

SANDRA AUBE

La céramique
dans l'architecture
en Iran
au xv^e siècle

pdf complet : 979-10-231-0908-5





La céramique dans l'architecture en Iran au XV^e siècle

Les arts qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs

La céramique dans l'architecture iranienne connaît, au XV^e siècle, l'un des tournants les plus emblématiques et les plus déconcertants de son développement. L'histoire de l'art, cependant, a longtemps délaissé les deux dynasties turkmènes qui, tour à tour, prirent possession d'une large part du territoire iranien : les Qarâ Quyûnlûs (ou « Moutons noirs ») puis les Âq Quyûnlûs (« Moutons blancs »). Leurs centres artistiques comptèrent parmi les plus florissants de leurs temps.

À travers l'étude de la céramique architecturale, Sandra Aube rétablit ce « jalon turkmène », maillon essentiel de l'art iranien. Une trentaine de décors, souvent méconnus, parfois célèbres, tel celui de la Mosquée bleue de Tabriz, sont décryptés par le biais d'une riche illustration. Ils éclairent d'un jour nouveau le patronage, les artisans et l'organisation des ateliers, autant que les techniques décoratives utilisées en Iran à la fin du Moyen Âge.

Présentés selon des ensembles régionaux cohérents, ces décors entraîneront le lecteur successivement vers Tabriz, capitale innovante, Ispahan, Yazd et le centre de l'Iran, pour finalement parvenir, empruntant les routes des artisans, jusques en terres anatoliennes.

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

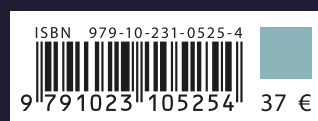


Image de couverture :
Ispahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?),
panneau au vase fleuri, mosaïque de
carreaux découpés, vers 1480
© Washington / Smithsonian
Institution / Arthur M. Sackler Gallery

LA CÉRAMIQUE DANS L'ARCHITECTURE EN IRAN AU XV^e SIÈCLE



Collection dirigée par Jean-Pierre Van Staevel

Images du ciel d'Orient au Moyen Âge
Anna Caiozzo

L'Art du livre dans l'Inde des sultanats
Éloïse Brac de la Perrière

Les Bains d'Alger durant la période ottomane (XIV-XIX siècles)
Nabila Cherif-Seffadj

Les Mosquées d'Alger
Samia Chergui

Forteresses du Proche-Orient
Cyril Yovitchitch

Sandra Aube

La céramique dans l'architecture en Iran au xv^e siècle

Les arts qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs



Ouvrage publié avec le concours de l'Institut français de recherche en Iran (Direction générale de la mondialisation du ministère français des Affaires Étrangères et du Développement international, direction de la Coopération culturelle, universitaire et de la recherche), du laboratoire « Islam médiéval » de l'UMR 8167 « Orient & Méditerranée » et de l'université Paris-Sorbonne.



Les PUPS, désormais SUP, sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 979-10-231-0525-4

PDF complet : 979-10-231-0908-5

TIRÉS À PART EN PDF :

Introduction, contexte – 979-10-231-1576-5

Chapitre 1 – 979-10-231-1577-2

Chapitre 2 – 979-10-231-1578-9

Chapitre 3 – 979-10-231-1579-6

Chapitre 4 – 979-10-231-1580-2

Chapitre 5 – 979-10-231-1581-9

Chapitre 6 – 979-10-231-1582-6

Chapitre 7 – 979-10-231-1583-3

Conclusion – 979-10-231-1584-0

Maquette, mise en page et traitement iconographique : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

À mon grand-père

*Ce n'est pas simple de rester hissé sur la vague du courage
quand on suit du regard quelque oiseau volant au déclin du jour.*

René Char, *Lettera amorosa*, 1953

TRANSLITTÉRATION DU PERSAN ET DE L'ARABE

ء '	ر r	ف f
ب b	ز z	ق q
پ p	ژ zh	ك k
ت t	س s	گ g
ث th	ش sh	ل l
ج j	ص ş	م m
چ ch	ض đ	ن n
ح ħ	ط t	ه a / ah
خ kh	ظ z	و w
د d	ع '	ی î / iy
ذ đ	غ gh	

Voyelles (persan/arabe)

Brèves	Longues
َ a	أ â
ُ u	و û
ِ i	ی - ی î

tâ' marbûta: a, at (état construit)
 article : al même devant les
 « solaires »

Par souci de lisibilité, l'orthographe française a été utilisée pour les noms référencés dans le dictionnaire ou dont l'usage est devenu courant : Azerbaïdjan, Chiraz, Ispahan, Tabriz, Téhéran, Safavide, thuluth, coufique, iwan, qibla, mihrab, muqarnas, waqf, hammam, bayt, jadval, etc. Dans cette même perspective, le nom des dynasties a été sensiblement simplifié et le pluriel français (en s) adopté – par exemple « les Tîmûrides » au lieu de « tîmûriyân ». Seuls les termes dont l'orthographe a été francisée sont accordés en genre et en nombre, tandis que les mots translittérés ne le sont pas – on écrira par exemple « des *kitâb-khâna* », mais « des waqfs ».

Pour les sites localisés en Turquie actuelle, l'orthographe du turc moderne a été retenue — Çinili Köşk, Hasankeyf, etc.

PRÉFACE

C'est avec un plaisir évident que je rédige la préface de l'ouvrage de Sandra Aube. Issu d'une thèse de doctorat soutenue en décembre 2010, celui-ci propose une analyse originale, nuancée et très documentée des décors architecturaux sur céramique produits et composés sous le règne des dynasties turkmènes, celle des « Moutons noirs » (traduction littérale du nom de la dynastie des Qarâ Quyûnlûs) et « Moutons blancs » (les Âq Quyûnlûs), qui ont dominé l'Iran et la partie orientale de l'Anatolie dans la seconde moitié du xv^e siècle. La mise en œuvre de l'idée centrale du travail, celle de redonner toutes ses lettres de noblesse à un art turcoman jusqu'à présent considéré comme périphérique et se développant à l'ombre de l'intimidante production artistique timouride, aboutit à une étude remarquable et originale d'un art à la charnière non seulement entre deux mondes, iranien et turc, mais également entre deux époques, la fin du Moyen Âge et le temps des grands empires musulmans prémodernes. Sandra Aube présente aujourd'hui au lecteur un ouvrage pionnier, la première étude de fond à être consacrée à la décoration architecturale sous les dynasties turkmènes. On pourra s'étonner, en admirant les planches qui enrichissent l'étude, que cet art soit resté si longtemps méconnu ou sous-estimé. Si la qualité des ornements de la Mosquée bleue de Tabriz, œuvre majeure des Qarâ Quyûnlûs dans leur capitale, a assuré à ce monument une aura méritée, ce monument majeur apparaissait jusqu'à présent dans les manuels d'histoire de l'art comme un témoignage unique, exceptionnel, et cet intérêt laissait dans l'ombre d'autres réalisations perçues comme moins prestigieuses, à Isfahan ou Yazd par exemple. Surtout, cet art ne pouvait être qu'éclipsé par la légitime fascination exercée sur les spécialistes de l'Iran par les Tîmûrides et leur art de cour. En une période tardomédiévale qui voit également se concrétiser l'irrésistible montée en puissance des Ottomans, alors

vainqueurs de l'Empire byzantin et nouveaux maîtres de Constantinople, il semblait rester peu de place pour les dynasties turkmènes.

Au-delà même, la perception dans le champ académique de la tribu et du nomadisme – deux phénomènes très présents dans l'histoire des pays d'Islam – a pu entrer en jeu pour contribuer à limiter les apports artistiques de pouvoirs, dont le système politique était fondé sur la confédération et l'alliance. En effet, à bien regarder l'historiographie du sujet, envisagée de manière élargie à l'ensemble du monde musulman, on s'aperçoit vite que les spécialistes des textes, de la production artistique ou de la culture matérielle ont eu bien du mal à se détacher d'un *a priori* fortement enraciné dans les représentations communes. Comment des nomades – ou leurs descendants, quelques générations plus tard, vus encore comme marqués du sceau de la « sauvagerie » qui est le propre du monde nomade – pourraient-ils susciter une grande activité artistique ? Issus du monde des steppes et d'une économie pastorale, de tels pouvoirs ne sauraient être que de pâles imitateurs, au mieux que de fidèles continuateurs ou relais d'un art défini par d'autres avant eux, sédentaires citadins, hommes de goût et de culture. C'est sans compter sur la remarquable faculté d'adaptation dont témoignent longtemps, dans l'histoire des pays d'Islam, toutes ces dynasties nomades qui en viennent, au terme d'une graduelle montée en puissance jalonnée d'alliances complexes avec les pouvoirs voisins, à assumer à leur tour la conduite de l'État. Le grand historien maghrébin Ibn Khaldûn, décrit bien, en pionnier de la sociologie historique, le processus qui mène ces hommes issus de peuples nomades à assumer pleinement, une fois éteints le fracas des armes et l'écho des furieuses cavalcades, ce nouveau rôle de souverains mécènes des arts ou d'inspireurs des élans artistiques sponsorisés par leurs sujets. Par un

croisement précis de ses corpus documentaires, par l'attention minutieuse qu'elle porte aux conditions et aux acteurs de la commande artistique, le travail de Sandra Aube montre dans le cas précis des pouvoirs turkmènes que l'objet échappe à toute analyse simpliste, en questionnant justement la notion même d'un art officiel, relais d'une propagande d'État. Il est vrai que plus rien ne subsiste du cadre matériel des palais de l'époque, connus seulement par les sources textuelles. Une part non négligeable du théâtre où se déroulait, une partie de l'année, la vie d'une cour restée semi-nomade, se présentait d'ailleurs sous la forme d'un campement faits de matériaux luxueux mais ô combien éphémères.

Par la diversité des approches et des questionnements, par l'attention portée à l'attribution chronologique des ensembles étudiés, par l'exceptionnelle documentation visuelle – rassemblée par Sandra Aube durant ses voyages d'étude – que l'on découvrira au fil des pages, ce travail s'impose déjà comme une référence majeure. Riche du point de vue des matériaux, il témoigne également d'une réflexion approfondie sur la nécessaire remise en question des cadres de l'analyse,

en substituant à l'habituel découpage dynastique de l'activité artistique une approche plus régionale, tenant compte des particularismes des ensembles locaux et de la pluralité des centres de production.

L'ouvrage pionnier de Sandra Aube éclaire donc d'un jour particulièrement nouveau cette production de carreaux de céramique architecturale, en l'inscrivant dans un contexte élargi, prenant en compte aussi bien les héritages du passé que les arts des grands empires contemporains voisins des Turkmènes. C'est le plus bel hommage qu'on pouvait rendre à ce jalon essentiel de la production artistique de l'Iran tardomédiéval. Mais l'hommage s'adresse aussi à la regrettée Marianne Barrucand, Professeur d'histoire des arts islamiques à l'Université de Paris-Sorbonne, première directrice de cette thèse et également inspiratrice de la collection dans laquelle s'insère l'ouvrage qui en est issu. Je ne peux que remercier Sandra Aube de faire ainsi honneur, par un si beau travail, remarquable aboutissement d'un projet de départ prometteur, à la mémoire de ma défunte collègue et amie.

Jean-Pierre Van Staëvel

INTRODUCTION

*Regarde la lumière et admire sa beauté.
Ferme l'œil et observe. Ce que tu as vu d'abord
n'est plus et ce que tu verras ensuite n'est pas encore.*

Léonard de Vinci

L'histoire de l'art de l'Iran du xv^e siècle revêt un tour déconcertant. Comment expliquer en effet qu'une dynastie puisse dominer une large part de l'Iran, de l'Iraq, du Caucase, sans jamais apparaître dans le panorama artistique de son temps ? C'est pourtant ce qu'il advient des dynasties des Qarâ Quyûnlûs (« Moutons noirs ») et des Âq Quyûnlûs (« Moutons blancs »). Alors même que ces confédérations turkmènes dominent tour à tour l'Iran dans la seconde moitié du xv^e siècle, elles restent souvent des dynasties subalternes aux yeux des historiens de l'art, inféodées aux centres de production tîmûrides. Il faut attendre les années 1960 pour qu'émerge une réflexion sur un style turkmène dans les arts du livre, et la fin des années 1970 pour voir la reconnaissance d'un art de cour¹. En architecture, les travaux sur les Tîmûrides culminent en 1988 avec la publication d'une somme sur le sujet : les édifices qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs s'y trouvent englobés sans distinction². Et l'histoire des arts décoratifs de cette période connaît les mêmes tribulations : les objets en métal, longtemps rencontrés sous des étiquettes voisines, suscitent quelques publications éparses³, tandis que les centres de production de céramiques sont

une nouvelle fois intégrés dans des problématiques « tîmûrido-centrées⁴ ». Dès lors, pourquoi assimiler systématiquement les arts qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs aux Tîmûrides ? Qu'en est-il d'un « art turkmène » ?

Le terme pose à lui seul problème. « Turkmène » ou « Turcoman » transcrivent le même mot (persan, sing. *turkamân*)⁵. L'un et l'autre restent pourtant contestés. « Turkmène » désigne un groupe ethnique et peut être confondu avec la population de l'actuel Turkménistan. Et, en dehors des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs, bien d'autres groupes tribaux *turkmènes* ont existé. L'appellation « turcoman » semble plus commode pour désigner exclusivement les dynasties qarâ quyûnlû et âq quyûnlû⁶. Le terme est pourtant décrié par la communauté scientifique sans qu'une véritable explication puisse être fournie, et les travaux de recherche les plus récents retiennent plus souvent l'expression française « turkmène » ou l'anglais « *turkman* »⁷. Le débat n'est certes pas capital, mais l'absence de véritable concordance sur la question illustre d'emblée le relatif trouble qui sévit autour du phénomène turkmène.

