ni aujourd'hui ni, semble-t-il, à l'époque. Ainsi, même si certains de ces tissus, arrivant entre les mains des marchands, étaient échangés par leur intermédiaire, aucune question ne devrait se poser dans l'esprit d'un acheteur déjà familier avec la nature de ce type de cadeaux. Mais pour un acheteur qui n'était pas familier avec ces cadeaux, on peut supposer qu'un courtier, connaissant à la fois la langue de l'acheteur et celle inscrite sur le tissu, aurait pu plus facilement communiquer avec l'acheteur, et le convaincre d'acheter un produit avec une écriture arabe. Bien qu'il semble que ces inscriptions n'étaient que des motifs aux yeux d'un acheteur peu familier avec la langue arabe, il semble peu probable qu'un pèlerin lié d'une manière ou d'une autre à l'Église chrétienne, réagisse indifféremment aux écritures étrangères, sans se poser la moindre question sur la signification de ces inscriptions. Et, bien sûr, le fait que ces inscriptions évoquent la grandeur de Dieu les rendait pleinement et naturellement compatibles avec les enseignements et les valeurs de l'Église chrétienne.

⁴²⁵ MUTHESIUS Anna Maria, « The Impact of The Mediterranean Silk Trade on Western Europe Before 1200 A.D. », in : *Textiles in Trade: Proceedings of the Textile Society of America Biennial Symposium*, 14-16 septembre 1990, Washington, D.C.: Textile Society of America, 1990, p. 128

⁴²⁶ MUTHESIUS 1990, p. 128

De ce qui a été étudié, les quatre tissus taffetas doublé liseré à liage vertical semblent avoir été transférés en Europe au Moyen Âge. Dans le cas des fragments provenant de l'église Saint-Materne de Walcourt, cette hypothèse est particulièrement fiable car sa date de production correspond à celle du parchemin et à celle attribuée au coffret reliquaire dans lequel il est conservé. Concernant le tissu provenant de la Croix de Gisèle on peut également parler avec plus de certitude du transport au cours du Moyen Âge, car chaque fragment de ce tissu a servi à recouvrir une relique, toutes deux étant du même type. Leur transport dans le cadre de mobilités commerciales et religieuses témoigne de l'existence d'interconnexions à longue distance au Moyen Âge. Ces textiles constituent spécifiquement de très bons exemples d'interconnexions transculturelles, car ils portent des inscriptions coufiques, ce qui démontre donc visiblement leur origine islamique, tout en ayant été utilisés pour couvrir des reliques dans les églises chrétiennes. Un tel transport et une telle utilisation/réutilisation, malgré leur évidente origine orientale et islamique, dépeignent une fascination forte pour l'exotisme oriental. Les objets en provenance d'Orient étaient en effet synonymes d'une beauté incontestable et d'une valeur religieuse liée à la terre sainte. En fait, ces deux aspects éclipsaient la culture étrangère, associée aux régions avec lesquelles les chrétiens étaient en rivalité. Ces fragments étaient donc transférés grâce aux activités des commerçants, agissant de manière organisée ou ponctuelle, opérant entre Rayy et les milieux chrétiens, au-delà des régions iraniennes, afin de fournir aux pèlerins occidentaux qui visitaient l'Orient à la recherche de précieuses reliques des tissus uniques et de grande valeur.

CONCLUSION

Cette thèse s'est attachée à étudier un groupe de soies orientales de l'époque médiévale, comme exemple de transfert d'objets à l'échelle globale durant le Moyen Âge. Cette recherche a consisté à examiner seize tissus de taffetas doublé liseré à liage vertical, du point de vue de la technique de tissage, caractéristique principale qui les rassemble dans un groupe, et des caractéristiques de style, afin de répondre à des questions telles que le lieu et l'époque de leur production, ainsi que le contexte dans lequel ils ont été produits puis transportés en Europe.

Le lieu de découverte de la plupart des fragments de taffetas doublé liseré à liage vertical est inconnu, sauf celui d'un fragment mis au jour par Eric Schmidt lors des fouilles scientifiques menées à Rayy entre 1934 et 1936 dans la tour funéraire d'*Amīnābād*, et celui des deux autres fragments qui seraient, selon certaines sources, retrouvés à Rayy. Les textiles dits « būyides », apparus sur les marchés de l'art dans les années 20 et suite à des fouilles commerciales à Rayy, auraient été mis au jour dans les deux tours funéraires : la tour de *Naqārah Khānah* (tour à Quinze Redans) et celle d'*Amīnābād* (probablement identique à la tour à Treize Redans). En plus de ça, la fouille d'un autre fragment funéraire — un taffetas — par Eric Schmidt dans la tour de *Naqārah Khānah*, laisse penser qu'il est possible que d'autres fragments de taffetas doublé liseré à liage vertical, aient eux aussi été découverts dans ces deux tours funéraires.

Quant au lieu de production des taffetas doublé liseré à liage vertical, plusieurs hypothèses avaient été émises par les chercheurs, mentionnant l'Irān — et plus précisément la ville de Rayy —, l'Iraq, l'Égypte et même la Syrie. Une hypothèse sur l'attribution de ce corpus en Égypte reposait sur la revendication selon laquelle deux de ses tissus auraient été découverts dans une tombe égyptienne, sans que l'emplacement exact de celle-ci soit précisé ni qu'aucun indice supplémentaire n'ait été mis en évidence à ce jour.

La Syrie avait été considérée comme possible lieu d'origine en raison de la présence d'un décor spécifique, une croix grecque, sur l'un des tissus de ce corpus. Les recherches menées dans le cadre de cette thèse ont montré que, d'une part, la qualité des fils et les caractéristiques techniques des tissus, et d'autre part, leurs caractéristiques visuelles, sont si similaires qu'ils peuvent être considérés comme ayant été produits dans le même atelier (dans la même région). Ainsi, des éléments tels que l'utilisation de motifs abstraits influencés par la technique de tissage, l'emploi de fils de trame de couleur claire sur un

fond monochrome, etc., ont été observés sur tous les tissus. De plus, l'existence d'un langage commun entre les décors des taffetas doublé liseré à liage vertical, et la réutilisation d'une composition similaire de motifs, sans que ce soit une répétition simple mais plutôt une modification adaptée à chaque décor, dans un style commun, et presque au même degré d'abstraction, a mis en évidence une unité stylistique et une origine commune pour les tissus de ce corpus. Ainsi il serait plus envisageable de considérer que le tissu présentant un élément de la culture chrétienne aurait été produit pour la communauté chrétienne résidant en Iran, ou même pour des clients chrétiens dans les destinations lointaines. Le fait que certains de ces tissus soient décorés de caractéristiques de l'art islamique, comme les inscriptions coufiques, a renforcé une production dans les terres musulmanes.

Une attribution à Rayy a été, en revanche, solidifiée sur la base de notables ressemblances entre les taffetas doublé liseré à liage vertical et un autre tissu en taffetas lancé à liage repris, mis au jour lors des fouilles conduites par Eric Schmidt à la tour funéraire d'*Amīnābād*, dans les caractéristiques matérielles et dans le caractère abstrait des motifs, ainsi que dans les caractéristiques visuelles, notamment l'utilisation des motifs géométriques répétitifs, avec les tissus double-étoffe, trouvés lors des fouilles commerciales à Rayy.

L'appellation des tissus double-étoffe en *Munayyar* à l'époque médiévale a été attestée en se basant sur les lexiques rédigés à cette époque. La ville, étant réputée pour ce type de tissage, est probablement le lieu d'origine des textiles du groupe double-étoffe retrouvés à ce jour seulement à Rayy.

Ainsi, les taffetas doublé liseré à liage vertical pourraient être les fabrications d'un atelier de tissage de Rayy au cours de ses années de fonctionnement. Certaines différences dans le type d'erreurs de tissage ont suggéré la possibilité que certains textiles de ce corpus aient été produits sur un métier à tisser plus simple et d'autres sur un métier à tisser plus avancé. Cela pourrait être dû à l'arrivée de nouveaux métiers à tisser.

Dans la décoration de ces tissus, on a également observé une tentative de maintenir la continuité de la culture précédente, en recourant aux caractéristiques de l'art sassanide et achéménide, notamment l'utilisation d'animaux mythiques, tout en établissant une nouvelle culture fondée sur ces traditions. Ce groupe a été produit durant une période de transition où les caractéristiques de l'art iranien ancien se combinent avec de nouvelles définitions et

cultures, comme l'usage des inscriptions coufiques.

La datation de ces tissus a été située entre la fin du IV^{ème}/X^{ème} et le début du VI^{ème}/XI^{ème} siècle. L'émergence des bandes verticales décorées de motifs végétaux et de motifs géométriques répétitifs, ainsi que les inscriptions coufiques autour des *mīhrābs* des mosquées, semble être l'origine de la structure rayée des taffetas doublé liseré à liage vertical. Cependant, sur les *mīhrābs* de la seconde moitié du V^{ème}/XI^{ème} et plus tard, la densité des décors s'accroît considérablement, ce qui suggère que la production des tissus était principalement concentrée dans la première moitié de ce siècle limitant la production des tissus à la première moitié de ce siècle.

Cette datation est confirmée par les comparaisons avec d'autres tissus de cette période, ainsi que par les résultats des tests de radiocarbone effectués sur cinq fragments de taffetas doublé liseré à liage vertical. La production de tous, à l'exception du tissu du catalogue 12, a été datée avant 1029, présentant pour la plupart une probabilité la plus élevée vers 990. Ainsi, en se basant sur l'étude des gouvernants ayant exercé le pouvoir à Rayy, une production sous le règne de Fakhr al-Dawlah, apparaît plus plausible que sous le règne des autres souverains būyides.

L'examen des quatre taffetas doublé liseré à liage vertical recouvrant des reliques, et conservés dans les trésors d'églises, indique qu'ils ont été déposés dans les reliquaires au plus tard entre 418/1028 et 431/1039, ce qui confirme également une production avant cette date et pendant le règne des Būyides, lequel s'est terminé en 420/1029.

L'étude des échanges commerciaux et des réseaux marchands en Irān médiéval a mis en évidence l'importance de Rayy comme pivot stratégique et économique. La ville, plus qu'un simple centre de production textile, constituait un nœud logistique essentiel, et était reliée à la fois au centre de l'Orient musulman, Baghdād, et à l'Occident chrétien. Ses infrastructures urbaines et la capacité de sa production à répondre à des marchés variés renforçaient sa position stratégique. La proximité avec l'axe douanier de Khunaj et le volume des échanges transitant par ce poste a laissé penser que Rayy contribuait largement aux flux commerciaux vers Trébizonde et l'Empire byzantin.

Les taffetas doublé liseré à liage vertical sont des exemples clairs d'échanges interculturels au Moyen Âge aussi bien qu'au XX^{ème} siècle. Leurs caractéristiques attiraient à chaque époque un public fasciné par leur beauté, leur ancienneté et leur

exotisme. Les marchands et collectionneurs ont joué un rôle central dans leur circulation, considérant ces objets avant tout comme des biens commerciaux, réduisant souvent leur signification culturelle originelle. Ce sont plutôt leur beauté, leur caractère oriental, leur ancienneté et leur rareté qui rendaient ces tissus précieux. Ainsi, le sens et la culture à l'origine de la production de ces tissus n'ont pas voyagé avec eux : à chaque étape, de nouveaux usages et significations leur ont été attribués par leurs nouveaux publics.

**CATALOGUE DESCRIPTIF DÉTAILLÉ DU CORPUS DES
TAFFETAS DOUBLÉ LISERÉ À LIAGE VERTICAL**

Cat. n° 1.1 Soie aux médaillons avec étoile à huit pointes et oiseaux affrontés	
Abegg-Stiftung, Riggisberg, n° d'inventaire 3168 et 4247 Les fragments de ce tissu ont été archivés sous deux n° d'inventaire différents.	
Historique de la collection N° d'inv. 3168 Acheté en août 1985 dans le commerce d'art britannique. Anciennement dans la collection Giorgio Sangiorgi. N° d'inv. 4247 Acheté en 1991 dans le commerce d'art italien.	
Dimensions Les deux acquisitions sont montées ensemble et elles mesurent H. 59 cm L. 31.7 cm	
État de conservation Fragile, fragmenté. Le changement de couleur, comme les effets brunâtres, est visible à certains endroits du tissu surtout à gauche et en haut à gauche. Un effet comparable à de l'oxydation est également visible à droite.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 90 mais à certains endroits il monte même jusqu'à 103. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ou sans torsion appréciable ; bleu. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 21 et 24 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 11-12 fils. La découpure chaîne est 4, mais les irrégularités d'une découpure de 5 sont aussi visibles sur le tissu. La découpure trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage	

Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8), deux irrégularités avec un liage par chaque dixième chaîne a été identifiés.

La découpure est réalisée en même endroit que le liage.