L'étude du décor architectural sous les Qarâ Quyûnlûs et Âq Quyûnlûs semble avoir longtemps

1 Voir notamment Gray 1961, Stchoukine 1966 et 1974, Robinson 1958, 1976, 1980, et surtout Robinson 1979, p. 215-248, qui commençait ainsi sa section sur la peinture turkmène : « *The recognition of court painting under the Turkman rulers [...] as a distinct branch of the subject is perhaps the most noteworthy step forward in the study of Persian painting in the last generation* » (dans Robinson 1991, p. 21).

2 Les travaux sur l'architecture tîmûride progressent au cours des années 1970-1980 sous la plume de Bernard O'Kane (1976, 1979, 1987, 1993) et de Lisa Golombek (1969, 1971, 1983). La somme sur l'architecture tîmûride dont il est question est bien sûr celle de Golombek, Wilber 1988.

3 Notons surtout les recherches de James Allan (et notamment Allan 1991). Sylvia Auld approche à son tour les productions âq quyûnlûs au cours de sa thèse sur les métaux vénétosarrasins (voir notamment Auld 1989 et 2006).

4 Mason, Golombek 1991, Golombek, Mason, Bailey 1995, et surtout leur *Tamerlane's Tableware* paru en 1996.

5 Sous sa forme plurielle, le terme serait employé dès le ix^e siècle (Barthold 1934, p. 943). Notons que, sauf mention contraire de notre part, le terme « turkmène » ne fait référence, dans notre livre, qu'aux seules dynasties qarâ quyûnlû et âq quyûnlû.

6 C'est ce que proposait Jean Soustiel (Soustiel 1985, p. 391).

7 Voir les thèses de Chad Lingwood (Lingwood 2009) ou de Simon Rettig (Rettig 2011). Le terme « turcoman » est généralement jugé « vieillot » sans qu'il ne soit pourtant possible d'en fournir une véritable explication. Je remercie ici Francis Richard ainsi que Maria Szuppe et Assadulah Souren Mélikian-Chirvani pour leurs remarques sur la question.

suscité le même désintérêt que les autres supports artistiques. Aucun manuel d'histoire de l'art islamique n'omet de s'ébahir devant les vestiges de la Mosquée bleue de Tabriz, mais que connaît-on de la céramique architecturale dans son ensemble ? On devine l'importance de Tabriz au regard de ce mémorable vestige, mais rien n'est su des ensembles de production turkmènes⁸. Quels mécènes finançaient les programmes ornementaux ? Quels édifices en étaient parés ? Comment s'organisait la production ? Quelles en étaient les spécificités techniques et stylistiques ? Ces questions n'ont jamais été abordées que transversalement, souvent à travers le prisme des réalisations tîmûrides. Bernard O'Kane a ainsi émis de pertinentes remarques sur la céramique architecturale tîmûride et turkmène, mais en se plaçant souvent dans une perspective comparatiste⁹. Dans son important travail sur l'art tîmûride, Lisa Golombek n'a pas manqué de s'intéresser également au décor architectural, rencontrant parfois des ensembles turkmènes¹⁰. Son point de vue, essentiellement centré sur les Tîmûrides, était à son tour principalement comparatif, astreignant les dynasties turkmènes à un rôle de subordonnés. En 1993, O'Kane considérait que tenter de différencier les Tîmûrides des Turkmènes revenait à faire « une distinction sans une différence¹¹ » ; il reconnaissait pourtant des spécificités régionales. Au regard de l'histoire de l'art, force est de constater qu'il ne fait guère sens de parler en termes dynastiques : Tîmûrides et Turkmènes partagent un même héritage culturel et artistique. Et les artistes d'une génération ne disparaissent pas avec un nouveau pouvoir. Mais en entretenant une perception « tîmûrido-centrée », l'histoire de l'art a

12

8 La méconnaissance de ces monuments est telle que, récemment encore, on pouvait lire sous la plume de certains chercheurs que la Mosquée bleue de Tabriz était le seul vestige qarâ quyûnlû (voir Ökten 2014). Avec plus de modération, James Allan et même Gülru Necipoğlu considéraient la Mosquée bleue comme l'un des rares vestiges turkmènes digne d'intérêt (voir Allan 1991, p. 155, Necipoğlu 1995, p. 32).

9 Voir notamment ses importants articles sur Tâybâd et Khargird, ou sur les minbars décorés de carreaux en Iran : O'Kane 1976, 1979, 1986. Voir aussi O'Kane 2011.

10 Voir notamment son article « A Tile and a Tomb » (Golombek 1982), ou des contributions telles que Golombek 1988 ou 1993a. Le décor architectural est également mentionné dans l'étude qu'elle conduit avec Donald Wilber sur l'architecture tîmûride (Golombek, Wilber 1988).

11 O'Kane 1993, p. 252.

trop souvent conduit à négliger ce que Jean Soustiel qualifiait pourtant de « charnière turcomane¹² ». Gülru Necipoğlu a sans aucun doute transformé le regard porté sur cette période en évoquant une sphère d'influence « tîmûrido-turkmène ». Ses recherches sur le rouleau dit « de Topkapı » ont apporté des éléments de réflexion concrets sur la céramique architecturale et la diffusion de modèles décoratifs depuis la capitale turkmène¹³. Restait pourtant à établir un corpus de ces décors qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs pour permettre d'en mieux comprendre la nature.

Entre 2005 et 2010, j'entrepris ainsi l'élaboration d'un catalogue et d'une étude des céramiques architecturales élaborées en Iran sous les dynasties qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. C'est de ce travail de doctorat qu'est issu ce livre. Il participe à l'essor très récent des études sur la vie culturelle des Turkmènes : un essor qu'illustrent les thèses de doctorat menées concomitamment par mes collègues Chad Lingwood sur la littérature âq quyûnlû (Toronto, 2009) et Simon Rettig sur l'art du livre à Chiraz sous les Âq Quyûnlûs (Aix-en-Provence, 2011)¹⁴. Le « jalon turkmène » émergeait peu à peu.

Étudier les décors architecturaux turkmènes en céramique requérait d'en dresser un premier inventaire. Les sources textuelles anciennes sur l'histoire des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs s'avèrent assez restreintes : une lacune littéraire qui pourrait être l'une des principales raisons pour lesquelles l'art turkmène a si longtemps été délaissé¹⁵. Quelques auteurs contemporains des Turkmènes entreprirent toutefois de relater l'histoire des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs : citons notamment Abû Bakr Tîhrânî qui rédige entre 875/1469 et 883/1478 son *Kitâb-i Diyârbakriya*, Fazl Allâh b. Rûzbihân Khunjî Işfahânî qui écrit pour l'Âq Quyûnlû Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490), ou encore, quelques années plus tard, Bûdâq Munshî Qazwînî, tandis que les récits que livrent Khwândamîr ou Samarqandî se concentrent

12 Soustiel 1985, chapitre 11.

13 Voir Necipoğlu 1992 et 1995.

14 Voir Lingwood 2009, Rettig 2011. Une thèse sur la peinture qarâ qoyunlu a également été soutenue à Istanbul en 2000 (Atilgan 2000).

15 C'est également le point de vue de Basil Robinson, qui s'intéressait alors à l'art du livre sous les dynasties qarâ quyûnlû et âq quyûnlû (Robinson 1991, p. 22).

essentiellement sur les Tîmûrides¹⁶. Bien qu'aucun ne s'attarde sur les monuments, leurs écrits offrent parfois de lapidaires informations sur le décor architectural¹⁷. Des historiens tels que Ja'far ibn Muḥammad ibn Ḥasan Ja'farî ou Aḥmad ibn Ḥusayn ibn al-Kâtîb donnent quant à eux des données très locales sur les monuments de Yazd¹⁸. Ce sont finalement les récits des ambassadeurs ou des voyageurs européens qui visitèrent l'Iran âq quyûnlû qui offrent les plus riches descriptions du décor architectural¹⁹. Quelques siècles plus tard, les descriptions rapportées par de nouveaux voyageurs européens compléteront ce panorama fort partiel des vestiges turkmènes²⁰.

L'identification des ensembles décoratifs turkmènes n'était donc guère envisageable au travers des seules sources littéraires. Les années 1960-1970 ont vu la publication d'études régionales importantes en Iran. Les travaux d'Irâj Afshâr sur la région de Yazd, de Ḥusayn Mudarisî Ṭabâtabâ'i sur Qum, d'Ismâ'îl Dîbâj sur l'Azerbaïdjan ou de Ḥasan Narâqî sur la ville de Kâshân ont permis d'établir des inventaires des monuments anciens conservés dans ces différentes régions²¹. Le décor architectural n'y est généralement pas mis à l'honneur, mais il est souvent brièvement mentionné. À l'heure où un certain nombre de ces monuments se trouve avoir été parfois lourdement restauré, ces études constituent

aujourd'hui de très précieux documents²². Nous ne saurions par ailleurs manquer de citer les travaux menés par Donald Wilber et Lisa Golombek : leur *Timurid Architecture of Iran and Turan* (publié en 1988) offre un premier inventaire des monuments « tîmûrides » – une expression qui inclut aussi bien les structures tîmûrides que muẓaffarides, qarâ quyûnlûs ou encore âq quyûnlûs. Des relevés personnels sur le terrain m'ont par la suite permis de parachever ces données. Un catalogue des céramiques architecturales turkmènes a ainsi pu être réalisé après avoir effectué plusieurs missions en Iran, en 2004 grâce au soutien de l'Institut français de recherches en Iran (IFRI), en 2006 à la faveur d'une bourse d'aide au voyage de l'Institut national de langues et de civilisations orientales (INALCO), puis en 2009. À cet inventaire ont été ajoutés les revêtements âq quyûnlûs du sud-est de l'Anatolie, relevés lors d'une prospection réalisée en 2006, grâce au soutien de l'Institut français d'études anatoliennes (IFÉA). Le choix d'intégrer les décors de cette région à notre corpus repose sur la forte parenté dont témoignent ces quelques ensembles avec les céramiques turkmènes d'Iran. Aucune céramique architecturale turkmène n'a, à notre connaissance, été conservée en Iraq. Les régions de l'actuelle Arménie ou de la République d'Azerbaïdjan ne semblent pas avoir suscité l'élaboration de grands décors en céramiques comparables aux ensembles d'Iran.

Le catalogue ainsi établi comprend près d'une cinquantaine d'ensembles décoratifs en céramique²³. La représentativité des vestiges conservés mérite d'être questionnée. Ces deux confédérations turkmènes s'érigent en dynasties dès la fin du

16 Abû Bakr Ṭîhrânî s'arrête à l'avènement du sultan Khalîf (882/1478) (voir Ṭîhrânî, éd. 1954). Le *Târikh-i 'Âlam Ârâ-yi Amînî* de Faẓl Allâh b. Rûzbihân Khunjî Işfahânî est une histoire des « Moutons blancs » écrite pour Ya'qûb : voir Işfahânî (s. d.), Işfahânî, éd. 1992 (avec une traduction partielle en anglais par V. Minorsky) et Işfahânî, éd. 2003. Le *Javâhir al-Akḥbâr* de Bûdâq Munshî Qazwînî (né en 916/1510-1511) retrace l'histoire des Turkmènes qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs – avec un évident parti pris pour ces derniers – et s'achève avec le règne du Safavide Shâh Ismâ'îl II (voir Qazwînî, éd. 2000). Voir par ailleurs Khwândamîr, éd. 1994 et Samarqandî, éd. 1987-1988 et éd. 1989.

17 Il faut convenir que c'est majoritairement grâce à ces textes que l'organisation architecturale de Tabriz peut être brossée, mais seul Khunjî Işfahânî ainsi que, dans une moindre mesure, Ḥâfiẓ Ḥusayn Karbalâ'î Tabrîzî, évoquent quelques décors (voir Işfahânî, éd. 1992, p. 92 et 428, Karbalâ'î Tabrîzî, 1965-1970, p. 43, 636).

18 Ja'far, éd. 1959-1960, Kâtîb, éd. 1938.

19 Il s'agit notamment de personnalités reçues à la cour d'Ûzûn Ḥasan. Voir Barbaro, [Romano], Contarini, ou encore Zeno, éd. 1873.

20 Voir, par exemple, les récits de Tavernier 1676, Chardin 1711, II, p. 322, ou ceux, plus tardifs, de Texier 1842-1852, Coste, Flandin 1851, Dieulafoy 1887.

21 Voir respectivement : Afshâr 1969-1975, Mudarisî Ṭabâtabâ'î 1975, Dîbâj 1955, 1964-1965 et Dîbâj, Karâng 1963, Narâqî 1995.

22 Récemment encore, certains panneaux âq quyûnlûs étaient remplacés par des carreaux modernes. Ce fut par exemple le cas du lambris du mausolée Biliyâmân à Bîdâkḥawîd, en cours de remplacement en janvier-février 2009. À Haftâdur, la stèle datée sise dans la Masjid-i Châduk avait disparu lors de ma visite : l'édifice avait été entièrement restauré et un enduit neuf recouvrait les murs (et peut-être le carreau ?). D'après les dires des habitants, c'est un homme du village qui, peu de temps auparavant, avait offert ces travaux à la mosquée en guise de remerciement.

23 On retrouvera ce catalogue complet dans Aube 2010, vol. II (texte) et III (planches). Les entrées de ce catalogue sont scindées en trois catégories : les décors datés par une inscription sur céramique (corpus A, vingt entrées) ; les ensembles pour lesquels une datation relative a pu être proposée grâce à leur connexion avec un contexte architectural ou décoratif précisément daté (corpus B, dix entrées) ; enfin, les panneaux dont l'attribution repose principalement sur des critères stylistiques (corpus C, vingt entrées).

xiv^e siècle (Qarâ Quyûnlûs, r. 782-873/1380-1468 ; Âq Quyûnlûs, r. 780-914/1378-1508). L'inventaire des céramiques architecturales turkmènes ne s'étend pourtant que sur la seconde moitié du xv^e siècle, car la période de conquête puis de consolidation du pouvoir en Iran qui précède le tournant les années 1450 semble ne pas avoir donné lieu à des fondations majeures. C'est l'apogée des dynasties turkmènes qui offre le panel de plus représentatif de cette production. Mais, à l'évidence, une grande partie des décors de cette période a disparu : des centres artistiques de premier plan tels que Chiraz ou Bagdad n'ont laissé aucun vestige architectural turkmène...

S'il restera donc illusoire de prétendre embrasser l'ensemble de la production architecturale d'un même regard, il demeurerait néanmoins essentiel de tenter de rétablir le « jalon turkmène ». Le premier chapitre propose ainsi de faire le point sur les acteurs de cette production : mécènes et artisans. Les revêtements céramiques conservés s'avèrent rarement patronnés par la famille royale elle-même. Les travaux âq quyûnlûs entrepris dans le sud-est anatolien, de même que les grands ensembles architecturaux érigés à Tabriz, rappellent néanmoins le rôle des souverains qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs dans le patronage architectural – et ce en dépit du nombre relativement restreint des vestiges conservés. Un regard sur les signatures d'artisans permet par ailleurs de tenter de décrypter l'organisation de la production des céramiques architecturales. Les deux chapitres suivants analysent la nature des céramiques architecturales turkmènes : le chapitre 2 présente en effet les techniques décoratives mises en œuvre à cette période, rappelant que si la mosaïque de céramiques reste prédominante, bien d'autres techniques décoratives subsistent (décors peints sous glaçure, lustre métallique, décors à « ligne noire », etc.). Le chapitre 3 analyse le répertoire formel employé : une étude des formes et des compositions qui nous

conduit à la question des modèles utilisés pour la mise en place des panneaux décoratifs. Le plus ancien rouleau de modèles conservé, le fameux rouleau dit « de Topkapı²⁴ », s'avère être une compilation de dessins préparatoires probablement faits à Tabriz au temps des Qarâ Quyûnlûs ou des Âq Quyûnlûs. Les derniers chapitres exposent enfin les céramiques architecturales turkmènes, selon une présentation régionale. L'enjeu est de souligner la force des traditions artistiques locales, conjointement à une diffusion plus interrégionale de certains procédés et motifs décoratifs. Consacré à Tabriz, le chapitre 4 esquisse ainsi une reconstitution des monuments disparus de la capitale turkmène, érigés sous les Qarâ Quyûnlûs et les Âq Quyûnlûs. En dépit du caractère succinct des vestiges conservés, une analyse des décors de la Mosquée bleue permet de mettre en exergue le caractère novateur des céramiques architecturales et des formes élaborées à Tabriz. Le chapitre 5 nous conduit dans la région d'Ispahan et le centre de l'Iran, associant ainsi à cette présentation les villes de Qum et de Kâshân et leurs rares décors lustrés ou peints sous glaçure. Le chapitre suivant est consacré à la région de Yazd, où est conservé le plus grand nombre des céramiques architecturales de cette période. Un ultime chapitre propose enfin de porter un regard sur les revêtements céramiques âq quyûnlûs de l'Anatolie du sud-est. C'est une tradition de décors architecturaux en pierre qui prédomine dans cette région. Quelques sites conservent pourtant la trace de décors glaçurés, peut-être introduits par des artisans itinérants venus d'Iran. Des techniques décoratives presque disparues y sont toujours conservées, comme en témoignent les carreaux à décor à « ligne noire » (ou *cuerda seca*) mis en place à Diyarbakır à l'époque âq quyûnlû. Ils reflètent à leur tour le « jalon turkmène » qu'il convenait de rétablir dans la longue histoire des arts de l'Iran médiéval.

LE CONTEXTE HISTORIQUE

*Ce n'est pas que le temps
Compte à chacun son temps,
Mais c'est qu'il faut du temps
Pour peser tant de temps.*

Eugène Guillevic, *Babioles*, 1977

L'origine du nom de « Moutons noirs » (du turc, sing. *qarâ qûyûnlû*) et de « Moutons blancs » (du turc, sing. *âq qûyûnlû*) reste discutée. Parfois interprété comme le symbole d'animaux totémiques, leur nom, que seule une couleur distingue, marque avant tout une volonté forte de se démarquer les uns des autres¹. Descendants du clan de nomades turcs des Oghuz qui pénètrent progressivement le monde iranien et anatolien au cours du Moyen Âge², les Qarâ Quyûnlûs (r. 782-873/1380-1468) et les Âq Quyûnlûs (r. 780-914/1378-1508) se regroupent en deux confédérations qui, peu à peu, émergent au cœur d'un échiquier politique complexe (III. 1). Leurs territoires bordent des voisins aussi puissants que

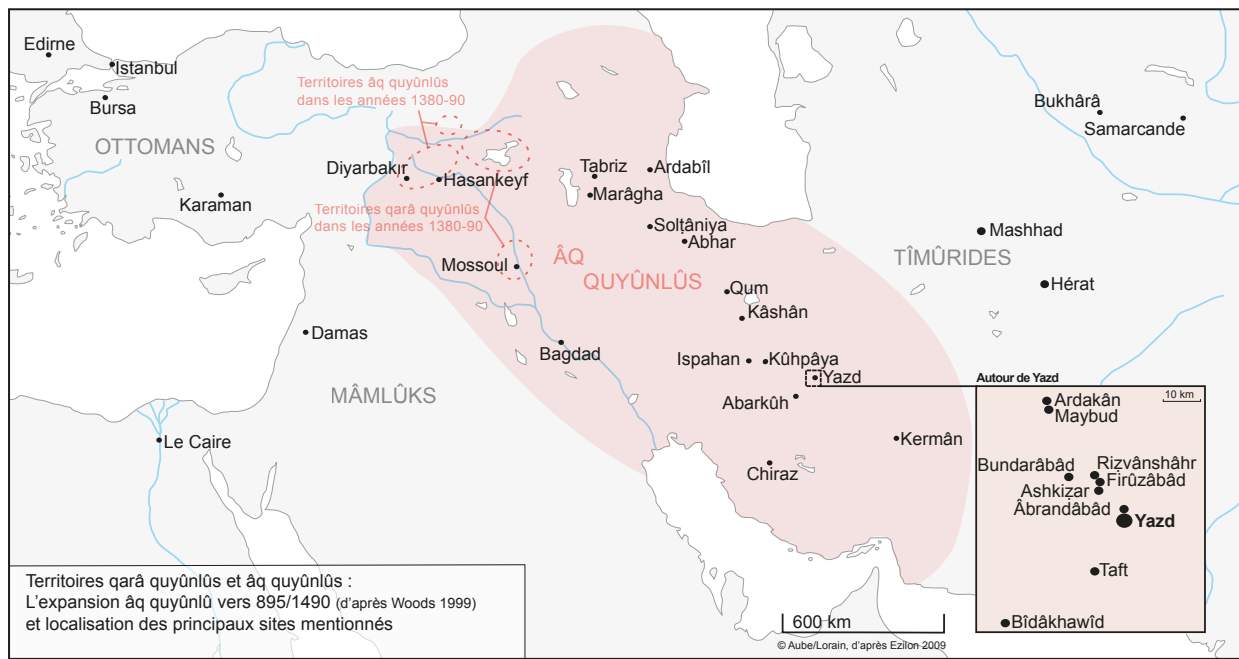
les sultans Mamlûks (r. 648-922/1250-1517) et plus encore l'Empire ottoman (r. 680-1342/1281-1924), qui leur font face sur le front occidental, tandis que, à l'Est, les Tîmûrides (r. 771-912/1370-1506) supplantent progressivement les dynasties post-mongoles des Muẓaffarides (r. 713-795/1314-1393) et des Jalâ'îrides (r. 736-835/1336-1432). Alliances et mésalliances vont alors rythmer le cours des conquêtes qarâ quyûnlûs, puis âq quyûnlûs. Seule l'arrivée au pouvoir des Safavides (r. 907-1145/1501-1732) marquera leur chute.

Si les grands ensembles décoratifs présentés au cours des chapitres suivants remontent rarement au-delà des années 1450, sans doute est-ce en raison de l'instabilité politique et territoriale que connaissent les Qarâ Quyûnlûs puis les Âq Quyûnlûs jusqu'au tournant des années 1450. Peu nombreuses sont les sources textuelles contemporaines de ces deux dynasties qui retracent leur histoire. Parmi les plus significatives, il convient de mentionner le *Kitâb-i Dîyârbakriya* rédigé entre 875/1469 et 883/1478 par Abû Bakr Tîhrânî, qui parcourt l'histoire des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs depuis 791/1389 jusqu'à l'avènement du sultan âq quyûnlû Khalîl en 882/1478, ainsi que le *Târîkh-i 'Âlam Ârâ-yi Amînî*, écrit par Fazl Allâh b. Rûzbihân Khunjî Işfahânî pour le sultan Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490) et qui offre une histoire des Âq Quyûnlûs. D'autres récits proposent un regard sur l'histoire des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs, tel le *Javâhir al-Akhhâr* rédigé par Bûdâq Munshî Qazwînî (né en 916/1510-1511) plusieurs années déjà après la chute des Turkmènes³. Plusieurs études ont depuis retracé l'histoire de ces

1 Minorsky 1953, p. 391; Sümer 1990, p. 21-45; Roemer 1986, p. 151. Parfois mis en relation avec certaines pierres tombales en forme de têtes de béliers, leur nom a pu être vu comme une sorte de symbole totémique. Mais rien de semblable ne se retrouve dans l'iconographie de ces deux pouvoirs (monnaies, bannières...). Plus simplement, leur nom pourrait faire référence à la couleur de leurs troupeaux. Voir Minorsky 1960, I, p. 320-321; Roemer 1986, p. 151; Quiring-Zoche 1987, p. 163. Le nom de « Âq Quyûnlû » apparaît sous le règne de Qûtlû Bayg (vers 761-791/1360-1389) (Woods 1976, p. 47).

2 Les Oghuzs sont des nomades turcs, dont première mention en est faite au VII^e siècle (Mongolie). Au IX^e siècle, ils se déplacent vers l'ouest, depuis les steppes d'Aral. Islamisés à partir du X^e siècle, ils se scindent en plusieurs groupes – parmi lesquels les Saljûqides. Le mot « Turkmène » désigne les tribus Oghuz restées en Asie centrale (Mantran 1991). Les Qarâ Quyûnlûs descendraient, au début du XIII^e siècle, d'une branche dérivée des Iwâ, constituant elle-même une fraction des Oghuz. Les Iwâ, concentrés au nord du lac de Van, auraient unifié les différents clans de cette région. Plus tard, la réussite politique des Qarâ Quyûnlûs conduira diverses tribus à entrer à leur service (voir Minorsky 1953, p. 391-395 ainsi que Sümer 1978, IV, p. 607). La confédération âq quyûnlû se compose également de différents clans Oghuz (Bayat, Döger, Ćepni), probablement arrivés avec les Saljûqides au XI^e siècle. Parmi ces clans devaient figurer les Bayândur, auxquels appartiennent les chefs qui organisèrent la fédération. Voir Minorsky 1960, I, p. 321, Woods 1976, p. 38.

3 Tîhrânî, éd. 1994, Işfahânî (s.d.), Işfahânî, éd. 1992 et Işfahânî, éd. 2003, Qazwînî, éd. 2000. Voir également les œuvres de



1. Territoires qarā quyūnlūs et Āq quyūnlūs : expansion Āq quyūnlūs vers 895/1490 et localisation des principaux sites mentionnés dans cette étude

16

deux confédérations et de leur contexte : citons le travail considérable effectué par Vladimir Minorsky, Faruk Sümer sur les Qarā Quyūnlūs et John E. Woods sur les Āq Quyūnlūs, mais également les travaux de Jean Aubin ou, plus récemment, Rosemarie Quiring-Zoche, Beatrice Forbes Manz, Maria Subtelny, Maria Szuppe ou Michele Bernardini⁴. C'est sur leurs travaux que repose ce court panorama contextuel.

L'ASCENSION QARĀ QUYŪNLŪ

Qarā Muḥammad (r. 782-791/1380-1389) peut être considéré comme le véritable fondateur d'une dynastie qarā quyūnlū. Il hérite des territoires de son oncle Bayram Khwāja : depuis le XIII^e siècle, les Qarā Quyūnlūs passaient leurs hivers dans la région de Mossoul et l'été dans celle de Van ; mais c'est Bayram Khwāja qui, à partir de 751/1350, s'était imposé en étendant progressivement les territoires

qarā quyūnlūs vers l'Est. À sa mort (782/1380), Bayram Khwāja lègue ainsi à son neveu un territoire s'étendant de Mossoul à Erzurum⁵.