Datation radiocarbone

892-931, 941-1019 à 95,4% de certitude après calibration (âge BP 1086±22, référence d'analyse ETH-151151)

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

KING Donald, *Textiles from the Sangiorgi Collection*, London: Spink & Son, 1985, cat.4

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

Cat. n° 1.2 Soie aux médaillons avec étoile à huit pointes et oiseaux affrontés	
The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C., n° d'inventaire 31.3	
Lieu de découverte Donné comme ayant été trouvé dans une tombe en Égypte	
Mention de credit Acquis par George Hewitt Myers en 1935	
Dimensions H. 46.5 cm L. 26 cm	
État de conservation Fragmenté et très fragile, avec des trous et des traces de coupures et de déchirures. Au centre du tissu, de petites taches blanches sont visibles, et des taches de couleur rougeâtres/brunâtres peuvent être observées, surtout en bas à gauche du fragment.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm va de 97 à 115. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ou sans torsion appréciable ; probablement bleu. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 20 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 10-11 fils. La découpe chaîne est 4, mais les irrégularités d'une découpe de 3 et de 5 sont aussi visibles sur le tissu. La découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8), des irrégularités avec un liage par chaque quatrième et chaque sixième chaîne a été identifiés.	

La découpure est réalisée en même endroit que le liage.

D'autres fragments du même tissu sont conservés au Musée islamique du Caire, Caire, sous le n° d'inventaire 13955.

Bibliographie

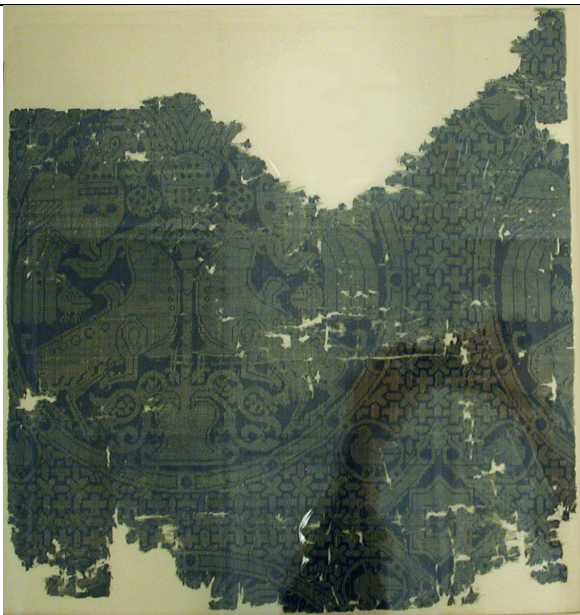
KING Donald, *Textiles from the Sangiorgi Collection*, London: Spink & Son, 1985, cat.4

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septiembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

Cat. n° 2 Soie aux médaillons ronds sur fond géométrique ; oiseaux et quadrupèdes affrontés flanquant un arbre	
The Metropolitan Museum of Art, New York, n° d'inventaire 52.20.10 a, b	
Lieu de découverte Donné comme ayant été trouvé à Rayy	
Historique de la collection Succession de Dikran G. Kelekian, New York Ancient propriétaire : Dikran G. Kelekian, New York (jusqu'en 1951 ; sa succession, New York, 1951-1952	
Dimensions H. 42.8 cm L. 40.7 cm	
État de conservation Très fragile. Des taches brunâtres ou légèrement foncées sont visibles vers le bas à gauche et le milieu supérieur du fragment. On note des trous et des traces de déchirures, probablement parfois faites avec un outil pointu. À certains endroits, des fils de trame de décor sont sortis du tissage, où ils restent à la surface du tissu.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne 130. Trame de fond : soie ; probablement avec une légère torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 22 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 10 fils. La découpe chaîne est 3. La découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Le liage est fait par chaque sixième chaîne (1/6). La découpe est réalisée en même endroit que le liage.	

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

Cat. n° 3 Soie aux médaillons ronds sur fond géométrique ; griffons affrontés	
The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C., n° d'inventaire 3.117	
Lieu de découverte Donné comme ayant été trouvé à Rayy	
Mention de crédit Acquis par George Hewitt Myers en 1927	
Dimensions H. 62.2 cm L. 41.1 cm Les dimensions mentionnées concernent celles du carton sur lequel le tissu est monté.	
État de conservation Très fragmenté. Le fragment est monté et collé sur un carton et les zones non conservées sont dessinées et colorées dessus. Aucune information sur la date du montage n'est connue. Il y a des taches brunâtres mais pas beaucoup. La lisière gauche est conservée. Elle ne porte aucun décor et a une largeur de 0.6 cm. Elle respecte la symétrie du décor.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 89. Trame de fond : soie ; impossible de vérifier ; probablement bleu. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 24 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 12 fils. La découpure chaîne est 3, 4, et 5. La découpure trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Le liage est fait par chaque dixième chaîne (1/10), des irrégularités avec un liage par chaque huitième chaîne ont été identifiés.	

La découpure n'est pas réalisée en même endroit que le liage.

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

WIET Gaston, *Soieries persanes*, Caire : Imprimerie de l'institut français, 1947, pp. 85-86

Cat. n° 4 Soie aux médaillons avec étoile à huit branches et chameaux affrontés	
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, n° d'inventaire 1986.90	
Historique de la collection Acheté chez Goumaronart, Inc. en 1986. Anciennement de la collection de Mme Paul [Marguerite] Mallon, Paris	
Dimensions H. 78.8 cm L. 48.2 cm	
État de conservation Très fragile et fragmenté. Il y a des trous partout sur le tissu, et aussi des déchirures. Le tissu est décoloré à certains endroits. Des taches brunâtres sont visibles sur le tissu, mais aussi de petites couches blanches de différents matériaux, comme du plâtre et encore un autre matériau qui semble collé, sont présentes à la surface du tissu. Une petite partie de la lisière gauche est conservée avec une hauteur de 14.2 cm. Elle mesure 0.6-0.7 cm de largeur. Après la lisière, la décoration commence à partir de l'axe vertical du médaillon, de sorte que la symétrie est respectée.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne 140. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ; bleu/vert. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 22-24 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 11-12 fils. La découpe chaîne est 5. La découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Le liage est fait par chaque dixième chaîne (1/10). La découpe est réalisée en même endroit que le liage.	
Bibliographie POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : <i>El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en</i>	

Estudios Medievales: E fazian fundamentos, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septiembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

MACKIE Louise W., *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century*, New Haven/London: Yale University Press/Cleveland Museum of Art, 2015. pp. 130-156

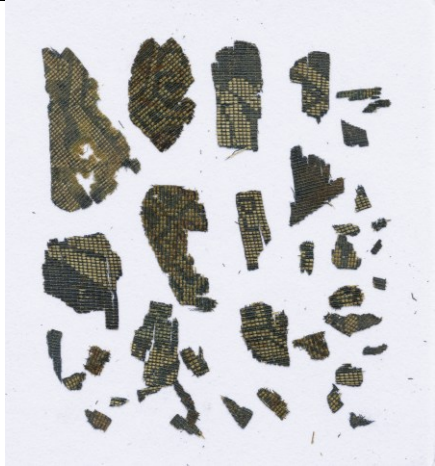
SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

ACKERMAN Phyllis, « Medieval Silk-Weaving from Antioch », in : *Illustrated London News*, vol. 99, n° 2573, 15 août 1936, pp. 274-275

Cat. n° 5	
Soie aux médaillons à décor ornemental	
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, n° d'inventaire 1950.518	
Historique de la collection Acheté d'Emil Delmár, Budapest, Hongrie, et New York, NY, en 1950	
Dimensions H. 18.3 cm L. 16.3 cm	
État de conservation Fragile. Les fils de trame du décor sont enlevés à certains endroits, ce qui donne un effet de lignes horizontales. Des traces de coupures sont visibles sur les bords du fragment. La partie inférieure droite du fragment présente une couleur beige jaunâtre plus vive que les autres endroits, ce qui pourrait être considéré comme la couleur d'origine de la trame du décor.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne 140. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ; bleu foncé. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 26-28 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 13-14 fils. La découpe chaîne est 3 et 6. La découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Un rôle de liage n'est pas attribué au préalable à des fils de chaîne spécifiques. Chaque groupe de trois fils de chaîne peut donc effectuer le liage, en fonction du décor.	
Bibliographie POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : <i>El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos</i> , III ^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238	

SHEPHERD Dorothy G., « Medieval Persian silks in fact and fancy », in : *Bulletin de Liaison du CIETA*, Lyon: Publications du CIETA, n° 39/40, 1974, p. 88, note de bas de page 2

Cat. n° 6 Soie aux médaillons et étoiles à huit branches ; griffons stylisés affrontés	
Abegg-Stiftung, Riggisberg, n° d'inventaire 35733	
Dimensions Il est constitué de plusieurs fragments de très petites tailles impossibles à mesurer. Tous les fragments sont montés sous un verre de 10 cm × 10 cm	
État de conservation Très fragmenté, avec des traces de coupures. Par endroits, la couleur des fils de chaîne et de trame est devenue plus claire, crème, comme si une couche recouvrait la surface des fils. Il y a aussi des endroits où une couche marron/cuivrée recouvre la surface du tissu et lui donne un effet rougeâtre. Cette couche est moins pénétrée dans les fils, par rapport à la couche crème qui a davantage influencé et modifié la couleur des fils.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 99. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable et une légère torsion Z ; bleu. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 28-32 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 15-16 fils. La découpe chaîne est 4. La découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8). Un cas avec un liage par chaque sixième chaîne a été identifié. La découpe est réalisée au même endroit que le liage.	
D'autres fragments du même tissu sont conservés au musée des Tissus, Lyon, sous le n° d'inventaire 35733	

Datation radiocarbone

893-929, 944-1022 à 95,4% de certitude après calibration (âge BP 1081±22, référence d'analyse ETH-151154)

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

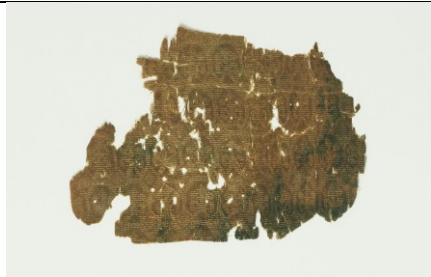
MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

Cat. n° 7 Soie aux médaillons ronds sur fond géométrique	
Basilique de Saint-Servais, Maastricht, n° d'inventaire SSS1152	
Lieu de découverte Trésors de la basilique Saint-Servais de Maastricht	
Dimensions H. 7.4 cm L. 9.5 cm	
État de conservation Très fragile pourtant relativement en bon état. Des traces de couture révèlent que le fragment est constitué de deux pièces séparées, cousues ensemble avec un fil de couleur crème. Il s'agit probablement d'une utilisation plus ancienne du fragment. Des traces d'un autre fil d'une couleur complètement différente, le rouge, pourraient indiquer une utilisation ultérieure du fragment. Un changement de couleurs des fils est moins évident.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; crème. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 120. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable et une légère torsion Z ; crème légèrement jaunâtre. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 26 et 28 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 12-13 fils. La découpure chaîne est de 4, mais quelques cas de 3 ont également été détectés là où le liage est réalisé par le sixième fil de chaîne au lieu du huitième.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8). Deux exemples d'un liage par chaque sixième fil de chaîne ont été identifiés, dont l'un peut être dû à la suppression d'un fil de chaîne. La découpure est réalisée au même endroit que le liage.	
Bibliographie	

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

STAUFFER Annemarie, *Die Mittelalterlichen Textilien von St.Servatius in Maastricht*, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1991, cat.57

KING Donald, *Textiles from the Sangiorgi Collection*, London: Spink & Son, 1985, cat.4

Cat. n° 8 Soie aux médaillons octogonaux à décor ornemental	
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, n° d'inventaire 1940-51-48	
Lieu de découverte Provient des fouilles archéologiques à Rayy. Les fouilles ont été menées dans les cryptes des fondations des bâtiments de deux tours funéraires à Rayy, <i>Naqārah Khānah</i> (RN) et <i>Amīnābād</i> (RA). Sauf indication contraire, les sites de fouilles se trouvaient dans les nombreuses chambres funéraires dont le numéro est indiqué à côté du n° d'inventaire de chaque fragment issu de ces fouilles ⁴²⁷ . Plusieurs fragments de ce tissu sont conservés sous les n° d'inventaire : 1940-51-32 (n° d'archéologie : RA-0874c-1 (707) (1) RA Tomb #5) 1940-51-43 (n° d'archéologie : RA-0874c-1 (707) (6) RA Tomb #5) 1940-51-46 (n° d'archéologie : RA 0874c-1(707) (2) RA Tomb #5) 1940-51-48 (n° d'archéologie : RA-0874h-1(709) RA Tomb #5) 1940-51-50 (n° d'archéologie : RA-0874c-1 (707) (5) RA Tomb #5) 1940-51-51 (n° d'archéologie : RA 0874c-1 (707) (3) RA Tomb #5)	
Dimensions 1940-51-32 : H. 28.9 cm L. 44.5 cm 1940-51-43 : - 1940-51-46 : H. 19.7 cm L. 28.3 cm 1940-51-48 : H. 11.2 cm L. 15.3 cm 1940-51-50 : - 1940-51-51 : H. 28.7 cm L. 21.2 cm	
État de conservation Fragile, avec traces de coupures et de trous. La décoloration ou le changement de couleur est fortement visible sur les fragments, créant un effet comme des taches de couleurs claires et foncées sur la surface des fragments. Des zones noircies ont été détectées sur le fragment 1940-51-32.	

⁴²⁷ Archives de l'expédition conjointe d'Erich Schmidt à Rayy, via Meredyth Winter, Philadelphia Museum of Art

Une partie de la lisière gauche est conservée sur le fragment 1940-51-43, et elle mesure 0.5-0.6 cm de large. Et, une partie de la lisière droite est conservée sur le fragment 1940-51-50, et elle mesure 0.4-0.5 cm de large. Les deux lisières ont la même couleur que le fond du tissu, et elles ne présentent aucun dessin

Matière

Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu et crème dans leur état actuel. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 96, compte tenu des chiffres obtenus à partir de l'analyse de tous les fragments, à l'exception de ceux portant le n° d'inventaire 1940-51-43 et 1940-51-50 sur lesquels le comptage n'est pas effectué.

Trame de fond : soie ; les fils de trame de fond du fragment 1940-51-48 apparaissent sans torsion ou avec une légère torsion, et les fils de trame de fond des autres fragments, à l'exception de ceux portant les n° d'inventaire 1940-51-43 et 1940-51-50, apparaissent avec une légère torsion et parfois même avec une torsion ; la couleur de la trame de fond des fragments 1940-51-48 et 1940-51-46 est bleue, et celle des fragments 1940-51-32 et 1940-51-51 est bleue et beige, dans leur état actuel. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 20-22 fils simple, compte tenu des chiffres obtenus à partir de l'analyse de tous les fragments, sauf ceux portant le n° d'inventaire 1940-51-43 et 1940-51-50 sur lesquels le comptage n'est pas effectué.

Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème sur le fragment 1940-51-48, crème et brun sur le fragment 1940-51-46, et crème et bleu foncé sur les fragments 1940-51-32 et 1940-51-51, en tenant compte de leur état actuel (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 10-11 fils, compte tenu des chiffres obtenus à partir de l'analyse de tous les fragments, sauf ceux portant le n° d'inventaire 1940-51-43 et 1940-51-50 sur lesquels le comptage n'est pas effectué.

Sur tous les fragments, sauf ceux portant le n° d'inventaire 1940-51-43 et 1940-51-50, la découpe chaîne est 3, et la découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.

Liage

Sur tous les fragments, sauf ceux portant le n° d'inventaire 1940-51-43 et 1940-51-50, le liage est fait par chaque sixième chaîne (1/6), et la découpe est réalisée en même endroit que le liage.

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

CANBY Sheila R. *et al.*, *Court and cosmos: the great age of the Seljuqs*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2016, pp. 297-298

Cat. n° 9 Soie aux entrelaces en forme d'étoiles, griffons et décor végétal stylisé	
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, n° d'inventaire 1941.292	
Lieu de découverte Donné comme ayant été trouvé dans une tombe en Égypte	
Historique de la collection Acheté de Mme Paul [Marguerite] Mallon, Paris, en 1941	
Dimensions H. 40.2 cm L. 30.8 cm	État de conservation Très fragile, avec de nombreuses coupures et déchirures et trous. Plusieurs fragments sont montés sur un tissu vert. Il y a des taches brunâtres foncées, surtout du centre vers le haut du fragment, et aussi en bas à gauche. Une partie de la lisière gauche est conservée. Elle est verte (couleur de fond du tissu) et elle mesure 0.6 cm de large. Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu/vert foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne 140, mais il va même à 150, Trame de fond : soie ; légère torsion Z ; bleu/vert. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 30 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 14-15 fils. La découpe chaîne est 4 et 8. La découpe trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations. Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8). La découpe est réalisée en même endroit que le liage. D'autres fragments du même tissu sont conservés au Seattle Art Museum, Seattle, sous le n° d'inventaire 55.68

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

MACKIE Louise W., *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century*, New Haven/London: Yale University Press/Cleveland Museum of Art, 2015. pp. 130-156

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

WEIBEL Adèle Coulin, *Two thousand years of textiles: the figured textiles of Europe and the Near East*, New York: Pantheon Books, 1952, n° 114, p. 113

UNDERHILL Gertrude, « A tenth century Byzantine silk from Antioch », in : *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 29, n° 1, janvier 1942, pp. 6-7

ACKERMAN Phyllis, « Medieval Silk-Weaving from Antioch », in : *Illustrated London News*, vol. 99, n° 2573, 15 août 1936, pp. 274-275

Early Christian and Byzantine Art, catalogue d'exposition, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 25 avril-22 juin 1947, organisée par Walters Art Gallery, Baltimore: Walters Art Gallery, 1947

Cat. n° 10.1 Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques	
Abegg-Stiftung, Riggisberg, n° d'inventaire 4406	
Historique de la collection Acquis par l'Abegg-Stiftung sur le marché d'art anglais en 1993 Anciennement dans la collection de Milton Girod-Mallon, Paris ⁴²⁸ .	
Dimensions H. 36.2 cm L. 23.7 cm	

État de conservation Il est très fragile et cassant. Les traces de déchirures, parfois dues à l'intervention avec un outil pointu, sont visibles surtout sur la bande gauche. Les trous sont également visibles partout, mais plus spécifiquement sur la bande de droite. Un effet brunâtre et un changement de couleur se retrouvent sur le tissu, notamment en bas du fragment droit et en haut du fragment gauche. Aucune lisière n'est conservée sur ces fragments.
--

Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, crème, marron, brun foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 137. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ou sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 18 et 22 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 9-11 fils. La découpe chaîne est de 4 sur les bandes bleues, mais quelques cas de 3 ont également été détectés ; un exemple est visible où le liage est réalisé par le sixième fil de chaîne au lieu du huitième. Sur les bandes marron, la découpe est de 2, 3 et 4 fils de chaîne.

⁴²⁸ Le nom de Milton Girod est mentionné comme le fils de Mme Paul Mallon dans le journal de M. Bernard V. Bothmer, conservateur du département d'art ancien du Brooklyn Museum of Art, dans : BOTHMER V. Bernard, *Egypt 1950, My first visit*, édité par Emma Swan Hall, Charlestown, Massachusetts: Sawyer Printers, 2003. Mais la nécrologie de M. Paul Mallon, publiée dans le New York Times, présente son fils sous le nom de William Girod : <https://www.nytimes.com/1975/12/18/archives/paul-mallon-91-art-dealer-ancient-sculpture-specialist.html>

Liage

Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8) sur les bandes bleues. Il n'y a pas de décoration et donc le liage sur les bandes beiges. Sur les bandes marron le liage met en scène un motif de brique. Le rythme est semblable au taffetas ; il y a trois fils, pair ou impair, qui lient et trois fils, pair ou impair, qui ne lient pas, au fur et à mesure selon le dessin. Nous constatons à certains endroits deux fils, à la place de trois fils, qui lient la trame lancée au fond du tissu. Cela peut être dû à une irrégularité ou à une adaptation pour mieux réaliser le décor.

La découpe est au même endroit que le liage sur les bandes bleues.

Datation radiocarbone

890-995, 1009-1012 à 95,4% de certitude après calibration (âge BP 1098±25, référence d'analyse ETH-151152)

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^{ème} siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2004, cat n° 144, p. 266-268

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

Cat. n° 10.2 Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques Davids Samling, Copenhague, n° d'inventaire 24/1992 Dimensions H. 32.5 cm L. 23.5 cm	
État de conservation Le tissu est fragmenté. Des traces de nombreuses déchirures, coupures et quelques petites taches sont visibles. Il semble que certaines déchirures soient faites avec un outil pointu, voire avec un ciseau dans les bordures. Les fragments sont décolorés et sont devenus pâles à certains endroits. Sur la bande brune du fragment de droite, en haut, il y a des taches plus foncées (probablement la couleur d'origine des fils). La couleur de la bande bleue gauche de la bande de droite, en bas, est passée au brun clair/beige. On peut également observer un changement de couleur sur la bande bleue gauche du fragment de gauche. Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, crème, marron, brun foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 158. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 20 et 24 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 9-11 fils. La découpe chaîne sur la bande bleue est de 4 fils⁴²⁹. Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8) sur les bandes bleues. Il n'y a pas de décoration et donc le liage sur les bandes beiges. Sur les bandes marron le liage met en scène un motif de brique. Le rythme est semblable au taffetas ; il y a trois fils, pair ou impair, qui lient et trois fils, pair ou impair, qui ne lient pas, au fur et à mesure selon le dessin. Nous constatons à certains endroits deux fils, à la place de trois fils, qui lient la	

⁴²⁹ Anne-Marie Keblow Bernsted mentionne 7 fils de chaîne pièce pour la découpe. Elle fait la distinction entre les fils de chaîne pièce et les fils de chaîne liage, et ne compte pas les fils de chaîne liage pour la découpe. Une telle séparation n'est pas prise en compte dans l'analyse technique menée dans cette recherche, car les fils de chaîne pièce fonctionnent comme les fils de chaîne liage, et il n'y a donc qu'un seul type de fils de chaîne. Il faut ajouter que dans cette analyse, la découpe est identifiée en comptant les fils de chaîne pairs ou impairs, la raison pour laquelle une découpe 4 est citée pour ce fragment.

trame lancée au fond du tissu. Cela peut être dû à une irrégularité ou à une adaptation pour mieux réaliser le décor.

La découpe est au même endroit que le liage sur les bandes bleues.

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^{ème} siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2004, cat n° 144, p. 266-268

FOLSACH von Kjeld, *Art from the World of Islam in the David Collection*, traduit du danois en anglaise par Martha Gaber Abrahamsen, Copenhagen: The David Collection, 2001, p.359

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

FOLSACH von Kjeld et KEBLOW BERNSTED Anne-Marie, *Woven Treasures: Textiles from the World of Islam*, Copenhagen: The David collection, 1993, cat.9

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

Cat. n° 10.3 Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques	
Cleveland Museum of Art, Cleveland, n° d'inventaire 1983.128	
Historique de la collection Acheté de Mme Paul [Marguerite] Mallon, Paris	
Dimensions H. 37 cm L. 19.5 cm	
État de conservation Le tissu est très fragile et morcelé. Des traces de nombreuses déchirures, fentes, trous et découpures sont visibles. Plusieurs exemples de petites taches brunâtres sont apparentes sur le fragment, comme les taches sur la bande beige, celle à gauche de la bande bleue au milieu du fragment, et celles sur la bande marron située à gauche du fragment. A certains endroits le tissu est devenu plus foncé comme des régions brunâtres, visible sur la bande marron à droite.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, crème, marron, brun foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 150. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 20 et 22 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 10 fils. La découpe chaîne est de 2, 3, 4 sur les bandes bleues.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8) sur les bandes bleues. Des cas de liage par chaque sixième fil de chaîne ont également été constatés. Il n'y a pas de décoration et donc le liage sur les bandes beiges. Sur les bandes marron le liage met en scène un motif de brique. Le rythme est semblable au taffetas ; il y a trois fils, pair ou impair, qui lient et trois fils, pair ou impair, qui ne lient pas, au fur et à mesure selon le dessin . Nous constatons à certains endroits deux fils, à la place de trois fils, qui lient la trame lancée au fond du tissu. Cela peut être dû à une irrégularité ou à une adaptation pour mieux réaliser le décor. La découpe est au même endroit que le liage sur les bandes bleues.	

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

MACKIE Louise W., *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century*, New Haven/London: Yale University Press/Cleveland Museum of Art, 2015. pp. 130-156

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^{ème} siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004, cat n° 144, p. 266-268

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

Cat. n° 10.4 Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques	
Musée des Arts Décoratifs de Paris, Paris, n° d'inventaire 35956	
Historique de la collection Acquisition par le Musée des Arts Décoratifs le 13 mai 1948. Don de Marcel Guérin (legs).	
Dimensions H. 28.6 cm L. 12 cm	
État de conservation Le tissu est monté sous le verre, l'étude détaillée est donc menée en regardant à travers le verre. Le montage a permis d'étudier les deux faces du fragment. Il est très fragile et fragmenté. Des traces de déchirures et de coupures sont visibles, notamment au bord du fragment dans la partie inférieure. Des taches brunes et blanches sont apparentes, et un effet brunâtre, ressemblant à une marque de brûlure, est constaté, en particulier sur les bords supérieur et gauche du fragment. De petits trous sont également évidentes.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, crème, marron, brun foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 130. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ou sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 20 et 26 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 10-13 fils. La découpe chaîne est de 4 sur les bandes bleues.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8) sur les bandes bleues. Il n'y a pas de décoration, et donc le liage sur les bandes beiges. Sur les bandes marron le liage met en scène un motif de brique. Le rythme est semblable au taffetas ; il y a trois fils, pair ou impair, qui lient et trois fils, pair ou impair, qui ne lient pas, au fur et à mesure selon le dessin . Nous constatons à certains endroits deux fils, à la place de trois fils, qui lient la trame lancée au fond du tissu. Cela peut être dû à une irrégularité ou à une adaptation pour mieux réaliser le décor.	