Dès les premières années de son règne (784/1382), Qarā Muḥammad parvient à s'affranchir des relations de vasselage qui liaient encore les Qarā Quyūnlūs à la dynastie des Jalā'irides⁶. Le règne de Qarā Muḥammad est marqué par l'émergence de ses territoires, que concrétise une série de victoires remportées sur leurs rivaux Āq quyūnlūs, et plus encore sur les Artuqides de Mardin (r. 497-811/1104-1408) ; Qarā Muḥammad parvient par ailleurs à défendre ses terres contre les Tîmûrides (789/1387), menace la suzeraineté Jalā'iride et s'empare un temps de la convoitée cité de Tabriz (790/1388)⁷. C'est donc en pleine expansion qu'il est soudainement assassiné, en avril 1389 (rabi' II 791).

Son décès est suivi d'importantes dissensions internes, qui conduisent finalement à la tête de la

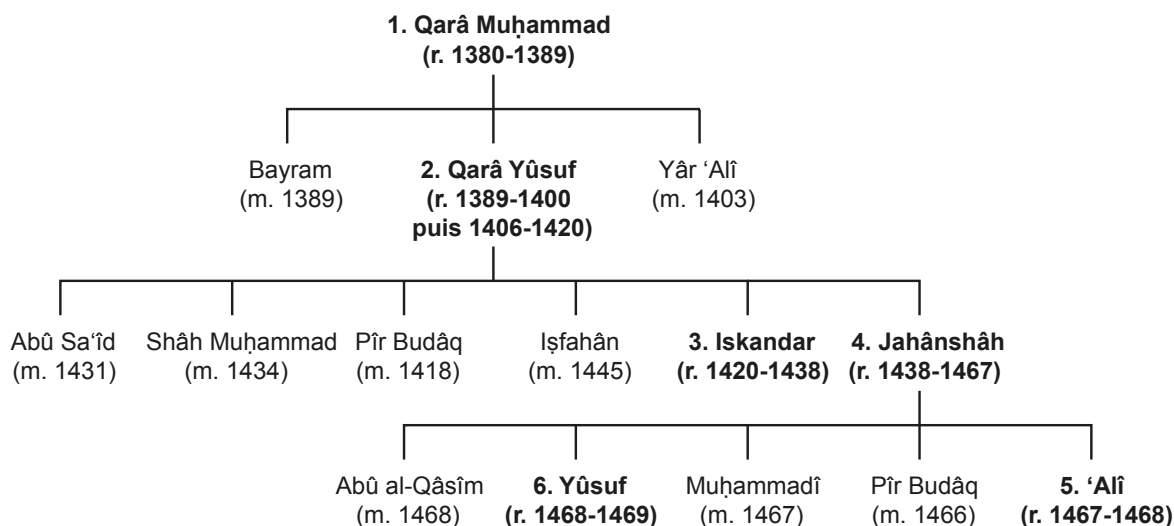
Khwādamîr, éd. 1994, Karbalā'î Tabrizî, éd. 1965-1970, Samarqandî, éd. 1989, ou encore Kâtib, éd. 1938.

⁴ Minorsky 1933, 1939, 1953, 1954, 1955, 1960, 1978 ; Sümer 1978 et 1990 ; Woods 1976 (réed. 1990). Voir également les travaux de Jean Aubin (1956, 1957, 1963, 1969, 1982 et 1995), ainsi que l'intéressante synthèse sur les Āq Quyūnlūs dans Quiring-Zoche 1987. Voir enfin les études sur les Tîmûrides par Beatrice Forbes Manz (1988, 1989, 1998, 2006, 2007), Michele Bernardini (notamment Bernardini 2008), ainsi que les travaux de Maria Szuppe ou de Maria Subtelny (voir notamment Szuppe 1993, 1997 et 2004 ; Subtelny 2007).

⁵ Sur les dynasties locales (Uyrat, Sutayli...) et leurs relations avec les Qarā Quyūnlūs, voir Sümer 1978, IV, p. 607-608, et Sümer 1990, p. 50-59.

⁶ Le Jalā'iride Uways (r. 757-776/1356-1374) avait pris Mossoul et soumis les Qarā Quyūnlūs au vasselage après la plainte du sultan Artuqide de Mardin, qui avait refusé de reconnaître la suzeraineté de Bayram Khwāja. En 784/1382, Qarā Muḥammad défait les Jalā'irides à Nakhjawân, mettant fin à cette soumission. Sümer 1978, IV, p. 608 et Sümer 1990, p. 60-61.

⁷ Sümer 1978, IV, p. 608 et Sümer 1990, p. 59-67.



2. Arbre généalogique simplifié des Qarâ Quyûnlûs (« Moutons noirs »)

confédération l'un de ses fils, Qarâ Yûsuf (r. 791-802/1389-1400 puis 809-823/1406-1420). Son règne est marqué par son combat continu contre les Tîmûrides. Repoussé par les armées tîmûrides, Qarâ Yûsuf est d'abord contraint de quitter Tabriz pour aller quérir la protection du sultan ottoman Bayazit I^{er} en Anatolie (802/1400). Lorsque les Tîmûrides menacent les terres ottomanes, Qarâ Yûsuf fuit vers l'Iraq et s'empare de Bagdad alors aux mains des Jalâ'îrides (805/1403). Mais l'avancée constante des Tîmûrides contraint le « Mouton noir » à fuir vers les terres mamlûkes. Retenu prisonnier à Damas, il partage alors sa captivité avec le Jalâ'îride Sultân Aḥmad : Tîmûr avait demandé leur exécution au gouverneur mamlûk, qui finit par en décider autrement en les libérant en 807/1404. En prison, Aḥmad et Qarâ Yûsuf se sont promis une reconquête et un partage des territoires : l'Iraq persan et le Khuzistân au Jalâ'îride, l'Azerbaïdjan au Qarâ Quyûnlû⁸. Dès 808/1405, Qarâ Yûsuf recouvre ses terres d'Anatolie et gagne, quelque temps plus tard, l'Azerbaïdjan sur les Tîmûrides (810/1408) ; les cités de Sultâniya et de Hamadân passent sous sa coupe. Malgré les promesses de partage faites en prison, Qarâ Yûsuf livre finalement combat au Jalâ'îride Aḥmad (813/1410) : défait puis exécuté avec ses fils,

le 'Irâq-i 'Ajam de Sultân Aḥmad est dès lors contrôlé par les Qarâ Quyûnlûs⁹.

En dépit de cette expansion territoriale considérable, le contrôle du 'Irâq-i 'Ajam et de l'Azerbaïdjan reste un enjeu très disputé par les Tîmûrides, qui menacent à plusieurs reprises la suzeraineté qarâ quyûnlû (812/1409, 817/1414). Malgré leur supériorité militaire, les Tîmûrides ne parviennent pourtant pas à garder le contrôle de ces terres. Seul le décès de Qarâ Yûsuf permet aux armées tîmûrides de gagner Tabriz (823/1420)¹⁰. Mais dès l'année suivante, le Qarâ Quyûnlû Iskandar b. Qarâ Yûsuf, qui succède à son père (r. 823-841/1420-1438, **ill. 2**), lance ses hommes contre les Tîmûrides de Shâhrukh (r. 807-850/1405-1447). Comme au temps de Qarâ Yûsuf, ce sont les armées tîmûrides qui remportent le combat : mais les gouverneurs nommés par Shâhrukh sont tour à tour expulsés dès le départ du Tîmûride (824/1421, 835/1431). À l'instar de son père, Iskandar fait front face à Shâhrukh et reconquiert les cités de Sultâniya, gagne Zanjân, Qazwîn et Abhar (832/1429). En Anatolie, il annexe Van, Ahlat et Mûsh. Ces conquêtes connaissent pourtant un arrière-fond de dissidences, au cours desquelles plusieurs frères

8 Sur la longue fuite de Qarâ Yûsuf contre les Tîmûrides, jusqu'à son emprisonnement à Damas puis sur l'aide militaire qu'il apporte par la suite au gouverneur mamlûk, voir : Sümer 1978 (IV, p. 608-609), Sümer 1990 (p. 74-83), Woods 1976, p. 55.

9 Voir notamment Spuler 1960, p. 74, Sümer 1978, IV, p. 609 et Sümer 1990, p. 74 et p. 83-91 sur les victoires qarâ quyûnlûs en Azerbaïdjan en 809/1406 puis en 810/1408. Notons que Shâh Muḥammad, l'un des fils de Qarâ Yûsuf, devient gouverneur du 'Irâq-i 'Ajam ; tandis qu'une branche de la famille jalâ'îride règne jusqu'en 824/1421 dans le sud de l'Iraq.

10 Spuler 1960, p. 74, Woods 1976, p. 59, Sümer 1978, IV, p. 609 et Sümer 1990, p. 127-130.

d'Iskandar rejoignent le camp tîmûride. En 835/1431, Abû Sa'îd, son frère cadet, accepte de Shâhrukh le titre de gouverneur, suite à la courte victoire des armées Tîmûrides ; Iskandar le met à mort¹¹. À Bagdad, Shâh Muḥammad s'était rendu indépendant et avait reconnu la suzeraineté tîmûride. Et lorsque son frère Işfahân reprend le contrôle de la ville (837/1433), il ne rompt guère les liens de vasselage avec Shâhrukh. La même année, Jahânsâh reconnaît à son tour la suzeraineté tîmûride sur ses territoires du lac de Van. Shâhrukh le nomme à la tête des Qarâ Quyûnlûs. Iskandar, qui pensait pouvoir en finir aussi vite avec Jahânsâh qu'il l'avait fait avec Abû Sa'îd, est pourtant défait près de Tabriz en 841/1438. Contraint de se réfugier dans la forteresse d'Âlanjak, il est finalement assassiné par son propre fils¹².

LA PRINCIPAUTÉ ÂQ QUYÛNLÛ

Si les premiers Âq Quyûnlûs nommément identifiés remontent au XIII^e siècle, c'est Qarâ Yulûk 'Uthmân (r. 780-839/1378-1435) qui conduit les « Moutons blancs » vers une plus grande autonomie¹³. En prêtant allégeance à Tîmûr et en participant à la bataille d'Ankara (804/1402), 'Uthmân gagne la reconnaissance du Tîmûride, qui le nomme émir de Diyarbakır¹⁴. La cité devient la capitale

des Âq Quyûnlûs pour près de soixante-dix ans. L'expansion des « Moutons blancs » sera longtemps freinée par la principauté voisine des Qarâ Quyûnlûs. Malgré la démarcation des territoires proposée par Qarâ Yûsuf, qui donnait l'Anatolie et la Syrie aux Âq Quyûnlû, et l'Est aux Qarâ Quyûnlûs, de nombreux affrontements ont lieu entre les deux principautés ennemies¹⁵. En 811-812/1409, Qarâ Yûsuf défend l'Artûqide al-Sâlîh à Mardin, assiégé par les hommes de 'Uthmân : une intervention réussie qui permet aux Qarâ Quyûnlûs de gagner en territoires. Et les incursions qarâ quyûnlûs s'enchaînent : les attaques de 814/1411, 815/1412, 819/1416, 820/1417, 821/1418, jusqu'à la capture de l'Âq Quyûnlû Ya'qûb en 822/1419, trahissent la faiblesse des « Moutons blancs » ; mais elles révèlent dans le même temps l'incapacité pour Qarâ Yûsuf de venir à bout de l'Âq Quyûnlû. À l'été 1420, l'offensive qu'organise 'Uthmân pour se venger de la capture de Ya'qûb conduit à l'exécution de Pîr 'Umar, l'un des fils de Qarâ Yûsuf.

En dépit de ces incessants combats, et des défaites que leur infligent les Qarâ Quyûnlûs, les Âq Quyûnlûs s'étendent peu à peu. Leurs prétentions territoriales les conduisent en 830/1427 à lancer une expédition sur Malatya, alors aux mains des Mamlûks. En représailles, le sultan mamlûk al-Ashraf Baybars (r. 825-841/1422-1437) mène plusieurs campagnes contre les Âq Quyûnlûs (832/1429, 836/1433, 841-842/1438)¹⁶. Ces différents jeux d'alliance conduisent à la formation de deux fronts : les Âq Quyûnlûs d'un côté, soutenus par les Tîmûrides, les Qarâ Quyûnlûs de l'autre, appuyés par les Mamlûks. Ainsi, c'est lorsque 'Uthmân se plaint auprès de Shâhrukh des incursions qarâ quyûnlûs que le Tîmûride décide en 838/1434 d'une nouvelle campagne en Azerbaïdjan et vers l'Iraq. L'expédition conduit comme toujours à la fuite d'Iskandar. Le sultan tîmûride demande à son allié 'Uthmân d'intercepter le Mouton noir avant qu'il ne trouve refuge en terres ennemies. Mais les Âq Quyûnlûs ne sont pas suffisamment nombreux pour faire face : 'Uthmân

11 En 824/1421, Shâhrukh avait nommé gouverneur l'Âq Quyûnlû 'Alî b. Qarâ Yulûk 'Uthmân. En 835/1431, c'est Abû Sa'îd, le cadet des Qarâ Quyûnlûs qui avait été placé gouverneur : il est assassiné par son frère Iskandar dès le départ de Shâhrukh. D'après Khwândamîr, éd. 1994, p. 341-342 ; voir Woods 1976, p. 60 et 63, Sümer 1978, IV, p. 609 et 611, Sümer 1990, p. 145-150.