La découpure est au même endroit que le liage sur les bandes bleues.

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^{ème} siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004, cat n° 144, p. 266-268

Cat. n° 10.5 Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques	
Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris, n° d’inventaire Cl. 22046	
Historique de la collection Don de David David-Weill en 1935, qui l'avait acheté à M. Paul Mallon.	
Dimensions H. 19.8 cm L. 9.1 cm	
État de conservation Le tissu est très fragile et morcelé, mais très brillant. Des traces de nombreuses déchirures, fentes et manques sont visibles, dont certaines pourraient avoir été causées par un outil pointu, comme celles sur la bande bleue de droite. Une déchirure sur le coq en haut à droite est mise en évidence par le changement de couleur des fils de chaîne et de trame autour de cette déchirure, comme c'est le cas pour les fils du bord supérieur du fragment. Plusieurs exemples de taches brunâtres et grisâtres sont apparents sur le fragment, comme les taches entre les 2 rangées de coqs ; ainsi que la tache brunâtre/rougeâtre en haut à gauche de la bande marron. Les fils de soie brun foncé sont très décomposés.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, crème, marron, brun foncé. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 138. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable et une légère torsion Z à certains endroits ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 20 et 24 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 11 fils. La découpe chaîne est de 4 sur les bandes bleues ; une irrégularité d'une découpe de 5 fils de chaîne a été constatée sur la bande bleue de droite. La découpe trame est 1 car entre les gradations se situe un fil de trame de fond.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8) sur les bandes bleues. Des cas de liage par chaque sixième fil de chaîne ont également été constatés. Dans ces cas, un fil de	

chaîne n'a probablement pas été conservé, et donc deux des fils de chaîne, passant sur les trames, sont devenus un seul fil de chaîne. Dans ce cas, le liage semble avoir été effectuée par le sixième fil de chaîne.

Il n'y a pas de décoration, et donc le liage sur les bandes beiges. Sur les bandes marron le liage met en scène un motif de brique. Le rythme est semblable au taffetas ; il y a trois fils, pair ou impair, qui lient et trois fils, pair ou impair, qui ne lient pas, au fur et à mesure selon le dessin. Nous constatons à certains endroits deux fils, à la place de trois fils, qui lient la trame lancée au fond du tissu. Cela peut être dû à une irrégularité ou à une adaptation pour mieux réaliser le décor.

La découpe est au même endroit que le liage sur les bandes bleues. Il n'y a qu'un seul cas qui ne respecte pas cette règle. Sur la bande bleue, qui se trouve à droite de la bande marron, le deuxième liage à partir de la gauche et la découpe ne coïncident pas. Ceci est évident sur tous les fragments disponibles de cette bande bleue.

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

LASCAUX Agnès, *La collection d'art islamique du trésor de la cathédrale Saint-Étienne de Sens*, mémoire d'étude, sous la direction de Béatrice de Chancel-Bardelot et de Jean-Christophe Ton-That, École du Louvre, mai 2019, p. 41

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^{ème} siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004, cat n° 144, p. 266-268

Les arts de l'Irān, l'ancienne Perse et Bagdad, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1938, Paris : Bibliothèque nationale, 1938, n. 248, p. 79

Bulletin des Musées de France, n° 9, Paris: Direction des musées nationaux, 1935, p. 148

Cat. n° 10.6	
Soie au décor rayé ; coqs affrontés et bandes géométriques	
Brooklyn Museum, Brooklyn NY, n° d'inventaire 39.54	
Historique de la collection Don de M. et Mme Paul Mallon.	
Dimensions H. 20.5 cm L. 19 cm	
État de conservation Ce tissu n'a pas fait l'objet d'un examen direct ; les informations disponibles restent limitées.	

Cat. n° 11 Soie au décor rayé ; animaux et oiseaux, bandes géométriques, bandes d'inscriptions Davids Samling, Copenhague, n° d'inventaire 25/1992 Dimensions H. 45.3 cm L. 32.3 cm	
État de conservation Le tissu est fragile et fragmenté avec des déchirures. Il y a des traces brunâtres surtout en haut à gauche de la bande de droite.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; vert/bleu, crème, bleu foncé. Le bleu/vert de la bande avec les étoiles à huit branches est légèrement plus clair que le bleu/vert de la bande avec les inscriptions. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 100. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable et une légère torsion Z ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 26 et 28 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 12-13 fils. La découpe chaîne est de 2, 3 et 4 fils. La découpe trame est de 1 car entre les gradations se situe un fil de trame de fond.	
Liage Le liage est fait par chaque dixième chaîne (1/10). Des irrégularités avec un liage par chaque douzième chaîne ont été identifiés. La découpe n'est pas réalisée en même endroit que le liage.	
Bibliographie POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : <i>El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos</i>, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238 FOLSACH von Kjeld, <i>Art from the World of Islam in the David Collection</i>, traduit du danois en anglaise par Martha Gaber Abrahamsen, Copenhagen: The David Collection, 2001, p.359 <i>Sultan, shah, and great mughal: the history and culture of the Islamic world</i>, catalogue d'exposition, 1996, Copenhagen, The National Museum of Denmark, sous la direction	

de FOLSACH von Kjeld *et al.*, traduit du danois en anglaise par Martha Gaber Abrahamsen, Copenhagen: The National Museum of Denmark, 1996, cat.244

FOLSACH von Kjeld et KEBLOW BERNSTED Anne-Marie, *Woven Treasures: Textiles from the World of Islam*, Copenhagen: The David collection, 1993, cat.10

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

Cat. n° 12 Soie au décor rayé ; animaux et oiseaux entre rinceaux, bandes d'inscriptions Abegg-Stiftung, Riggisberg, n° d'inventaire 5856 Historique de la collection Acheté par Abegg-Stiftung d'une collection privée américaine en 2017 Acheté par la collection privée américaine sur le marché d'art anglais en 1992 Anciennement de la collection de M. Paul Mallon (selon une tradition orale)	
Dimensions H. 26.3 cm L. 34.7 cm	
État de conservation Le fragment est très fragile, avec des traces de coupures et de déchirures. Il y a des trous sur le fragment. L'effet brunâtre est visible partout sur le tissu. Sur la surface des fragments où les fils n'ont pas été protégés des conditions environnementales, leur couleur est changée. Il y a des endroits où la face supérieure des fils de chaîne est devenue beige (ressemblant à une couche recouvrant la surface des fils) tandis que les fils de chaîne plus cachés sont restés bleus. De plus, vers les bords du tissu, où les fils de trame du fond, qui sont sortis du tissu et sont maintenus sans abri créé par les fils de chaîne, sont devenus beiges. À ces endroits, la couleur bleue s'est estompée et décolorée. La lisière droite est conservée, en haut à droite du fragment, et a une largeur d'environ 0,2 à 0.3 cm. Elle est de couleur beige et ne présente aucun dessin.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, vert foncé, vert clair et crème. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 118. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 26 et 30 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 13-15 fils.	

La découpure chaîne est 4 et 8. La découpure trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.

Liage

Le liage est fait par chaque douzième chaîne (1/12). Des irrégularités avec un liage par chaque quatorzième chaîne ont été identifiés partout sur toute la largeur du tissu. Des liages par chaque dixième chaîne ont été constatés sur la bande raccourcie à droite, bande bleu placée juste à côté de la lisière.

La découpure n'est pas réalisée au même endroit que le liage.

Datation radiocarbone

775-786, 832-850, 875-1161 à 95,4% de certitude après calibration (âge BP 1047±66, référence d'analyse ETH-151153)

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

Cat. n° 13 Soie au décor rayé ; lions, oiseaux, bandes d'inscriptions Basilique de Saint-Servais, Maastricht, n° d'inventaire SSS1138 Lieu de découverte Croix reliquaire de Saint-Servais	
Dimensions Consiste en trois fragments : 1. H. 9.3 cm L. 5.9 cm 2. H. 6 cm L. 4.8 cm 3. H. 3.6 cm L. 3.9 cm	
État de conservation Très fragile, avec de petits trous, probablement faits par des clous en or et en argent utilisés pour fixer les fragments à la croix reliquaire en bois. Le changement de couleur est visible surtout pour les fils de couleur bleue.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu, brun, crème. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 107. Trame de fond : soie ; sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 26 et 28 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 12-13 fils. La découpure chaîne est de 4 (un cas de 3 et un cas de 1 ont également été détectés).	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8). Deux exemples d'un liage par chaque sixième fil de chaîne ont été identifiés, dont l'un peut être dû à la suppression d'un fil de chaîne. Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8) sur les bandes brune et bleue, parfois par chaque sixième chaîne (1/6) (dans certains cas cela est dû à l'enlèvement d'un fil, mais dans la plupart des cas le liage par chaque sixième chaîne semble être lié au choix du nombre de fils, peut-être par erreur). Sur la bande beige, le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8).	

La découpure est réalisée au même endroit que le liage, partout sur les fragments. Il existe des cas, sur toutes les bandes, où la découpure ne correspond pas au liage.

Bibliographie

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *MITTELALTERLICHE TEXTILIEN I, ÄGYPTEN, PERSIEN UND MESOPOTAMIEN SPANIEN UND NORDAFRIKA*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995, pp. 117-119, p. 117-119, cat.72

STAUFFER Annemarie, *Die Mittelalterlichen Textilien von St.Servatius in Maastricht*, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1991, cat.57

KING Donald, *Textiles from the Sangiorgi Collection*, London: Spink & Son, 1985, cat.4

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

Cat. n° 14 Soie au décor rayé ; oiseau et bandes d'inscriptions	
The George Washington University Museum, The Textile Museum, Washington D.C., n° d'inventaire 31.9	
Mention de credit Acquis par George Hewitt Myers en 1949	
Dimensions H. 27.4 cm L. 10.2 cm	
État de conservation Très fragile. Fragmenté. Des traces de coupures à l'outil pointu sont visibles sur les bords. Des trous sont également visibles un peu partout sur le fragment. Des taches brunâtres sont présentes par endroits.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu/vert foncé et crème. Le nombre de fils de chaîne par cm en moyenne de 115. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ou sans torsion appréciable ; crème. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 22 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 11 fils. La découpure chaîne est 2, 4, 8, mais les irrégularités d'une découpure de 5 sont aussi visibles sur le tissu. La découpure trame est 1 car un fil de trame de fond se situe entre les gradations.	
Liage Le liage est fait par chaque dixième chaîne (1/10). La découpure n'est pas réalisée en même endroit que le liage.	
Bibliographie BELLINGER Louisa, « Part 6: Developing Techniques in Egypt and the Near East », <i>Workshop notes / The Textile Museum: paper</i> , vol. 6, n° 16, novembre 1957, fig. E (detail)	

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos*, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septiembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

HOUSIAUX Kathryn et DE JONGHE Daniël, « Les Textiles du Coffret Reliquaire », in : *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* = *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, vol. 25, 1993, pp. 65-73.

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13.

Cat. n° 15 Soie, bande d'inscription en tapisserie	
Eglise Saint-Materne, Walcourt, n° d'inventaire Tx5	
Lieu de découverte Coffret des reliques profanées de Saint-Materne	
Dimensions H. 4.5 cm L. 4.2 cm	
État de conservation Très fragile. Il existe une bande d'inscription à l'horizontale, le décor autour de laquelle est détériorée. Le fragment est démêlé sur les bords. Deux taches brunâtres circulaires de sont visibles sur la bande d'inscription.	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu. Le nombre de fils de chaîne par cm est en moyenne de 123. Trame de fond : soie ; légère torsion Z ou sans torsion ; bleu. Le nombre de fils de trame de fond par cm varie entre 22 et 24 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; crème (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 12 fils. La découpure chaîne est de 4. Quelques cas de 7, au lieu de 8 (un facteur de 4), ont également été détectés là où le liage est réalisé par le sixième fil de chaîne, au lieu du huitième.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8). Deux exemples d'un liage par chaque sixième fil de chaîne ont été identifiés. Il n'y a pas de liage sur la bande d'inscription. La découpure est réalisée au même endroit que le liage.	
Datation radiocarbone 958-1019 à 100% de certitude après calibration (âge BP 1020±60, référence d'analyse UtC-1530)	
Bibliographie POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : <i>El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en</i>	

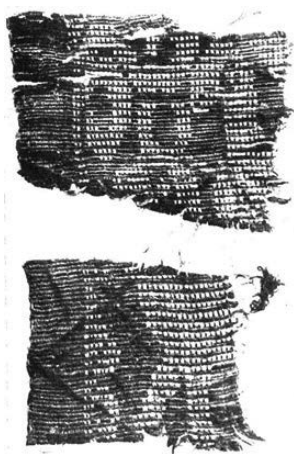
Estudios Medievales: E fazian fundamentos, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septiembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

HOUSIAUX Kathryn et DE JONGHE Daniël, « Les Textiles du Coffret Reliquaire », in : *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* = *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, vol. 25, 1993, pp. 65-73, ill.

STAUFFER Annemarie, *Die Mittelalterlichen Textilien von St.Servatius in Maastricht*, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1991, cat.57

FROLOW Anatole, *La Relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte*, Paris: Institut Français d'Études Byzantines, 1961, n° 605

RIANT Paul Edouard Didier, *Exuviae sacrae constantinopolitanae: ad byzantina lipsana in occidentem saeculo XIIIo translata, spectantium & historiam quarti belli sacri imperijq, gallo-graeci illustrantium*, vol. II, Genève : Société de l'Orient latin, 1878, p. 259

Cat. n° 16 Soie de la Croix de l'impératrice Gisela	
Musée de la Résidence, Munich, n° d'inventaire 7 et 8	
Lieu de découverte Cavités de l'arrière du corps du Christ, fixé sur une croix retrouvée parmi les trésors du monastère de Niedermünster, à Ratisbonne	
Dimensions Consiste en deux fragments ⁴³⁰ : H. 2.5 cm L. 3 cm H. 2.1 cm L. 2.4 cm	
Matière Chaîne : soie ; torsion Z ; bleu. Le nombre de fils de chaîne par cm est compris entre 140-150. Trame de fond : soie ; torsion Z ; bleu. Le nombre de fils de trame de fond par cm est de 20 fils simple. Trame de décor : soie ; sans torsion ; jaune (deux coups de fond par 1 coup de décor pour chaque deuxième coup). Le nombre de fils de trame de décor par cm est 10 fils. Il est quatre fois plus épais que le fil de chaîne.	
Liage Le liage est fait par chaque huitième chaîne (1/8).	
Bibliographie POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : <i>El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos</i> , III ^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septembre 2020., ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238 KING Donald, <i>Textiles from the Sangiorgi Collection</i> , London: Spink & Son, 1985, cat.4	

⁴³⁰ Les informations techniques concernant ce fragment, présentées dans ce tableau, sont basées sur les résultats de l'analyse technique réalisée par Sigrid Muller Christensen : MÜLLER-CHRISTENSEN 1976, pp. 17-19

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 17-19

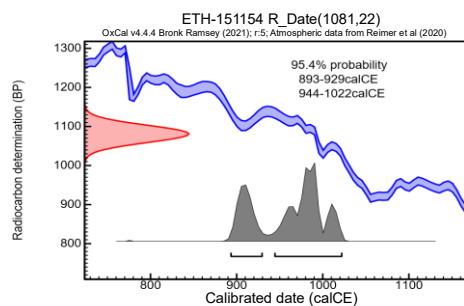
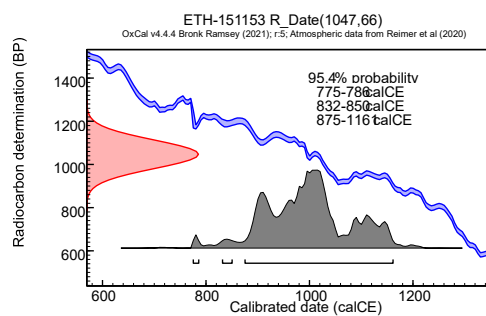
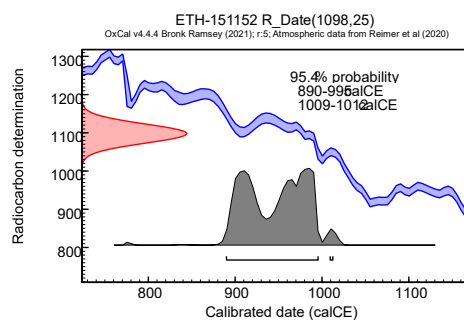
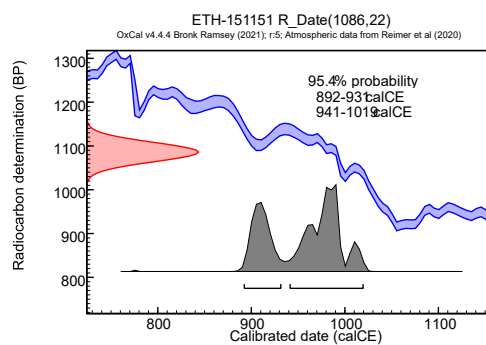
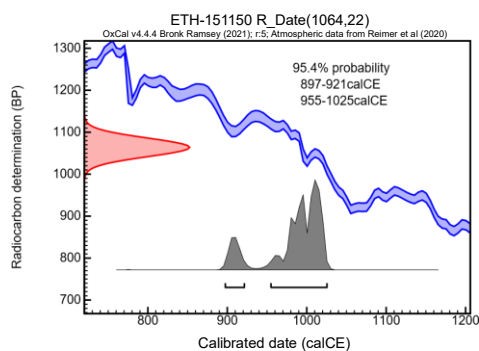
THOMA Hans et BRUNNER Herbert, Schatzkammer der Residenz München: Katalog, München: Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1970, catalogue 8, pp. 40-41

ANNEXES

ANNEXE 1 - Datation au carbone 14 de cinq fragments : 4 taffetas doublé liseré à liage vertical et 1 double-étoffe

SAMPLE	ETH-	C14 AGE	± 1 Σ	F14C	$\pm 1 \Sigma$	$\Delta C13$ *	MG C	C/N AT	YIELD	COMMENTS	%C	METHOD 1
CODE		BP				‰			M(END)/M(START)			
INV. NR. 1143	ETH- 151150	1064	22	0.8760	0.0024	-22.6	0.93	3.1569	0.68939		52.434624	ABA 20°
INV. NR. 3168/4247	ETH- 151151	1086	22	0.8740	0.0024	-23.1	0.88	3.28832	0.87759		33.241138	ABA 20°
INV. NR. 4406	ETH- 151152	1098	25	0.8720	0.0027	-24.2	0.66	3.0803	0.48571		26.822632	ABA 20°
Inv. Nr. 5856	ETH- 151153	1047	66	0.8780	0.0072	-21.7				Dissolved a bit in second step, second acid step skipped		ABA 20°
FB 148	ETH- 151154	1081	22	0.8740	0.0024	-23.8	0.90	3.25043	0.62308		31.994263	ABA 20°

ANNEXE 2 - Datation au carbone 14 de cinq fragments : 4 taffetas doublé liseré à liage vertical et 1 double-étoffe (graphique par fragment)



BIBLIOGRAPHIE

ABŪ DHULAF Mis'ar ibn Muhalhil, *Safar Nāmiyi Abū Dhulaf dar Irān (Récit de Voyage Abū Dhulaf en Irān)*, avec les notes de Vladimir Minorsky, traduit de l'anglais en persan par Seyed Abolfazl Tabatabai, Téhéran : Zavvār, 1975 (1354)

ACKERMAN Phyllis, « Medieval Silk-Weaving from Antioch », in : *Illustrated London News*, vol. 99, n° 2573, 15 août 1936, pp. 274-275

ACKERMAN Phyllis, « Textiles of the Islamic Periods. (A) History », in : *A Survey of Persian Art : from Prehistoric Times to the Present*, vol. 3, 1939, pp. 2017-2025

ADLE Chahryar, « Notes sur les Première et Seconde Campagnes Archéologiques à Rey. Automne-hiver 1354-55/1976-77 », in : VALLAT François, *Contribution à l'Histoire de l'Irān. Mélanges Offerts à Jean Perrot*, Paris : Éditions Recherche sur les Civilisations, 1990, pp. 295-307

ADLE Chahryar, « Constructions Funéraires à Rey Circa Xe-XIe Siècle », in : *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Irānische Kunst und Archäologie, München 7.-10. September 1976*, 1979, pp. 511-515

ADLE Chahryar, « Notes Préliminaires sur la Tour Disparue de Rey (466 /1073 - 74) », in : *The Memorial Volume of the VIth International Congress of Irānian Art & Archeology. Oxford. September 11 - 16Th 1972*, 1976, pp. 1-12

AFROUND Ghadir, « The destroyed and lost Tabarak Castle of Rayy-i Bāstān », in : NOKANDEH Jebrael et Khamoshi Leila, *The splendor and glory of Irānian Islamic art*, vol. 2, Téhéran: Irān National Museum, 2024 (1402)

ALLEGIANZI Viola, *Les inscriptions persanes de Ghazni, Afghanistan. Nouvelles sources pour une contribution à l'histoire culturelle et à la tradition épigraphique ghaznavides (Ve-VIe/XIe-XIIe siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Maria Szuppe et de Roberta Giunta, Université Sorbonne Nouvelle - Paris Cité et Seconda Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2017

ANISI Alireza, « The Friday Mosque of Fahraj; a Re-examination », in : *Hoviatshahr*, vol. 4, n° 7, déc. 2010, pp. 15-22

BAGNOLI Martina, « Dressing the Relics. Some Thoughts on the Custom of Relic Wrapping in Medieval Christianity », in : ROBINSON James *et al.*, *Matter of Faith: An*

Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period, Londres: The British Museum, 2014, pp. 100-109

BECKER John et WAGNER B. Donald, *Pattern and Loom. A Practical Study of the development of Weaving Techniques in China, Western Asia and Europe*, 2^{ème} éd., Copenhague: NIAS Press, 2014

BELOT Jean Bept, *Vocabulaire arabe-français à l'usage des étudiants : Rev. et augm. d'une liste des mots empruntés aux langues étrangères, avec l'indication de ces langues*, Beyrouth : Imprimerie Catholique, 1929

BERTELS Evgenii Eduardovich, *Sufism and Sufism Literature*, traduit du russe en persan par Sirus Izadi, Téhéran: Amir Kabir Publishers, 1977 (1356)

BEYHAGHĪ Abolfazl, *Tārīkh-i Beyhaghī*, Calcutta: College Press, 1862

BIBERSTEIN KAZIMIRSKI Albert De, *Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe*, Paris : G.-P. Maisonneuve, tomes I & II, 1960

BIBERSTEIN KAZIMIRSKI Albert De, *Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe*, Caire : Imprimerie v. r. égyptienne, 1875

BIVAR A. D. H., « Sasanian Iconography on Textiles and Seals », in : *Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages*, actes du colloque organisé par Abegg-Stiftung, Riggisberg, automne 1999, Riggisberg: Abegg Stiftung, 2006, pp. 9-21

BLAIR Sheila S. *et al.*, « Reevaluating the Date of the "Buyid" Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis », in : *Ars Orientalis*, vol. 22, 1992, pp. 1-41

BLOOM Jonathan, « Fact and Fantasy in Buyid Art », in : *Oriente Moderno*, vol. 23 (84), n° 2, 2004, pp. 387–400

BROMBERG Carol A., « Sasanian Stucco Influence: Sorrento and East-West », in : *Orientalia Lovaniensia Periodica*, vol. 14, 1983, pp. 247-267

Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens, n° 39-40, tomes I et II, Lyon : Publications du CIETA, 1974

Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens, n° 37, Lyon : Publications du CIETA, 1973

Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens, n° 38, Lyon : Publications du CIETA, 1973

Bulletin des Musées de France, n° 9, Paris : Direction des musées nationaux, 1935

BUYANER David, « On the Etymology of Middle Persian *baškuč* (Winged Monster) », in : *Studia Irānica*, vol. 34, 2005, pp. 19-30

CANBY Sheila R. *et al.*, *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire Des Symboles Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris : Éditions Robert ; Laffont S.A . et Éditions Jupiter, 1969 (onzième réimpression : 1990)

CENTRE INTERNATIONAL D'ETUDE DES TEXTILES ANCIENS, Vocabulaire français : français, allemand, anglais, espagnol, italien, portugais, suédois, Lyon : Publications du CIETA, 1997, révisé en 2020.