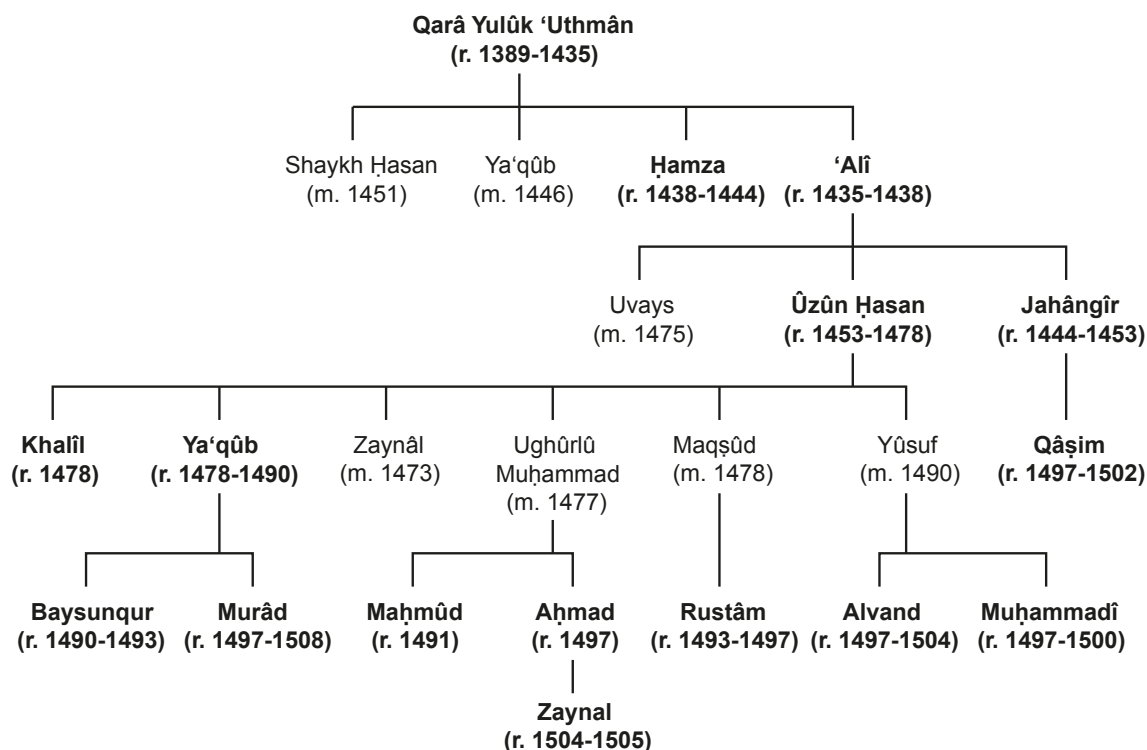
12 Khwândamîr, éd. 1994, p. 344. Voir également Spuler 1960, p. 75, Sümer 1978, IV p. 611 et 1990, p. 153-157.

13 La généalogie des Âq Quyûnlûs peut être tracée jusqu'à un certain Idris III, localisé dans la région de Diyarbakır. Dans les années 1320, son petit-fils Pahlawân Big est établi à Âlanjak ; puis, après avoir fui les Mongols, il rejoint le Diyarbakır. Son propre fils, Tîr 'Alî, participera à la campagne de Syrie aux côtés de l'Îl-khân Ghâzân Khân (699/1299-1300). Dans les années 1340, plusieurs affrontements entre les Âq Quyûnlûs et le royaume de Trébizonde se concluent par une paix, qu'entérine le mariage de Maria Komnene/Despîna Khâtûn, fille de l'Empereur Alexis III, avec Qûṭlû Bayg, fils de Tîr 'Alî (753/1352). Par la suite, les Âq Quyûnlûs passeront tour à tour au service des sultans d'Erzincan, puis de Sivas. C'est Qarâ Yulûk 'Uthmân qui mettra fin à la suzeraineté des sultans de Sivas sur ses territoires (Woods 1976, p. 40-51). Sur les relations Âq quyûnlûs avec l'Empire de Trébizonde, voir Minorsky 1960, I, p. 321 ; Quiring-Zoche 1987, p. 164.

14 'Uthmân réaffirme également ses liens avec Tîmûr en mariant sa fille à Sîdî Aḥmad b. Mîrânsâh, un petit-fils de Tîmûr (Qazwîni, éd. 2000, p. 73). Voir également Minorsky 1960, I, p. 321 ; Woods 1976, p. 52 et 58 ; Quiring-Zoche 1987, p. 164.

15 Sur la délimitation des territoires proposée par le Qarâ Quyûnlû, voir Woods 1976, p. 56-57. Ces démarcations seront notamment respectées lors des victoires qarâ quyûnlûs de 809/1406 et 810/1408.

16 Sur les campagnes mamlûkes contre les Âq Quyûnlûs, voir Woods 1976, p. 61-64, puis 78-79.



3. Arbre généalogique simplifié des Âq Quyûnlûs (« Moutons blancs »)

est mis à mort (839/1435). Dans le camp mamlûk, la nouvelle est célébrée comme une victoire¹⁷.

La mort subite de 'Uthmân plonge les Âq Quyûnlûs dans de lourds conflits pour sa succession. 'Alî (r. 839-841/1435-1438) puis Ḥamza (r. 842-848/1439-1444) succèdent tour à tour à leur père (ill. 3). Mais la mort de Ḥamza replonge les Âq Quyûnlûs dans d'âpres luttes successorales, dont Jahângîr sort finalement victorieux (r. 848-857/1444-1453). Sa souveraineté reste néanmoins contestée, et il faut attendre l'avènement de son frère Ūzûn Ḥasan, en 861/1457, pour rétablir l'unité dans le camp âq quyûnlû¹⁸. Entre-temps, les jeux d'alliance ont chancelé : déjà, Ottomans et Mamlûks proposent de nouvelles alliances ou suscitent de nouvelles tensions aux

frontières ; quant aux Tîmûrides, ils ne tardent pas à nommer Jahânsâh à la tête des Qarâ Quyûnlûs, et ainsi pacifier leurs relations avec les ennemis des Âq Quyûnlûs.

L'APOGÉE QARÂ QUYÛNLÛ : LE RÈGNE DE JAHÂNSHÂH

Au-delà de l'apogée culturelle que constitue le règne du Qarâ Quyûnlû Jahânsâh (r. 841-872/1438-1467), qui encourage la culture et les sciences¹⁹, c'est sous sa souveraineté que l'État qarâ quyûnlû connaît son expansion maximale. Nommé à la tête de la confédération qarâ quyûnlû par le Tîmûride Shâhrukh, Jahânsâh succède à son frère Iskandar (841/1438) puis reprend ses territoires du 'Irâq-i 'Ajam (848/1445) et Bagdad (849/1446). Les très bonnes relations qu'il entretient avec Shâhrukh lui procurent une stabilité sur le front oriental. Mais en 850/1447 le décès de Shâhrukh entraîne des conflits successoraux dans le camp tîmûride. Jahânsâh met à profit cette

17 Khwândamîr, éd. 1994, p. 344 ; Woods 1976, p. 64-66. Notons qu'Iskandar, qui ne s'était pas contenté de la mise à mort de 'Uthmân, avait tranché la tête de son ennemi et l'avait envoyée au sultan mamlûk Baybars.

18 Qarâ 'Uthmân avait pourtant nommé son successeur : son fils 'Alî (r. 839-842/1435-1438). Celui-ci ne put cependant faire face aux revendications de ses frères et une série d'échecs le conduisent à s'exiler en Égypte. Son frère Ḥamza lui succède donc et met fin pour un temps aux querelles en éliminant ses rivaux. Il décède en 848/1444. S'engage alors une lutte entre Shaykh Ḥasan, fils de 'Uthmân, et Jahângîr, fils de 'Alî. Une course vers Diyarbakîr voit la victoire de Jahângîr, qui prend la tête de la confédération. Voir Woods 1976, p. 78-90.

19 Connu sous le pseudonyme de Khaqîqî, Jahânsâh est par ailleurs lui-même poète (Sümer 1978, IV, p. 611 ; Soudavar 1992, p. 129).

conjoncture pour annexer une large part de l'actuel Iran : dans les années 1450, il s'empare successivement de Sulṭāniya, Qazwîn, puis de Rayy, d'Ispahan, et enfin des régions du Fârs et du Kirmân. Se posant déjà comme le successeur des Tîmûrides, il parvient jusqu'à Hérat, dont il s'empare en 862/1458²⁰. Seule la révolte de son fils Pîr Budâq, qui a profité de la campagne d'annexion lancée par son père pour déclarer son autonomie sur la cité de Bagdad dont il assurait le gouvernorat, contraint Jahânsâh à renoncer à Hérat. Avant de quitter la cité, il signe néanmoins un traité avec le Tîmûride Abû Sa'îd (r. 855-873/1451-1469) qui reconnaît la suzeraineté qarâ quyûnlû sur l'ensemble des territoires conquis. De retour à Bagdad, Jahânsâh met à mort son fils rebelle (870/1466)²¹.

20

Parallèlement, Jahânsâh part en campagne sur le front occidental, contre l'Âq Quyûnlû Jahângîr (854/1450). Il conquiert Erzincan et assiège Diyarbakîr. Le prix à payer est lourd pour les Âq Quyûnlûs : le 18 rabi' I 856/9 avril 1452, Jahângîr signe un traité par lequel il reconnaît la suzeraineté de Jahânsâh sur le Diyarbakîr. Sa fille épouse l'un des fils du Qarâ Quyûnlû, Muḥammadî, tandis que son propre fils, Mûrad, est envoyé comme otage à la cour de Jahânsâh. En échange, Jahângîr peut réoccuper Mardin²². Mais ce lourd tribut ne sera jamais accepté par le jeune frère de Jahângîr : Ūzûn Ḥasan fait sécession et repart en campagne militaire contre les « Moutons noirs ». C'est en prenant finalement la tête des Âq Quyûnlûs qu'il met définitivement fin à la suprématie des Qarâ Quyûnlûs.

L'EMPIRE ÂQ QUYÛNLÛ À SON SOMMET

De 857/1453 jusqu'à son avènement en 861/1457, Ūzûn Ḥasan est en campagne pour reprendre les territoires récemment conquis par les Qarâ Quyûnlûs, mais aussi pour assujettir ses propres frères, Jahângîr et Uways. L'offensive qu'il conduit à l'été 858/1454 marque un tournant décisif, car Jahânsâh est contraint de négocier une paix avec Ūzûn Ḥasan (860/1455-1456). Si aucun accord n'est finalement conclu, cette

tentative de paix marque déjà la quasi reconnaissance du statut d'Ūzûn Ḥasan²³. Il faut attendre l'année suivante pour que la victoire d'Ūzûn Ḥasan sur son frère lors de la bataille du Tigre lui alloue la pleine reconnaissance des Qarâ Quyûnlûs (jûmada II 861/mai 1457). Ūzûn Ḥasan gagne définitivement la tête des Âq Quyûnlûs. Il est le premier souverain de sa confédération à s'autoproclamer sultan indépendant.

Les années qui suivent voient non seulement la restauration des territoires jadis conquis par Qarâ 'Uthmân, mais également l'expansion des Âq Quyûnlûs. Après s'être préoccupé de sécuriser ses frontières, Ūzûn Ḥasan augmente l'influence âq quyûnlû vers le Caucase et le Kurdistan. Son ambitieuse politique d'expansion le confronte inévitablement aux inimitiés des Ottomans sur le front occidental, ainsi que des Qarâ Quyûnlûs et Tîmûrides sur le front oriental. Face à la menace que représente le sultan âq quyûnlû, Jahânsâh tente d'abord de gagner du temps. En sha'ban 871/mars 1467, il marche finalement sur le Kurdistan âq quyûnlû. Les deux armées livrent un combat aux funestes conséquences pour les Qarâ Quyûnlûs : Jahânsâh y trouve la mort (872/1467), son fils Muḥammadî est exécuté, tandis que son autre fils, Yûsuf, est aveuglé. Et nombreux sont les prisonniers qarâ quyûnlûs et tîmûrides. En dépit d'ultimes tentatives de reprise du pouvoir par 'Alî puis Yûsuf – les fils de Jahânsâh – le pouvoir qarâ quyûnlû ne se relèvera jamais de cet échec et disparaît définitivement en 874/1469²⁴.

À l'Est, les Tîmûrides se hâtent de profiter de l'évincement des Qarâ Quyûnlûs pour annexer leurs territoires. Abû Sa'îd, qui règne à Hérat depuis

20 D'après Woods 1976, p. 85-96, ainsi que Spuler 1960, p. 75, et Sümer 1978, IV, p. 611.

21 *Ibid.*, p. 611. Sur la rébellion de Pîr Bûdâq, voir Tîhrânî, éd. 1964, p. 373; Qazwîni, éd. 2000, p. 68-69; Samarqandî, éd. 1989, p. 46-47. Voir aussi Soudavar 1992, p. 129.

22 Woods 1976, p. 85-86.

23 Peu de temps après, Jahânsâh donne à Jahângîr la cité d'Erzincan pour capitale, et le reconnaît officiellement comme souverain des Âq Quyûnlûs. Voir Woods 1976, p. 96-97.