CISZUK Martin et HAMMARLUND Lena, « Roman Looms – A Study of Craftsmanship and Technology in the Mons Claudianus Textile Project », in : *II^{ème} colloque international sur les textiles méditerranéens et les teintures dans le monde antique*, Athènes, 24-26 novembre 2005, València : Publicacions de la Universitat de València (PUV), jan. 2008, pp. 119-133

CLEVELAND MUSEUM of ART, *Handbook of the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1991

COMPARETI Matteo, « Composite Creatures in Sasanian Art According to some Numismatic and Sphragistic Evidence », in : *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archeology*, 2019, n° 3, pp. 15-28

COMPARETI Matteo, « Observations on the Rock Reliefs at Taq-i Bustan: A Late Sasanian Monument », in : *The Silk Road*, vol. 14, 2016, pp. 71-83

COMPARETI Matteo, « Ancient Irānian Decorative Textiles: New Evidence from Archaeological Investigations and Private Collections », in : *The Silk Road*, vol. 13, 2015, pp. 36-44

COOMARASWAMY K. Ananda, *La philosophie chrétienne et orientale de l'art*, annoté et traduit en persan par Amir H. Zekrgoo, Téhéran : MATN Publishing, Irān Academy of Art, automne 2010

DECKER Michael, « Export wine trade to West and East », in : *Byzantine Trade, 4th-12th Centuries: The Archaeology of Local, Regional, and International Exchange*, Farnham: Ashgate, 2009, pp. 239-252

DEHKHODA Ali Akbar, *Dictionnaire Dehkhoda*, Téhéran : Tehran University Publications, 1998

DE JONGHE Daniël, « Sur la technologie des soieries double-étoffe à trois chaînes », in : *Islamische Textilkunst des Mittelalters. Aktuelle Probleme*, Colloques internationaux organisé par Abegg-Stiftung, 10-11 novembre 1995, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1997, pp. 195-208

DE JONGHE Daniël et TAVERNIER Marcel, « Met selectieroeden geweven Koptische weefsels », in : *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, vol. 50, Bruxelles: Parc du Cinquantenaire, 1978 (1980), pp. 75-105.

DESROSIERS Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004

ECKENFELS-KUNST Sybille E., *Goldemails: Untersuchungen zu ottonischen und frühsalischen Goldzellenschmelzen*, Berlin: Pro Business, 2008

EQBAL ASHTIANI Abbas, *Histoire de l'Irān, depuis le début de l'Islam à la chute des Qajars*, Téhéran : Dabir publication, 2013 (1392)

EVANS C. Helen et WIXOM William D., *The glory of Byzantium: art and culture of the middle Byzantine era, A.D. 843-1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997

« EXCAVATIONS AT RAYY », in : *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, vol. 4, n° 1, 1935, pp. 38-39

FAGHĪHĪ Ali Asghar, *Tārikh-i Āl-i Bouye (Histoire des Bouyides)*, Téhéran : Elmi Farhangi Publishing, 1999 (1378)

FAZAILI Habibullah, *Atlas khat*, Isfahān: Intishārāte Mashal, 1983 (1362)

FLANAGAN, James F., « The Figured-Silks », in : *The Relics of Saint Cuthbert*, Oxford: University Press, 1956, pp. 484-525

FLURY S., « La mosquée de Nāyin », in : *Syria*, vol. 11, n° 1, 1930, pp. 43-58

FOLSACH von Kjeld, *Art from the World of Islam in the David Collection*, traduit du danois en anglaise par Martha Gaber Abrahamsen, Copenhagen: The David Collection, 2001, p.359

FOLSACH von Kjeld et KEBLOW BERNSTED Anne-Marie, *Woven Treasures: Textiles from the World of Islam*. Copenhagen: The David collection, 1993

FROLOW Anatole, *La Relique de la Vraie Croix : recherches sur le développement d'un culte*, Paris : Institut Français d'Études Byzantines, 1961

GASPARINI Mariachiara, «Intertwining History along the Silk Road», in : *Society for Asian Art*, vol. 22, n° 1, automne 2019, pp. 3-17

GENITO Bruno et SAIEDI-ANARAKI Fariba, « From the Excavation to the Archive: ADAMJI (A.RCHAEOLOGICAL D.IGITAL A.RCHIVE M.ASJED-I J.OM'E AT I.SFIHIN). A Joint Irānian/Italian Project », in : *The Archeology Newsletter* (CISA), vol. 0, 2009, pp. 101-121

GHOUCHANI Abdullah et CHIRAZI Bagher, « Étude des inscriptions historiques du complexe de la mosquée de Natanz et de la grande mosquée de Nain », in : *Research Institute of Cultural Heritage and Tourism (RICHT)*, vol. 17, n° 26 et 27, sep. 1996, pp. 132-142

GHOUCHANI Abdullah, « سفالگران کاشان و شعر فارسی », in : *Nashr-i Danesh* (نشر دانش), vol. 84, octobre 1994 (مهر و آبان ۱۳۷۳), pp. 31-40 ou 335-344

GODARD André, « Tarikhane Damghan », in : *Mehr*, n° 2, 1933 (1312), pp. 101-109

GOEJE M. J. DE, *Ibn Khurdādbih's Kitāb al-Masālik wa al-Mamālik and Part of the Kitāb al-Kharāj by Qudāma Ibn Ja'far*, Leiden: Brill, 1889

GOITEIN Shelomo Dov, *Letters of Medieval Jewish Traders*, trad. de l'arabe avec introductions et notes de S. D. Goitein, New Jersey: Princeton, 1973

GOITEIN Shelomo Dov, « The Documents of the Cairo Geniza as a Source for Mediterranean Social History », in : *Journal of the American Oriental Society*, vol. 80, n° 2, avril - juin 1960, pp. 91-100

GRIGOR Talinn, « Tehran: A Revolution in Making », in : CHRISTIE Jessica Joyce *et al.*, *Political Landscapes of Capital Cities*, Boulder : University Press of Colorado, 2016

HÄBERLEIN, Fritz, *Schatzkammer der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz: amtlicher Führer*, München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1939

HALL James, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, illustré par Chris Puleston, New York: HarperCollins Publishers, 1994

HAMMAD Manar, « 500,000 Dirhams in Scandinavia, from Mobile Silver to Land Rent », in: DEMARIA Cristina (éd.) et VIOLI Patrizia (éd.), *Reading memory sites through signs: hiding into landscape*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2023, pp. 255 – 314, DOI: <https://doi.org/10.1017/9789048544301.011>

HANN M. A. et THOMAS B. G., « Patterns of Culture. Decorative Weaving Techniques », *Ars Textrina*, n° 36, Leeds : University of Leeds International Textiles Archive (ULITA), 2005

HEIDARI Mehdi, *Soufisme et politique*, Téhéran : Mola Publications, 2020 (1399)

HENG Geraldine, (2014), « Early Globalities, and Its Questions, Objectives, and Methods: An Inquiry into the State of Theory and Critique », in : *Exemplaria*, vol. 26, n° 2–3, 2014, pp. 234–253

HOFFMAN Eva R., « Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century », in : *Art History*, vol. 24, n° 1, mars 2001, pp. 17-5

HOLMES Catherine, STANDEN Naomi, « Introduction: Towards a Global Middle Ages », in : *Past & Present*, vol. 238, n° suppl_13, novembre 2018, pp. 1-44

HONARFAR Lotfallah, *A Treasure of the Historical Monuments of Isfahan. Ancient Monuments, Historical Tablets and Inscriptions in the Isfahan Province. Text in Persian*, Isfahan: Saghafi Bookshop, septembre 1971

HOSEYNY Hashem, « Réflexion et Analyses d'Animaux Composés dans la Poterie Islamique d'Irān », in : *Journal of Fine Arts : Visual Arts*, vol. 17, n° 4, mars 2013 (زمستان 1391), pp. 45-54

HOUSIAUX Kathryn et DE JONGHE Daniël, « Les Textiles du Coffret Reliquaire », in : Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, vol. 25, 1993, pp. 65-73

Hudūd al-‘Ālam, The Regions of the World, a Persian Geography 372 A.H.—982 A.D., traduit du russe en anglais et annoté par Vladimir Minorsky, édité par Clifford Edmund Bosworth, Londres : Messrs. Luzac & Company LTD., 1970

IBN ATHĪR ‘Iz al-Din, *Al-Kāmil fī Tārīkh (Histoire complete)*, traduit de l’arabe en persan par Seyyed Hossein Rohani, Téhéran : Asatir, 1991 (1370)

IBN ATHĪR ‘Iz al-Din, *Al-Kāmil fī Tārīkh (Histoire complete)*, in : SHAMS AL-DIN Ibrāhīm *et al.*, 11 vol. Beyrouth : Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 1987

IBN DURAYD Abū Bakr Muhammad ibn al-Hasan al-Azdī al-Basrī, *Kitab Jamharat al-lughah*, Baghdād : Maktabat al-muthanná, 1970

IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ Ahmad ibn Muhammad, *Mukhtasar al-Buldān (Livre concis des terres : la section relative à l’Irān)*, traduit de l’arabe en persan par H. Masoud, [Téhéran] : Bonyad-i Farhang-i Irān, [?]

IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ Ahmad ibn Muhammad, *Abrégé du Livre des Pays (Mukhtasar al-Buldān)*, traduit de l’arabe en français par Henri Massé. Beyrouth : Presses de l’Ifpo, 1973, document disponible en ligne à l’adresse URL suivante : <https://doi.org/10.4000/books.ifpo.6217>

IBN FAQĪH AL-HAMADĀNĪ Ahmad ibn Muhammad, *Abrégé du Livre des Pays (Mukhtasar al-Buldān)*, Leyde : Brill, 1885, document disponible en ligne à l’adresse URL suivante : <https://archive.org/details/MokhtasarKitabAlBuldan/mode/2up>

IBN ḤAUQAL Muhammad Abul-Qāssem, *Sūrat al-Ardh (La Configuration de la Terre)*, traduit de l’arabe en persan par Dja’far She’ār, Téhéran : Amir Kabir Publishers, 1986 (1366)

IBN ḤAUQAL, *Configuration de la Terre (Kitab Sūrat al-Ardh)*, Introduction et traduction, avec ined, par J. H. Kramers et G. Wiet, tome I et II, Paris : Éditions G.-P. Maisonneuve & Larose, 1964

IBN ISFANDIYĀR Bahā al-Dīn Muhammad ibn Hasan, *Tārīkh-i Tabaristān (Histoire du Tabaristan)*, recueillie par Muhammad Ramazani, corrigé par Abbas Eghbal Ashtiani, Téhéran : Kolāleh-i Khāvar, 1941 (1320)

IBN KHORDĀDBEH Abu'l Qāsim Ubaid'Allah, *Kitāb al-masālik wa al-mamālik (Le Livre des Routes et des Royaumes)*, Téhéran : Elmi Farhangi Publishing, [?]

IBN MANẒŪR, *Lisān al Arab*, Beyrouth : Dār Sādir, Dār Beyrouth, 1955-56

IBN MISKAWAYH, *The eclipse of the 'Abbasid Caliphate : original chronicles of the Fourth Islamic Century*, éd., trad., et élucid. par Henry Frederick Amedroz et David Samuel Margoliouth, Oxford : FOX, JONES & Co. Kemp Hall Press, 1921

IBN RUSTAH ISFAHĀNI Ahmad, *Al-A'lāq al-Nafisah*, traduit de l'arabe en persan par Hossein Ghare Chanloo, Téhéran : Amir Kabir Publishers, 1987 (1365)

ISTAKHRĪ Abū Ishāq Ibrāhīm, *Kitāb al-masālik wa al-mamālik (Le Livre des Routes et des Royaumes)*, recueillie par Iraj Afshar, Téhéran: Intishārāte bongāh-i tarjomeh o nasher-i ketāb (Institute for Translation and Publishing of Books), 1961 (1340)

JAM Pedram, « Dastgerd and Daskara », in : *Farhang Nevīsī*, vol. 15, 2019, pp. 75-115

KANELLOPOULOS Chrysanthos et TOHME Lara, « A True Kufic Inscription on the Kapnikar Church in Athens », in : *Al-Masāq*, vol. 20:2, 2008, pp. 133-139

KARIMAN Hussein, *Āsār-i Bāzmānde az Rayy-i Ghadim (Œuvres survivantes de la vieille ville de Rayy)*, Téhéran : Dāneshgāh Melli Irān Publication : 1971 (1350)

KARIMAN Hussein, *Rayy-i Bāstān (Rayy Ancient)*, Téhéran : Anjoman Āsār-i Melli, 1970 (1349)

KEALL Edward J., « The Topography and Architecture of Medieval Rayy », in : *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Irānische Kunst und Archäologie, München 7.-10. September 1976*, 1979, pp. 537-544

KELLEY Anna C., « (Re)using Byzantine Textiles: Adapting and Reinventing Material Identities through the Connected Mediterranean, Seventh–Twelfth Centuries », in : FALCUCCI Beatrice et al., *Travelling Matters across the Mediterranean. Rereading, Reshaping, Reusing Objects (10th–20th centuries)*, Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2024, pp. 39-71

KENDRICK A. F., *Catalogue Of Textiles From Burying Grounds In Egypt, Period of Transition and of Christian Emblems*, vol. II, Londres: Victoria and Albert Museum, 1921

KHODDARI NAEINI Saeid et PAKNEJAD Mehdi, « Great Mosque of Save (decorations and inscriptions) », in : *Islamic Art*, vol. 7, sep. 2007, pp. 111-132