24 Seul Ḥasan 'Alî aurait pu assurer la succession de son père Jahânsâh. Emprisonné suite à sa rébellion, il est finalement libéré pour pouvoir prendre la tête de la confédération (r. 872-873/1467-1468). Trop faible pour faire face à Ūzûn Ḥasan, il essuie plusieurs échecs militaires avant de se donner la mort. Yûsuf est alors emmené dans le Fârs pour succéder à son frère. Mais il est mis à mort dès 874/1469 par Ughûrlû Muḥammad, l'un des fils d'Ūzûn Ḥasan. Sur la fin des Qarâ Quyûnlûs et leurs combats avec les Âq Quyûnlûs, voir Qazwîni, éd. 2000, p. 69-71, ainsi que Tîhrânî, éd. 1994, p. 382-383 et p. 434 (notamment pour les tentatives de sauvegarde du pouvoir qarâ quyûnlû lancées par Khâtûn Jân Baygum, épouse de Jahânsâh). Voir aussi Woods 1976, p. 92-110; Sümer 1978, IV, p. 611; Quiring-Zoche 1987, p. 165.

855/1451, quitte le Khurâsân pour faire campagne en 'Irâq-i 'Ajam. Mais il est contraint de se replier dans le Qarâbâgh, où les Âq Quyûnlûs l'assiègent. Abû Sa'îd est fait prisonnier et mis à mort (873/1469). Tous les ennemis d'Ûzûn Hasan sont désormais éliminés sur le front persan, et l'ensemble des territoires qarâ quyûnlûs jusqu'aux frontières du Khurâsân passent sous sa coupe²⁵. L'Empire âq quyûnlû se recentre vers l'Est. La capitale est déplacée de Diyarbakır à Tabriz.

Seule la défaite âq quyûnlû à la bataille de Başkent met fin de leur expansion (rabi' 878/août 1473). Fort du supplément d'armes que leurs alliés vénitiens devaient leur envoyer, les Âq Quyûnlûs avaient en effet envahi les terres ottomanes à la fin de l'été 877/1472. Mais les renforts n'étaient parvenus que trop tard. Les Âq Quyûnlûs sont repoussés par les Ottomans²⁶.

Cet échec a affaibli la légitimité d'Ûzûn Hasan, dont l'état de santé s'est par ailleurs détérioré. Les dernières années de son règne sont en partie occupées à régler la question de sa succession. Car en dépit du fait qu'il ait désigné son fils Khalîl, deux partis se sont formés autour de deux de ses fils : Ughûrlû Muḥammad et Khalîl. Lorsqu'Ûzûn Hasan décède en shawwâl 882/janvier 1478, la rébellion d'Ughûrlû Muḥammad a été matée et Khalîl prend la succession de son père. Mais il est assassiné dès rabî' II 883/juillet 1478 : un assassinat fomenté par les partisans de son jeune frère Ya'qûb, âgé de 14 ans, porté par de nombreuses tribus d'Anatolie qui souffraient de leur perte d'influence depuis le recentrage du pouvoir âq quyûnlû vers l'Iran²⁷. En laissant les anciens partisans de Khalîl à

leur poste, Ya'qûb et ses conseillers rétablissent un consensus dans le camp âq quyûnlû.

En son temps, son père Ûzûn Hasan avait su maintenir des contacts avec les ordres derviches populaires généralement enclins au chiisme. Il avait même consolidé un ordre soufi qui allait connaître une grande postérité en mariant l'une de ses filles à son neveu Ḥaydar, tête de l'ordre ṣafawiya à Ardabîl et descendant du shaykh Ṣafî al-dîn, le fondateur des futurs Safavides. Au contraire de son père, Ya'qûb néglige le poids du sentiment religieux au sein de la population. Le sultan tente par ailleurs d'instaurer une monarchie centralisée, conjointement à un certain nombre de réformes fiscales : des mesures impopulaires qui font naître de nombreux mécontentements au sein de la population. Beaucoup partent soutenir l'ordre ṣafawiya, que Ḥaydar a transformé en une véritable organisation militante à l'idéologie chiite. Entraînés pour des opérations militaires, les hommes de Ḥaydar combattent initialement pour l'Âq Quyûnlû Ya'qûb. Mais Ḥaydar s'affranchit bientôt de ces liens et, pour se venger de la mort de son père Junayd²⁸ (m. 864/1460), attaque le Shîrwânshâh, vassal des Âq Quyûnlûs. La réplique de Ya'qûb ne tarde pas (893/1488) : Ḥaydar est tué et trois de ses fils capturés. Mais ces funestes conséquences renforcent le sentiment pro-safavide. Ya'qûb décède mystérieusement le 11 safar 896/24 décembre 1490.

LES DERNIÈRES ANNÉES

La mort de Ya'qûb marque la reprise des conflits successoraux. Plusieurs sultans éphémères occupent les dernières années du règne des Âq Quyûnlûs. Jouet des ambitions de chefs tribaux, le jeune prince Bâysunqur, jeune fils de Ya'qûb âgé de 8 ans, est d'abord mis sur le trône (896/1491). Mais il est éjecté dès l'année suivante par son cousin Rustâm b. Maqsûd b. Ûzûn Hasan. Après plusieurs tentatives infructueuses pour reprendre le pouvoir, Bâysunqur est finalement assassiné en 898/1493.

Le court règne de Rustâm (r. 898-902/1493-1497) ouvre une nouvelle porte aux Safavides. Par souci de conciliation, Rustâm a rapidement accepté le retour

25 Woods 1976, p. 110-112 ; Quiring-Zoche 1987, p. 165. Notons que les ambitions d'Ûzûn Hasan allaient plus loin encore, puisqu'il tenta également de mettre sous sa coupe les Tîmûrides du Khurâsân. Il nomma à Hérat le prince Yâdgâr Muḥammad, qui ne parvint cependant pas à se maintenir face aux notables locaux qui soutinrent le Tîmûride Ḥusayn Bâyqarâ. En 875/1471, une intervention ottomane dans le Karaman alarma par ailleurs Ûzûn Hasan, qui retira ses troupes du Khurâsân. Les relations entre Tabriz et Hérat prirent dès lors un tour plus amical.

26 Les Âq Quyûnlûs s'étaient alliés aux Vénitiens contre les Ottomans depuis 868-869/1464. Sur la bataille de Başkent, voir Woods 1976, p. 99-100 et p. 131-137 et Quiring-Zoche 1987, p. 165-166.

27 Le conflit entre Ughûrlû Muḥammad et Khalîl avait commencé début 879/été 1474, lorsqu'Ughûrlû Muḥammad s'était emparé de Chiraz, alors gouvernée par Khalîl. Ûzûn Hasan avait marché sur le Fârs pour rétablir Khalîl en ses droits. Contraint de fuir, d'abord vers l'Empire mamlûk puis vers les terres ottomanes, Ughûrlû Muḥammad est finalement assassiné par une faction supportant Khalîl (881/1477). Sur

la succession d'Ûzûn Hasan jusqu'à l'avènement de Ya'qûb, voir Isfahânî, éd. 1992 ; Woods 1976, p. 135-137 ; Quiring-Zoche 1987, p. 166.

28 Pour une courte biographie sur Junayd, voir Babayan 2009.

des fils de Ḥaydar à Ardabîl (897/1492). Face à la menace qu'ils constituent pour les Âq Quyûnlûs, ils sont pourtant arrêtés deux ans plus tard. Seul le plus jeune des frères, Ismâ'îl, est parvenu à s'enfuir à temps. En 902/1497, Rustâm est évincé par son cousin Aḥmad, l'un des fils d'Ughûrlû Muḥammad. Aḥmad avait jusqu'alors vécu en exil, en terres ottomanes. De retour, il tente à son tour d'imposer des mesures de centralisation. Mais ces réformes s'avèrent toujours aussi impopulaires, et provoquent une révolte au sein des émirs. En rabî' II 903/décembre 1497, Aḥmad est défait et éliminé, près d'Ispahan.

L'Empire âq quyûnlû se démantèle. Aucune faction tribale ne parvient à gagner une reconnaissance et, bientôt, le territoire se voit partagé par différents

sultans concomitants : Qâsim b. Jahângîr dans le Diyarbakır, Alwand b. Ūzûn Ḥasan à l'Ouest, son frère Muḥammadî dans le Fârs et le 'Irâq-i 'Ajam, auquel succède dès 905/1500 Murâd b. Ya'qûb. Soutenus par de nombreux groupes tribaux turkmènes, les Safavides instaurent sous la conduite d'Ismâ'îl une véritable dynastie politique. En 907/1501, la défaite âq quyûnlû face aux armées de Shâh Ismâ'îl offre aux Safavides les terres du 'Irâq-i 'Ajam, du Fârs, du Kirmân (été 908/1503), du Diyarbakır (913-914/1507-1508) et de Mésopotamie (automne 914/1508). Aidé des troupes ottomanes, le dernier sultan âq quyûnlû, Murâd, espère un temps encore reconquérir ses territoires. Arrêté à Ruhâ, il est éliminé par les armées safavides²⁹.

²⁹ Sur les dernières années des Âq Quyûnlûs et la montée des Safavides, voir notamment Woods 1976, p. 155-160; Quiring-Zoche 1987, p. 166-167; Szuppe 2004; Matthee 2008.

DU MÉCÈNE À L'ATELIER

Sculpte, lime, ciselle ;

Que ton rêve flottant

Se scelle

Dans le bloc résistant !

Théophile Gautier, « L'Art », dans *Émaux et Camées*, 1852

« Il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes [...] ce que vous appelez art, c'est l'homme », écrivait Alfred de Musset¹. Sultans, princes ou émirs, architectes, dessinateurs, coupeurs de carreaux ou potiers : longue est la chaîne des acteurs œuvrant à la réalisation d'un décor architectural. La plupart des protagonistes resteront pourtant dans l'ombre de l'anonymat. Les inscriptions monumentales constituent la source principale de nos connaissances sur ce que Yves Porter appelait « l'éventail des sans-grade ou des puissants qui concourent à ces réalisations remarquables² ». Quelques sources textuelles complètent cet éventail, offrant des mentions supplémentaires, néanmoins lacunaires³.

Les vestiges qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs témoignent ainsi d'une activité essentiellement tournée vers l'architecture religieuse. L'édification, la restauration ou les donations aux mosquées ou aux tombes de personnages saints ou d'hommes issus du clergé font l'objet d'un soin tout particulier. La question de la représentativité des biens conservés se pose cependant : les édifices subsistant sont des lieux de culte respectés qui ont été entretenus au cours du temps. Ceci explique qu'ils furent souvent mieux conservés – ou épargnés – que les biens séculiers. Aucune résidence turkmène n'a par exemple été conservée. Un déséquilibre patent s'instaure dès lors, et fausse inmanquablement notre

perception de la réalité du mécénat aux périodes qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs. En forçant le trait, on serait évidemment tenté de souligner combien l'expression « céramique architecturale qarâ quyûnlû ou âq quyûnlû » serait abusive, si elle ne marquait avant tout une approche méthodologique ; car les revêtements qui nous sont parvenus sont rarement patronnés par la maison royale, et jamais commandités par le sultan en personne. De même, ces fondations n'offrent aucune évidence quant à une production étatique ou royale de la céramique décorative. Et pourtant, l'ampleur des moyens déployés sur certains de ces chantiers ainsi que la nature des modèles employés suggèrent l'intervention d'artistes émanant, en partie, de *kitâb-khâna* officiels. La représentativité même des signatures pose également question : seuls quelques rares protagonistes apposent leur nom parmi la très longue chaîne des artistes, artisans et autres collaborateurs qui concourent à l'élaboration de céramiques architecturales.

En dépit de ces limites, les signatures des commanditaires, artistes ou artisans, offrent un éclairage sur les modalités de la production des décors en céramique accomplis au temps des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs. Car ce sont ces acteurs qui nous permettent d'appréhender les transmissions artistiques qui nourrissent cette période, en regardant la manière dont se diffusent les formes et les techniques qu'ils développent, et en tentant de pister leurs parcours au-delà même de l'Iran.

LES MÉCÈNES

Le patronage royal

Si les souverains turkmènes sont régulièrement mentionnés dans les inscriptions de fondation, ils le sont rarement pour leur qualité de mécènes. Les

1 Alfred de Musset, « Un mot sur l'art moderne », dans *Œuvres d'Alfred de Musset*, Paris, Charpentier, 1867, p. 668.

2 Porter 2011, p. 188.

3 Voir annexe 2, p. 241-244. Une première liste des acteurs du mécénat au xv^e siècle avait été dressée dans Golombek, Wilber 1988, annexe 3. Celle que nous proposons en annexe reprend ce premier répertoire en le complétant. Notons par ailleurs que, outre les noms donnés par les inscriptions, il existe également quelques rares chroniques qui renseignent sur le rôle joué par une personnalité dans l'édification ou la restauration d'un bien (voir par exemple le *Sarîh al-Milk* au sujet de la Muzaffariya, étudié par Werner 2003).

vestiges conservés ne rendent compte que d'un patronage des plus restreints de la part de la famille royale : à l'évidence, la disparition d'un grand nombre des fondations fausse notre perception. Rappelons à cet égard que les sultans qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs mènent une vie semi-nomade, se déplaçant vers leurs quartiers estivaux pour l'été – tel le Qarâbâgh, par exemple⁴. Ils résident alors dans des tentes somptueuses, parées de tissus et de tapis⁵, mais dont le témoignage matériel est perdu pour l'historien de l'art. Le caractère éphémère de ces structures ne suffit cependant pas à expliquer la disparition de fondations turkmènes. À cet égard, Tabriz s'avère un cas emblématique⁶. Jahânsâh y fonde son palais (870/1466), qui devient dès lors le siège du pouvoir. Ledit palais est complété et magnifiquement décoré sous le règne des Âq Quyûnlûs Ūzun Ḥasan puis Ya'qûb (vers 872-891/1467-1486). Mais de ces monuments ne subsistent que de rares sources écrites⁷. Les souverains qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs semblent s'être principalement préoccupés de doter leur capitale de grands ensembles urbains. Le cœur de Tabriz était occupé par les complexes Muẓaffariya (870/1465), Naşriya (vers 882-889/1477-1484) et Maqşûdiya (vers 850-895/1453-1490). Tous avaient une vocation essentiellement funéraire : abriter les corps des défunts royaux. Le mécénat officiel visait alors à associer un mausolée royal à une mosquée, une madrasa, et à de multiples fondations : un hôpital complétait par exemple le Naşriya, tandis qu'un *khânqâh*, des jardins, un *qanat* – mis à disposition des habitants du quartier – et divers bâtiments utilitaires étaient associés au Muẓaffariya. La construction d'édifices à vocation religieuse, voire funéraire, a probablement été le point culminant du patronage royal. Rappelons que l'un des rares édifices connus à avoir été commandité par Qarâ Yûsuf est d'ailleurs un *langar*, à l'emplacement même d'une supposée

sinistre tour construite à partir des têtes décapitées de soldats qarâ quyûnlûs, sur la plaine de Khoy⁸.