KHOSRAVI JAVID Touraj, «مسجد جامع و مناره بَرسِيان اصفهان», in : *Irānshenāsi: Journal of Irānology*, l'été 2020, vol. II, n° 2, pp. 78-105

KIANI Mohsen, Histoire du khānqāh en Irān, Téhéran : Tahoori Publishers, 1990 (1369)

KING Donald, « The Textiles Found Near Rayy About 1925 », in : *Bulletin de Liaison du CIETA*, Lyon: Publications du CIETA, n° 65, 1987, pp. 34-59

KING Donald, *Textiles from the Sangiorgi Collection: to be exhibited for sale by Spink and Son, 17th September - 5th October 1985*, London: Spink, 1985

KLEINGÄRTNER Sunhild, « Reuse of foreign objects », in : *Vikings: Life and Legend*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2014

ISBN: 978-0-8014-7942-7

KILGER Christoph, « Kaupang from Afar. Aspects of the Interpretation of Dirham Finds in Northern and Eastern Europe between the Late 8th and Early 10th Centuries », in: SKRE Dagfinn (ed.), *Means of Exchange. Dealing with Silver in the Viking Age*. Kaupang Excavation Project Publication Series, vol. 2. Norske Oldfunn XXIII, Aarhus : Aarhus University Press, 2008, pp. 199-252

KOLDEWEIJ A:M., *Der Gude Sente Servas*, Assen-Maastricht: Van Gorcum, 1985

LAKPOUR Simine, Fouilles et recherches archéologiques de Darri Shahr, Téhéran : Pazineh, 2010

LASCAUX Agnès, *La collection d'art islamique du trésor de la cathédrale Saint-Étienne de Sens*, mémoire d'étude, sous la direction de Béatrice de Chancel-Bardelot et de Jean-Christophe Ton-That, École du Louvre, mai 2019

LEIGH Ashton, « Textiles, Some Early Pieces », in : *Burlington Magazine*, vol. 58, n° 334, 1931, pp. 22-27

LUDWIG Paul, « The Early Judeo-Persian Letter L3 from the Cairo Genizah (Cambridge University Library T-S 18J3.16) », in : *Journal of Jewish Languages*, vol. 9, 2021, pp. 77- 99

MACKIE Louise W., *Symbols of Power: Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th–21st Century*, New Haven/London: Yale University Press/Cleveland Museum of Art, 2015

MALLON Paul, « Des Imitations des Anciennes Sculptures Chinoises », in : *Artibus Asiae*, 1927, vol. 2, n° 1, 1927, pp. 41-49

MAQDISĪ Abū Abd Allah Muhammad ibn Ahmad, *Aḥsan al-Taḳāṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, annoté par Muhammad Amīn al-Ḍannāwī, Beyrouth : Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, 2003, document disponible en ligne à l'adresse URL suivante :

<https://archive.org/details/ar115voyag85/page/n1/mode/2up>

MAQDISĪ Abū Abd Allah Muhammad ibn Ahmad, *The best divisions for knowledge of the regions. A translation of Aḥsan al-Taḳāṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, traduit de l'arabe en anglais par Basil Anthony Collins, révisé par Muhammad Hamid Al-Tai, Reading : Garnet Publishing Ltd, 1994

MAQDISĪ Abū Abd Allah Muhammad ibn Ahmad, *Aḥsan al-Taḳāṣīm fī Ma'rifat al-Aqālīm*, traduit de l'arabe en persan par Alinaghi Monzavi, Téhéran : Société d'auteurs et de traducteurs iraniens 1983 (1361)

MATNEY Timothy, « Re-excavating Cheshmeh Ali », in : *Expedition Magazine*, vol. 37, n° 2, 1995, pp. 26-38

MCCLARY P. Richard, *Medieval Monuments of Central Asia: Qarakhanid Architecture of the 11th and 12th Centuries*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2020

MOBINI Mahtab et SHAKARAMI Tayebe, « Continuity of Sassanid Motifs in Stucco Decorations of Seymareh Mosque », in : *Scientific Quarterly Journal Negareh*, n° 59, hiver 2022, pp. 77-95

MÜHLEMANN Corinne, *Complex Weaves : Technique, Text and Cultural History of Striped Silks*, Affalterbach : Didymos-Verlag, 2021

MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, « Reliquienhüllen im Kreuz der Königin Gisela », in : *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1976, pp. 14-21

MUTHESIUS Anna Maria, « The Impact Of The Mediterranean Silk Trade On Western Europe Before 1200 A.D. », in : *Textiles in Trade: Proceedings of the Textile Society of America Biennial Symposium*, 14-16 septembre 1990, Washington, D.C.: Textile Society of America, 1990, pp. 126-135

NĀṢIR KHUSRŪ, *Safar Nāmē (Récit de Voyage)*, avec notes de bas de page et commentaires de Muhammad Dabīr Siāghī, Téhéran : Zavvār, 1994 (1373)

NĀṢIRKHUSRŪ, *Naser-i Khosraw's Book of Travels*, traduction du persan en anglais, introduction et annotations par Wheeler McIntosh Thackston, Albany: Bibliotheca Persica, 1986

NEMTSEVA N. B., ROGERS J.M., et YASIN A., « Istoki Kompozitsii i Etapi Formirovaniya Ansambliya Shakhri-Zinda (The Origins and Architectural Development of the Shāh-i Zinde) », in : *Irān: Journal of the British Institute of Persian Studies*, 1977, vol. 15, p. 61

OTAVSKY Karel et 'ABBĀS MUHAMMAD SALĪM Muhammad, *Mittelalterliche Textilien I, Ägypten, Persien und Mesopotamien Spanien und Nordafrika*, Riggisberg: Abegg Stiftung, 1995

POLGÁR Szabolcs, « The Identification of K.r.h in the Passage of Ibn Rusta », in : *CHRONICA: Annual Of The Institute Of History, University Of Szeged Hungary*, 2004, vol.4, pp. 15-21

POOZESH Sarah et SADEGHI NIA Sarah, « Étude interprétative et symbolique du rôle du 17 paon dans les arts Iraniens », in : *Journal of Dramatic Literature and Visual Arts*, 2016, vol.1, n° 2, pp. 53-62

POURBOGHRAT Rava, « Recherche sur l'origine d'un corpus de soies médiévales à travers l'analyse stylistique », in : *El Camino del Medievalista. Nuevos Trabajos en Estudios Medievales: E fazian fundamentos, III^{ème} Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-25 Septiembre 2020.*, ed. 1, vol. 2, Santiago de Compostela: Éditions USC, 2023, pp. 209-238

PREISER-KAPPELLER Johannes, « Small Worlds of Long Late Antiquity: Global Entanglements, trade Diasporas and Network Theory », in : GUIDETTI Fabio et MEINECKE Katharina, *A Globalised Visual Culture: Towards a Geography of Late Antique Art*, Oxford & Philadelphia: OXBOW Books, 2020

PREISER-KAPPELLER Johannes, « From one edge of the (post)Sasanian world to the other. Mobility and migration between the Caucasus, Central Asia and the Persian Gulf in the 4th to 9th centuries CE », in : DAIM Falko (ed.) et ASUTAY-EFFENBERGER Neslihan (ed.), *Sasanian Elements in Byzantine, Caucasian and Islamic Art and Culture*, Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2019, pp. 9-17

ISBN 978-3-88467-320

QIN Dashu et CHING HO Justin, « Chinese ceramic exports to Africa during the 9th-10th centuries: Product characteristics, scale and temporal variations », in : *Medieval and Post-Medieval Mediterranean Archaeology Series*, vol. IV, 2021, pp. 95-128

RANTE Rocco, *Rayy: from its origins to the Mongol invasion: an archaeological and historiographical study*, avec la contribution de Ghadir Afround, Leiden: Brill, 2014

RANTE Rocco, « THE IRĀNIAN CITY OF RAYY: URBAN MODEL AND MILITARY ARCHITECTURE », in: *Irān* , vol. 46, 2008, pp. 189-211

RANTE Rocco, « THE TOPOGRAPHY OF RAYY DURING THE EARLY ISLAMIC PERIOD », in: *Irān*, vol. 45, 2007, pp. 161-180

RIANT Paul Edouard Didier, *Exuviae sacrae constantinopolitanae : ad byzantina lipsana in occidentem saeculo XIIIo translata, spectantium & historiam quarti belli sacri imperijq, gallo-graeci illustrantium*, vol. II, Genève : Société de l'Orient latin, 1878

ROSLUND Mats, « At the end of the silver flow. Islamic dirhams in Sigtuna and the shrinking Viking network », in : *Small Things Wide Horizons. Studies in honour of Birgitta Hårdh*, Oxford : Archaeopress Publishing Ltd, 2015, pp. 43-48

SARAFRAZ Ali Akbar et *al.*, « The Influence of Sasanian Art on Shapes and Inscriptions on façade of Jurjir Mosque », in : *The Scientific Journal of NAZAR Research Center (NRC) for Art, Architecture & Urbanism*, vol. 9, n° 22, automne 2012, pp. 67-74

SCHOFF Wilfred Harvey, *The Parthian Stations by Isidore of Charax. An account of the Overland Trade Route Between the Levant and India in the First Century B.C.*, texte original en grec avec des traductions en anglais et des commentaires, Philadelphie : The Commercial Museum, 1914

SCHMIDT Eric, *Flights Over Ancient Cities of Irān*, Chicago: University of Chicago Press, 1940

SCHMIDT Eric, « Rayy Research 1935 », in : *Museum Bulletin*, vol. VI, n° 3, mars 1936, pp. 79-87

SCHMIDT Eric, « The Persian Expedition », in : *Museum Bulletin*, vol. V, n° 5, mars 1935, pp. 41-49

SCHMIDT Eric, « Excavations at Rayy », in : *Ars Islamica* , vol. 2, n° 1, 1935, pp. 139- 141

SCHORTA Regula, *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters: Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2001.

SERJEANT R. B., « Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest », in : *Ars Islamica*, vol. 10, 1943, pp. 71-104

SHEPHERD Dorothy G., « Medieval Persian silks in fact and fancy », in : *Bulletin de Liaison du CIETA*, Lyon: Publications du CIETA, n° 39/40, 1974

SKAFF Jonathan Karam, « The Sogdian Trade Diaspora in East Turkestan During the Seventh and Eighth Centuries », in : *Journal of Economic and Social History of the Orient*, vol 46, n° 4, 2003, pp. 475-524

SOUCEK Priscilla, « Byzantium and the Islamic East », in; *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art, n° 269a, 1997, pp. 412–13

STANDEN Naomi et WHITE Monica, « Structural Mobilities in the Global Middle Ages », in : *Past & Present*, vol. 238, n° suppl_13, novembre 2018, pp. 158–189

STAUFFER Annemarie, *Textiles of Late Antiquity*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995

STAUFFER Annemarie, *Die Mittelalterlichen Textilien von St.Servatius in Maastricht*, Riggisberg : Abegg-Stiftung, 1991

STAUFFER Annemarie, *Les Textiles de St-Servais de Maastricht : Guide de l'exposition, 5 mai-1^{er} novembre 1991*, Riggisberg: Abegg-Stiftung, 1991

STUERS Victor Eugène Louis de, « Bijdrage tot de geschiedenis der Schatkamer van St. Servaas te Maastricht », in : *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, vol 43 (nouvelle série vol. 23), Maastricht : LEITER-NYPELS, MAESTRICHT, 1907

TABARĪ Muhammad Ibn Jarir, *Tārīkh al-Tabarī (Chronique de Tabarī ou Histoire des prophètes et des rois)*, traduit de l'arabe en persan par Abolghasem Payandeh, Téhéran: Asatir publication, 1996

TAGHOSH Muhammad Sohail, *Dowlat-i Abbāssiān (Gouvernement Abbasside)*, traduit de l'arabe en persan par Hojatollah Jodaki, avec commentaires de Rasoul Jafarian, Qom: Research Institute of Hawzah & University, 2023

TAGHAVI NEJAD Bahareh, « Introducing and Reviewing the Decorative Features of the Mihrāb of the Great Mosque of Sāvah in Arak Chaharfasl Museum », in: *Negarineh Honar Islami (Islamic Art)*, 2019, vol. 5, n° 16, pp. 4-14

TAHERI Ja'far et NOURTAGHANI Abdul Majid, « Qābus-nāma of Irānian Architecture: Rethinking the Concepts and Functions of Gunbad-i Qābus », in : *Journal of Irānian Architecture Studies*, vol. 15, printemps et été 2019, pp. 27-45

THOMA Hans et BRUNNER Herbert, *Schatzkammer der Residenz München: Katalog*, München: Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1970

THOMA Hans, *Kronen und Kleinodien: Meisterwerke des Mittelalters und der Renaissance aus den Schatzkammern der Residenz zu München*, [München]: Deutscher Kunstverlag, 1955

THOMPSON Deborah, *Stucco from Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy : including illustrations of the excavated ostraca from the same site*, Warminster : Aris & Phillips, 1976

TREPTOW Tanya, *Daily Life Ornamented : the Medieval Persian City of Rayy*, en collaboration avec Donald Whitcomb, Chicago, Ill. : Oriental Institute of the University of Chicago, 2007

TROMBERT Eric, « The Demise of Silk on the Silk Road: Textiles as Money at Dunhuang from Late Eighth Century to the Thirteenth Century », in : *Journal of the Royal Asiatic Society: Textiles as Money on the Silk Road*, troisième série, vol. 23, n° 2, avril 2013, pp. 327-347

UNDERHILL Gertrude, « A tenth century Byzantine silk from Antioch », in : *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 29, n° 1, janvier 1942

VAISSIÈRE Étienne De La, *Sogdian Traders : A History*, traduit de français en anglais par James Ward, Leiden : Brill, 2005

VAN RENTERGHEM Vanessa. *Les élites bagdadiennes au temps des Seldjoukides*, Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 2015

VAN STRYDONCK Mark, « Datation par le Radiocarbone », in : *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium = Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, vol. 25, 1993, pp. 74-77

VIGNIER Charles et FRY Roger, *The New Excavations at Rhages*, in : The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. 25, n° 136, juillet 1914, pp. 211-218

VON FIRCKS Juliane, « Das Flügelpferd im Medaillon. Herkunft, Nachahmung und semantisches Verblässen textiler Kreismuster zwischen Spätantike und hohem Mittelalter », in : *Riggisberger Berichte* 26, Riggisberg: Abegg Stiftung, 2024

WEIBEL Adèle Coulin, *Two thousand years of textiles: the figured textiles of Europe and the Near East*, New York: Pantheon Books, 1952

WIET Gaston, *Soieries persanes*, Caïre : Imprimerie de l'institut français, 1947, pp. 85-86

WIET Gaston, « Un Tissu Musulman du Nord de la Perse », in : *Revue des arts asiatiques*, vol. 10, n° 4, décembre 1936, pp. 173-179

WIET Gaston, *L'Exposition Persane de 1931*, le Caïre : Imprimerie de l'institut français d'archéologie orientale, 1933

WILKINSON Charles K., *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1986

WILKINSON Charles K., *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1973

WINTER Meredyth Lynn. *Silks Withdrawn: A Re-Contextualization of the Medieval Fragments from Rayy*, thèse de doctorat, Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, Ann Arbor, Michigan: ProQuest LLC, 2020

WULFF Hans Eberhard, *The traditional crafts of Persia : their development, technology, and influence on Eastern and Western civilizations*, Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1966

YĀQŪT HAMAWĪ, *Kitāb mu`jam al-buldān* (Livre des Pays), enquête de Farid Abdal Aziz Jondi, Beyrouth : Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, 1996

YĀQŪT HAMAWĪ, *Dictionnaire géographique, historique et littéraire de la Perse et des contrées adjacentes, extrait du Mo'djem el-Bouldan de Yāqout, et complété à l'aide de documents Arabes et Persans pour la plupart inédits*, traduit de l'arabe en français par Charles Barbier de Meynard, Paris : Imprimerie Impériale, 1861

ZARRA-NEZHAD Mansour, « Estimating the Value of Derham and Dinar in Muslims' Economic History », in : *Irānian Journal of Economic Research*, vol. 6, n° 21, Février 2005, pp. 51-66

ZHANG Zhan, « Two Judaeo-Persian Letters from Eighth-Century Khotan », in : *Bulletin of the Asia Institute*, vol 31, 2022-2023, pp. 105-134

CATALOGUE D'EXPOSITION

I am Ashurbanipal: King of the World, King of Assyria, catalogue d'exposition, Londres, British Museum, 8 novembre 2018 – 24 février 2019, sous la direction de Gareth Brereton, Londres : Thames & Hudson, 2018, fig 207, p. 185

Byzantium and Islam, Age of Transition, 7th-9th century, catalogue d'exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 14 mars – 8 juillet 2012, sous la direction de EVANS C. Helen et RATLIFF Brandie, New Haven et Londres: Yale University Press, 2012

Sultan, shah, and great mughal: the history and culture of the Islamic world, catalogue d'exposition, 1996, Copenhagen, The National Museum of Denmark, sous la direction de FOLSACH von Kjeld *et al.*, traduit du danois en anglaise par Martha Gaber Abrahamsen, Copenhagen: The National Museum of Denmark, 1996

Ars Sacra: Kunst des Frühen Mittelalters: Juni-Oktober, catalogue d'exposition, München, Bayerische Staatsbibliothek München, juin-octobre 1950, München: Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild, 1950

Early Christian and Byzantine Art, catalogue d'exposition, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 25 avril-22 juin 1947, organisée par Walters Art Gallery, Baltimore: Walters Art Gallery, 1947

Les arts de l'Irān, l'ancienne Perse et Bagdad, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale, 1938, Paris : Bibliothèque nationale, 1938

CONTRAT DE DIFFUSION ELECTRONIQUE D'UNE THESE UNIVERSITAIRE

Entre, d'une part :

L'UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL, (ci-après l'Université),
Fbg de l'Hôpital 21, 2000 Neuchâtel
représentée par le Recteur

Et, d'autre part,

Madame Rava Pourboghrat
(ci-après l'autrice ou l'auteur)

Domicilié-e (adresse complète) :
Horkær 21B, 05th, Herlev 2730, Danemark

adresse e-mail privée (autre que UniNE) :
rava_pourboghrat@yahoo.com

Auteur d'une thèse (ci-après l'œuvre) intitulée :

HISTOIRE GLOBALE ET TRANSFERT D'OBJETS - ÉTUDE D'UN GROUPE DE TISSUS
ORIENTAUX DU XÈME-XIIÈME SIÈCLE

soutenue avec succès le : 12.12.2025

Faculté et institut : Lettres et Sciences Humaines - Institut d'histoire de l'art et de muséologie

Ci-après les parties

Préambule

L'Université de Neuchâtel adhère aux objectifs de la « Déclaration de Berlin sur le libre accès à la connaissance en sciences exactes, sciences de la vie, sciences humaines et sociales ». Elle soutient et encourage le principe d'un accès libre aux publications de ses membres, dans le but de servir le transfert de savoir et de technologie ainsi que de maximiser les effets de la recherche pratiquée en son sein.

Conformément à la directive du rectorat concernant le dépôt et la diffusion des thèses de doctorat, la doctorante ou le doctorant s'engage à diffuser sa thèse le plus largement possible, soit par le biais du serveur institutionnel de l'UniNE, éventuellement après un embargo de (6 mois ou deux ans), soit par d'autres moyens (éditeur privé par ex.) en prenant soin, dans ce cas, de garantir au moins la possibilité pour l'UniNE de diffuser, le cas échéant après un nouvel embargo, la thèse par le biais de son serveur institutionnel.

Dans cette optique, les parties conviennent :

Article 1

L'autrice ou l'auteur signataire de l'œuvre, certifie être titulaire, à la date de signature du présent contrat, de tous les droits d'auteur relatifs à l'œuvre précitée.

Article 2

L'autrice ou l'auteur autorise l'UniNE à diffuser, de façon non exclusive, par le biais de son serveur institutionnel, la version électronique de sa thèse déposée, correspondant exactement à la version pour laquelle elle ou il a obtenu l'imprimatur. Cette autorisation prend effet :

- ☒ a) dès à présent (date de signature du présent contrat)
- ☐ b) au plus tôt le, soit après un embargo de maximum (6 mois ou deux ans) à partir de la date de signature du présent contrat. Le préavis de la directrice ou du directeur de thèse et l'approbation de la doyenne ou du doyen sont joints au présent contrat.

Article 3

Indépendamment du type d'autorisation donnée selon l'article 2, l'autrice ou l'auteur reconnaît le droit de l'Université, en tant qu'institution délivrant le diplôme de doctorat, de faire, dès le dépôt de la thèse, la promotion en ligne et hors ligne de la thèse, notamment par la diffusion d'une notice bibliographique contenant un bref résumé de la thèse.

L'autrice ou l'auteur consent, dès le dépôt de sa thèse, à sa consultation par des tiers dans les locaux de l'Université.

En outre, l'autrice ou l'auteur consent à ce que le Service information scientifique et bibliothèques transmette, à des fins d'archivage, une copie électronique de sa thèse aux bibliothèques suisses partenaires.

- ☒ a) dès à présent (date de signature du présent contrat)
- ☐ b) au plus tôt après la date prévue à l'art. 2 lettre b.

Article 4

L'autrice ou l'auteur confirme par la signature du présent contrat que toute licence ou cession qu'elle ou il aurait accordé antérieurement à un tiers portant sur des droits d'auteur de la thèse n'entre pas en conflit avec ses obligations en vertu du présent contrat.

L'autrice ou l'auteur s'engage au surplus à n'accorder à des tiers aucun droit qui viendrait d'une manière quelconque interférer avec la présente convention. Il réservera dans tout contrat subséquent avec des tiers les droits et obligations découlant du présent contrat.

Article 5

Dans tous les cas et notamment avant l'issue du délai mentionné à l'art. 2 lettre b, il appartient à l'autrice ou l'auteur de renseigner l'Université sur la conclusion d'un éventuel contrat avec un tiers qui contreviendrait à la diffusion de l'œuvre par le biais du serveur institutionnel de l'Université. Le cas échéant, le délai prévu à l'art. 2 lettre b peut être modifié par un avenant au présent contrat.

L'autrice ou l'auteur est seul-e responsable envers l'Université en cas de prétention de tiers à l'encontre de cette dernière résultant d'engagements pris par l'autrice ou l'auteur envers ces tiers.

Article 6

L'Université s'engage, lors de la diffusion de l'œuvre, à faire figurer le nom de l'autrice ou l'auteur de façon appropriée et à faire apparaître sur les pages-écrans un avertissement réservant les droits d'auteur de celle-ci ou celui-ci et interdisant toute reproduction illicite de l'œuvre.

L'Université décline toute responsabilité en cas d'usage illicite fait par les personnes qui accèdent à l'œuvre (copies, plagats, modifications, etc...).

L'Université n'encourt aucune responsabilité quant à la sécurité et la fiabilité des équipements et des moyens techniques liés à l'hébergement électronique de la thèse. L'autrice ou l'auteur déclare d'ores et déjà renoncer à toute action ou mesure à l'égard de l'Université pour les conséquences d'actes de piratage informatique ("hacking"); elle ou il demeure cependant pleinement titulaire de ses droits à l'encontre des responsables de tels actes.

Article 7

L'autrice ou l'auteur demeure seul-e responsable, conformément à toutes les dispositions légales applicables en la matière, du contenu de son œuvre, notamment quant aux citations ou autres usages d'œuvres de tiers.

En particulier, l'autrice ou l'auteur certifie avoir obtenu toutes les autorisations écrites nécessaires des titulaires des droits sur les œuvres reproduites, partiellement ou globalement, (illustrations, extraits multimédias, etc...) et s'engage à relever immédiatement l'Université de toute action en responsabilité qu'elle pourrait encourir de ce chef.

Article 8

L'autrice ou l'auteur peut, à tout moment, révoquer l'autorisation de diffusion consentie, à charge pour elle ou lui d'en avvertir le Service information scientifique et bibliothèques de l'Université par pli recommandé.

Dans ce cas, l'Université a l'obligation de cesser la diffusion de l'œuvre, par le biais de son serveur institutionnel, dans un délai raisonnable, mais au plus tard un mois après la réception de la notification.

Article 9

En cas de prétentions soulevées par des tiers ou pour d'autres motifs légitimes, l'Université se réserve le droit de cesser à tout moment la diffusion de la thèse par le biais de son serveur institutionnel. Elle en avise l'autrice ou l'auteur sans tarder.

Article 10

Les frais relatifs à la diffusion de l'œuvre sont à la charge de l'Université.

Aucune rémunération n'est due à l'auteur sur la base du présent contrat.

Article 11

Le présent contrat est conclu pour une durée indéterminée. Il peut y être mis fin selon les articles 8 ou 9.

L'article 3 demeure valable au-delà de la fin du contrat.

Article 12

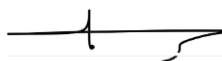
Le for est à Neuchâtel et le droit suisse est applicable.

Fait à Neuchâtel, le (date de la signature par l'UniNE) : En deux exemplaires originaux rédigés en langue française.

**Pour l'Université de Neuchâtel,
Le Recteur**

Par délégation, la ou le responsable de la
bibliothèque de la Faculté....

Pour l'autrice ou l'auteur :



.....

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : Rava

Prénom : Pourboghrat

Cursus :

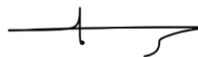
Faculté d'inscription :

Doctorat en lettres et sciences humaines

Lettres et Sciences Humaines

Lieu et date : 17.12.2025

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

Rectorat. Fbg de l'Hôpital 41, 2000 Neuchâtel, tél. +41 32 718 10 20, messagerie.rectorat@unine.ch