En dehors de Tabriz, la maison royale avait la charge de doter une cité de ses édifices majeurs. La principale mosquée congrégationnelle (*masjid-i jâmi'*) d'une ville est fortement associée au pouvoir : rappelons que c'est là qu'était prononcée la *khûtba*, que les décrets étaient généralement affichés, ou qu'étaient faites les diverses annonces publiques⁹. Ces réalisations architecturales de grande ampleur apparaissent aujourd'hui comme l'œuvre majeure des sultans qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs. Pourtant, elles ne furent pas toujours entreprises sous l'impulsion des souverains eux-mêmes : on n'enregistre presque jamais de productions architecturales commanditées par Jahânsâh en personne. Le souverain qarâ quyûnlû est connu pour être un homme de culture, un poète¹⁰. Son nom est plusieurs fois cité sur des inscriptions commémorant la fondation ou la restauration d'un bien¹¹. Sur les monuments conservés, il n'est pourtant convoqué qu'au titre de souverain régnant (« sous les jours du... », *fî zamân sulṭânat*, ou *dar zamânî ka*), et non en tant que mécène.

Les femmes jouent par ailleurs un rôle important en ce domaine. Le complexe Muẓaffariya est construit par l'épouse du Qarâ Quyûnlû Jahânsâh, Khâtûn Jân Baygum : une personnalité étonnante connue pour son implication diplomatique et même militaire dans l'histoire politique des « Moutons noirs »¹². Et c'est à sa descendance féminine qu'elle dédie le complexe. Lorsqu'il est laissé inachevé après la chute des Qarâ Quyûnlûs, c'est leur fille, Şâliha Khâtûn, qui achève les travaux dans la Masjid-i Kabûd¹³. Parallèlement à cette fondation architecturale de premier plan, on remarquera également l'inscription de fondation de la Masjid-i Maydân-i Sang de Kâshân (868/1463-1464, **III. 132**), qui mentionne Jahânsâh et une autre de ses épouses, Harim al-'Ūlyâ

4 Les sources textuelles font régulièrement état du déplacement du sultan vers ou depuis ses quartiers dans le Qarâbâgh (mentionné dans Bidlisi, éd. 1969, p. 441-442, 486, 252 ou Qazwîni, éd. 2000, p. 77-78).

5 Golombek, Wilber 1988, I, p. 180, Wilber 1962 et 1979, p. 127-134.

6 Sur les monuments de Tabriz, on se référera au chapitre 4 consacré à la capitale turkmène, p. 73-101.

7 Les principales sources sont Tîhrânî, éd. 1964 ; Karbalâ'î Tabrizî, éd. 1965-1970 ; Işfahânî, éd. 1992 ; ou encore Barbaro, éd. 1873. Voir notre chapitre sur Tabriz, p. 73-101.

8 D'après Samarqandî, éd. 1989, p. 34. Golombek et Wilber (1988, I, p. 48) y mentionnent également le mausolée de Qarâ Yûsuf.

9 Golombek, Wilber 1988, I, p. 53 et p. 45.

10 Voir les travaux de Minorsky 1954, p. 271-297, ou de Soudavar 1992, p. 129.

11 Jahânsâh est mentionné à titre de souverain régnant sur les inscriptions de fondation du Darb-i Imâm d'Ispahan, de la Masjid-i Jâmi' de Yazd, et probablement sur la Masjid-i Sar-i Rîg de Yazd.

12 Voir Werner 2003, p. 94-109.

13 D'après Werner 2003, p. 108, et Karâng 1972, p. 284-285.

Baygum. L'édifice n'est fondé ni par le Qarâ Quyûnlû, ni par sa femme : leurs noms ne sont mentionnés qu'à titre honorifique. Pourtant, la citation inaccoutumée de Harim al-'Ûlyâ Baygum suggère que son rôle ne fut peut-être pas anodin dans l'histoire qarâ quyûnlû de Kâshân.

La situation est relativement similaire chez les Âq Quyûnlûs. Ûzûn Hasan (r. 861-882/1457-1478), puis ses fils Khalîl (r. 882-883/1478) et surtout Ya'qûb, dotent Tabriz, devenue leur capitale, de complexes multifonctionnels – aujourd'hui disparus. Si l'élaboration de grands complexes architecturaux pour la capitale turkmène naît à l'instigation des souverains, le mécénat royal féminin y joue néanmoins un rôle : Malika Saljûqshâh Baygum (m. 896/1490), épouse d'Ûzûn Hasan et mère du sultan Ya'qûb, est une personnalité politique active, qui dirige un temps les affaires de l'État¹⁴. Elle fait restaurer la mosquée Jâmi' de Tabriz (vers 883-896/1478-1490) – probablement rattachée au complexe Maqşûdiya. L'édifice est alors réparé, et doté d'un nouveau décor architectural en céramique¹⁵.

En pleine capitale âq quyûnlû, notons que le mécénat de sultans d'autres territoires n'est par ailleurs par exclus : le Tîmûride Husayn Bâyqarâ (875-912/1470-1506) fait par exemple une fondation en waqf au *langar* de Shaykh Kamâl Khujândî de Tabriz (m. 792/1389-1390)¹⁶.

Au-delà de Tabriz, très peu d'édifices sont l'œuvre des souverains eux-mêmes. Si les sultans Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490) ou Rustâm (r. 898-902/1493-1497) ont bien commandité l'édification de monuments, ils restent cependant plus souvent cités pour leur qualité de souverains régnants¹⁷. Seul le nom d'Ûzûn Hasan est mentionné comme patron : il fait entreprendre des réparations dans la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan (880/1475-1476). Son nom est encore signalé sur une inscription en pierre dans la Ulu Cami de Diyarbakîr¹⁸, sans qu'il ne soit toutefois possible de

déterminer la nature de son intervention. Dans le cadre de grands travaux, les sultans dotent parfois les cités d'installations publiques, et notamment hydrauliques : rappelons que le Muẓaffariya était pourvu d'un *qanat*, tandis qu'un acheminement d'eau était prévu dans les travaux âq quyûnlû de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan. Mais, hormis ces mentions éparées, le patronage direct des souverains est rarement enregistré.

En réalité, le mécénat turkmène connu est plus souvent le fait des princes gouvernant une ville ou une région d'Anatolie. Ce sont eux qui s'occupent alors de l'entretien d'une cité. Les princes âq quyûnlûs se chargent des structures civiles et de la sécurité. Jahângîr (r. 848-857/1444-1453) fonde ainsi un hôpital à Mardin (vers 848-857/1444-1453)¹⁹, tandis que Khalîl, encore gouverneur de Hasankeyf, fait réparer le pont sur le Tigre (après 878/1473-1474). L'architecture défensive est renforcée : à l'instar de Mardin, où l'Âq Quyûnlû Hamza (r. 841-848/1439-1444) serait à l'origine du dispositif d'entrée de la citadelle²⁰, ou de Diyarbakîr, où des inscriptions témoignent de restaurations sur l'enceinte sous le gouvernorat de Jahângîr (853/1449-1450) puis d'Ûzûn Hasan (864/1459-1460 et shawwâl 883/décembre 1478-janvier 1479)²¹. Mais le mécénat à caractère religieux et plus encore funéraire semble tenir une place plus importante. Mentionnons l'achèvement d'une madrasa à Mardin par le prince âq quyûnlû Qâsim (vers 893-908/1487-1502)²², et surtout les nombreux mausolées érigés dans le sud-est de l'Anatolie. Il s'agit principalement de mausolées royaux : ceux des princes Hamza (848/1444) et Jahângîr à Mardin (après 857/1453), ou encore celui du prince Zaynâl à Hasankeyf, probablement commandité par Khalîl lorsqu'il remplissait sa charge de gouverneur (après 878/1473-1474)²³. C'est encore Khalîl qui patronne vraisemblablement la tombe de l'imam Muḥammad ibn 'Abdullâh al-Ṭayâr (après 878/1473-1474)²⁴. Le mécénat de Khalîl n'est pas

14 Voir Woods 1976, p. 139-140, et Szuppe 1994, p. 212-213.

15 İsfahâni, éd. 1992, p. 92 et 428.

16 Golombek, Wilber 1988, I, p. 48.

17 Le nom de Ya'qûb apparaît notamment dans le complexe de Bîdâkhawîd et dans le mausolée d'Abû Maş'ûd à Ispahan. Celui de Rustam est enregistré sur l'inscription du Darb-i Kûshk, à Ispahan. Ils ne sont mentionnés qu'à titre honorifique, en tant que souverains régnant.

18 Konyar 1936, p. 26 ; Woods 1999, p. 26 ; Sözen 1971, p. 30.

19 La structure a aujourd'hui disparu. Elle est connue grâce au récit de Barbaro, éd. 1873, p. 48. Voir aussi Gabriel 1940, I, n. 6 p. 37 ; Minorsky [et Bosworth] 1989, p. 525.

20 Gabriel 1940, I, p. 14.

21 Voir Gabriel 1940, I, p. 172, et Sauvaget dans *ibid.*, I, inscriptions 79 et 79 bis p. 326, puis inscriptions 80-81 p. 326 et II, pl. LXVI, I.

22 Sauvaget 1940, I, p. 37.

23 Voir Gabriel 1940, I, p. 38-39, ainsi que Artuk 1970, p. 157-159.

24 L'attribution à Khalîl a été d'abord proposée par Michael Meinecke (Meinecke 1996, p. 78).

anodin : celui qui fit réaliser ces ensembles peut être considéré comme un acteur majeur dans la diffusion des décors en céramique en Anatolie²⁵. Car, à l'exception de la ville de Diyarbakır, aucun site de la région ne présente de lien aussi direct avec l'art de la céramique architecturale turkmène d'Iran.

Pour l'Iran, les données sur le mécénat des princes restent lacunaires²⁶. Ce sont bien les pouvoirs publics d'une cité qui ont la responsabilité des édifices publics (principales installations religieuses, sécuritaires et sanitaires). Mais le mécénat architectural que nous connaissons est essentiellement le fait des élites religieuses ou militaires.

Le patronage des élites

Tandis que la maison royale pare la ville de ses plus attractifs édifices, les officiels pourvoient traditionnellement aux services des quartiers. Ils peuvent également soutenir le mécénat dans les principaux monuments de la ville : la contribution des élites militaires et de l'administration était souvent perçue comme une marque de loyauté envers leurs souverains²⁷. La majeure partie des mécènes rencontrés au cours des périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû reste des inconnus. Ils appartiennent au corps administratif ou à l'élite militaire, voire à la classe religieuse²⁸. Mais on ignore souvent leur parcours, et parfois la classe sociale à laquelle ils ont appartenu. Leur activité, de plus, est généralement restée isolée (d'après les vestiges conservés). Une personnalité fait exception : Khwâja Mu'în al-dîn 'Alî

Maybudî, dont on trouve mention sur plusieurs sites. Vizir de Yazd sous les Qarâ Quyûnlûs, originaire de Maybud près de Yazd (si l'on en juge de sa nisba), Mu'în al-dîn 'Alî est l'instigateur de plusieurs commandes architecturales dans la région, entre environ 859/1455 et 861/1457. Le site de Bafrûya, détruit par une inondation, est d'abord reconstruit d'après son éponyme : Mu'înâbâd (vers 859/1455). Puis c'est à Yazd-même que ce mécène est connu : en 859/1454-1455, il fait construire une citerne et une seconde madrasa autour du mausolée de l'*imâmzâda* Abû Ja'far Muḥammad. Il fait ensuite réparer la salle de prière nord de la Masjid-i Jâmi', puis commandite le complexe Zangiyân de Yazd (861/1457).

C'est en effet à Yazd et aux alentours que le patronage est le mieux connu. Les infrastructures urbaines (acheminement de l'eau, sécurité...) sont généralement reléguées aux pouvoirs régissant la cité. La plupart de ces structures n'ont guère été conservées, excepté lorsqu'elles furent mises en place dans un cadre culturel : la citerne que fait bâtir Mu'în al-dîn 'Alî à Yazd est précisément située dans le complexe funéraire de l'*imâmzâda* Abû Ja'far. Celle érigée par l'émir Jalâl al-dîn Khîzrshâh accompagne une mosquée, une *hazîrah*, un jardin et une institution pour un ordre *murshûdiya* de derviches : soit tout un ensemble entourant la Masjid-i Khîzrshâh, fondée à Yazd sous domination tîmûride (849/1445-1446), mais encore en cours de construction en 861/1457 sous les Qarâ Quyûnlûs.

Comme dans les autres cités turkmènes, la nature du mécénat architectural est en fait principalement religieuse. Le patronage funéraire est notable. Le soufisme acquiert une importance accrue²⁹ et plusieurs shaykhs soufis sont inhumés autour de Yazd et font l'objet d'un culte (citons Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad à Bundarâbâd, ou Ni'matullâh Walî Kirmânî à Taft et Mahân). Les élites locales, quelles que soient leur classe sociale, s'emploient à fonder ou restaurer des complexes funéraires autour de leurs tombes : des membres du gouvernement s'acquittent de cette tâche, comme l'illustrent les

25 Sur ce point, voir notre chapitre 7, « Au delà de l'Iran : les céramiques architecturales turkmènes d'Anatolie », p. 181-206. Au regard de son activité de mécène dans les arts du livre à Chiraz, Khalîl serait par ailleurs devenu un mécène de premier ordre, s'il n'était décédé prématurément en 1478 (Robinson 1991, p. 34-35).

26 Seul le fils de Jahânshâh, Abû al-Fath Muḥammadî, est cité dans une inscription du Darb-i Imâm, à Ispahan (857/1453). Il ne commandite pourtant nullement l'édifice : il n'est probablement mentionné qu'à titre honorifique, pour son statut de gouverneur de la ville.

27 Golombek, Wilber 1988, I, p. 53 et 54.

28 La situation est à peu près analogue à celle du mécénat chez les Tîmûrides : Golombek et Wilber établirent un rapport de trois pour un du nombre de projets entrepris par des particuliers par rapport au mécénat de la maison royale. Celui du corps administratif avec la maison royale est de trois pour deux, tandis qu'il est de cinq pour quatre avec les élites militaires. Pour les oulémas, ce rapport est presque de un pour un. Voir Golombek, Wilber 1988, I, p. 53. Sur le mécénat à la fin de la période tîmûride, et sur l'importance des *suyûrghâl* dans le mécénat tîmûride, voir aussi Subtelny 1988b.

29 O'Kane 2009, p. 151. O'Kane considère le mécénat à Yazd au xiv^e siècle comme un repère de l'essor du soufisme. Pour le xv^e siècle, il note que seuls quatre *khânqâh* y furent construits, mais il relève de nombreuses madrasas. Sur le rapport des Âq Quyûnlûs au soufisme, voir *ibid.*, p. 150-152, ainsi que la thèse de Chad Lingwood, consacrée au texte Salâmân va Absâl de Jâmi' (Lingwood 2009, p. 131-178).

œuvres parrainées par le vizir Mu'în al-dîn à Yazd, ou par Nizâm al-dîn 'Abd al-Bâqî à Taft (876/1471-1472). L'élite religieuse est illustrée dans ce mécénat par Sayyid Jalâl al-dîn Muḥammad, qui fait construire un *suffa*, un *tanabî* et un mihrab pour le mausolée de l'*imâmzâda* Abû Ja'far Muḥammad (859/1454-1455), ou par l'œuvre de Nûr al-dîn Ni'matullâh Walî à Taft (876/1471-1472). L'élite militaire est également active : mentionnons l'émir Jalâl al-dîn Khîzrshâh, ou encore Zayn al-Dawla al-dîn Pîr 'Alî, qui fait construire une mosquée associée à un mausolée à Bîdâkhawîd (893/1488). Quelques rares stèles sont par ailleurs conservées à Yazd, mais seuls les noms des défunts sont connus – vraisemblablement des oulémas : Khwâja Amîn al-dîn Muḥammad ibn al-Ṣadr al-Sa'îd al-Razî al-Marzî Khwâja Ghiyâth al-dîn 'Alî ibn al-Maghfûr (Shaykh Dâdâ, tombe 2), ou Khwâja Jamâl al-Dawlat wâl-dîn Muḥammad ibn Jalâl al-Dawlat wâl-dîn Maḥmûd (à Rizwânshahr).

Les mosquées sont souvent entretenues par des officiels locaux. Les masjid-i jâmi' qui n'étaient pas associées à une identification politique particulière pouvaient traditionnellement être patronnées par le gouvernement gérant la ville³⁰. Mais les plus importants lieux de prière d'une cité peuvent également faire l'objet d'un mécénat local non royal. Vers 861/1457, la Masjid-i Jâmi' de Yazd voit simultanément son *pîshṭâq* être restauré par l'émir Nizâm al-Dawla al-dîn al-Ḥâjj Qanbar – alors gouverneur de la cité – et sa salle de prière nord agrandie par le vizir Mu'în al-dîn 'Alî Maybudî. Le nom de Jahânshâh apparaît alors en parallèle, attestant la légitimation du souverain. Dans la périphérie de Yazd, la principale mosquée de la ville de Fîrûzâbâd est fondée par un dénommé Shams al-dîn 'Alî (866/1462). Les donations aux mosquées sont par ailleurs fréquentes. Le donateur reste parfois anonyme : c'est le cas pour un encadrement de mihrab offert à la Masjid-i Jâmi' de Maybud (867/1462), ou d'une inscription chiite pour la Masjid-i Shâh Walî de Taft (889/1484). Lorsque le nom du bienfaiteur est connu, sa classe sociale est restée une énigme : citons 'Imâdullâh Aḥmad ibn 'Alî ibn Ḥasan 'Alî Ayybak Ashkîzarî, qui fait don d'un mihrab en pierre à la Masjid-i Jâmi' d'Ashkîzar (882/1477), ou Sa'îd [...] ibn [...] Zargân Haftâdurî (?), dont le nom avait été enregistré sur une inscription de la Masjid-i Châduk

à Haftâdur (892/1487). Le don d'inscriptions chiites s'avère toujours anonyme.

Au-delà de la région de Yazd, les objets du mécénat et leurs acteurs sont moins connus. À Chiraz, une cité pourtant significative sous les dynasties turkmènes³¹, aucune évidence n'a pu être établie quant au mécénat architectural. Seul un dénommé Aḥmad commandita à Qaşr al-Dasht (aujourd'hui devenu un quartier de Chiraz) son propre mausolée, ainsi que des réparations sur la Masjid-i Jâmi' (875/1470-1471). Rien n'est connu sur cet homme, à l'exception de la date de son décès survenu en 905/1499-1500. Ces vestiges ne livrent par ailleurs pas de décors céramiques apparents.

La région d'Ispahan présente plus d'intérêt pour la question. Les fondations funéraires y sont l'objet exclusif du patronage des élites locales. L'émir Jalâl al-dîn Ṣafarshâh fait ainsi construire le Darb-i Imâm (857/1453) autour des tombes de deux *imâmzâda*. On assiste également à l'édification de véritables quartiers, à l'instar du secteur du Darb-i Kûshk. Ce dernier ensemble était constitué d'une madrasa (disparue), d'une mosquée (largement remaniée), ainsi que d'un mausolée et d'une *zâwîya*. Le complexe serait l'œuvre d'une puissante famille 'alide d'Ispahan à l'époque âq quyûnlû. Le mausolée (disparu également), connu sous le nom de Zayn al-Mulk, aurait été fondé ou restauré en 885/1480-1481 par un certain Ja'far ibn 'Imad ibn 'Alî al-Ḥusaynî al-Azamî al-Gulbârî, qui appartient vraisemblablement à l'élite religieuse. Son fils, Zayn al-Dawlat wâl-Sa'âda wâl-dîn 'Alî Bayk Burnâ, achève par la suite une *zâwîya* attenante à la tombe de son père (902/1496). Seule en subsiste aujourd'hui la porte d'entrée, nommée Darb-i Kûshk. Plus au nord de la ville, un autre grand complexe est bâti à cette période, autour du mausolée d'un *muḥaddith* respecté du IX^e siècle : Abû Maṣ'ûd Aḥmad ibn Farât Râzî. C'est un certain Muḥammad ibn Jalâl al-dîn 'Arabshâh qui fonde cet édifice en tant que *khânqâh* en 895/1489-1490. Le secteur comportait également un souk, un hammam, un *chahâr sū* et un jardin. L'origine sociale de ce mécène reste cependant inconnue.

Aux alentours de Kâshân, les œuvres à caractère funéraire comptent encore parmi les rares vestiges à

31 Au sujet du rayonnement culturel de Chiraz sous les Turkmènes, voir notamment la thèse de Simon Rettig sur les arts du livre sous les Âq Quyûnlûs (Rettig 2011).

30 D'après Golombek, Wilber 1988, I, p. 45.

nous être parvenus. Il s'agit ici de stèles funéraires, qui ne sont pas destinées à une élite religieuse ou à des personnages saints. Elles commémorent des personnalités issues de la bourgeoisie ou des classes moyennes : Bîbî Malik Khânûm, une femme « bien née » (*hara*), ou Sayyid Ustâd (?) Muḥammad, tailleur ou fils d'un tailleur d'Ârrân (*khayât-i ârrânî*). Les dédicataires sont-ils les commanditaires de leurs propres stèles ? Quoi qu'il en soit, ces plaques, à décor lustré, constituent l'un des rares témoignages de commandes funéraires privées d'origine plus modeste. Une pièce issue du même atelier a été commanditée par un dénommé Mûsa [Latâk (?)] Shâh Muḥammad ibn Kamâl al-dîn Shaykh Ustâd-i khabâz : un maître boulanger (*ustâd-i khabâz*). Le carreau à décor lustré, complété d'une formule chiïte, mentionne le don d'un tapis pour le mausolée de Sulṭân Yalmân (902/1496). D'autres donations sont connues à Kâshân. Quṭb al-dîn ibn Shams al-dîn Fîrûzâbâdî Maybud-i Yazd fonde un waqf dans la Masjid-i Maydân-i Sang (867/1463 ou 897/1492). Ce personnage reste inconnu, mais sa nisba le rattache fortement à la région de Yazd (*Fîruzâbâdî Maybud-i Yazd*). Quelques années plus tôt, cette même mosquée avait bénéficié du mécénat d'un autre individu, au sujet duquel nous ne savons rien de plus précis : 'Imâd al-dîn Maḥmud al-Shîrwanî qui, de retour de pèlerinage, avait fait agrandir l'édifice (868/1463-1464).

Officiels de la cour turkmène, religieux, ou individus d'extraction plus modeste : ce sont leurs commandes qui nous permettent aujourd'hui de retracer une histoire des céramiques architecturales à l'époque des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs.

ARTISTES ET ARTISANS

Infime est le nombre d'artistes qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs parvenus à sortir de l'anonymat. Et quand, parfois, un nom surgit d'une œuvre, il ne rend pas compte des nombreux acteurs ayant œuvré à sa réalisation. L'élaboration d'un décor architectural suppose l'intervention de différents corps de métiers travaillant sur un même chantier de construction³².

³² Les corporations n'ont pas été étudiées pour le xv^e siècle en Iran. On possède de menues informations sur le statut des corporations à Samarcande dans l'article de Gavrilov 1928. Voir par ailleurs Porter 1991.

Tous les chantiers n'ont pas la même ampleur, et la répartition des tâches varie en fonction de la commande. Néanmoins, certains maillons de cette chaîne restent systématiquement dans l'ombre : ainsi des potiers, qui demeurent méconnus, ou des décorateurs. Seuls quelques artistes connaissent le privilège d'apposer leur nom sur une œuvre. À travers la trentaine de signatures conservées sur les inscriptions monumentales qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs³³, la disparité des différents corps de métiers représentés est frappante. Si elle ne rend pas compte de la réalité humaine d'un chantier de construction, elle témoigne en revanche de la forte hiérarchisation qui y règne.

La direction des travaux

Les plus importants chantiers sont dominés par la figure du surintendant des travaux. La fonction est allouée à des officiels de l'administration sur des projets royaux. Leo Mayer la considère comme essentiellement honorifique : le statut le surintendant des travaux était souvent conçu comme une reconnaissance de loyauté envers le souverain ; c'est l'expérience répétée d'un officiel dans cette fonction qui pouvait parfois lui valoir d'acquérir un certain savoir technique³⁴. En tant que responsable de la gestion administrative d'un chantier de construction, le surintendant des travaux nous semble toutefois revêtir un rôle notable. Un seul est mentionné dans une inscription turkmène : il s'agit de 'Izz al-dîn Qâpûchî ibn Malik, qui appose son nom sur l'un des murs du vestibule de la Masjid-i Kabûd de Tabriz (870/1465, « *ba sarkârî...* »). Ce personnage aurait été chambellan (*hâjib*) et figurait parmi les favoris et hommes de confiance du Qarâ Quyûnlû Jahânshâh³⁵.

En dehors du surintendant, c'est la figure de l'architecte (*mi'mâr*, *bannâ*³⁶) qui domine la

³³ Voir notre table des maîtres d'œuvres et artisans en annexe 2, p. 243, 244. Ce décompte inclut des calligraphies effectuées sur tous types de décor architectural, y compris la pierre : les calligraphes dessinent en effet aussi bien des cartons pour un texte en céramique architecturale qu'en pierre.

³⁴ Mayer 1956, p. 19.

³⁵ D'après Karâng 1972, p. 291.

³⁶ La distinction entre architecte, maçon, ou fabricant de briques n'est pas toujours clairement établie. Tous commencent comme simples apprentis au service d'un maître architecte (*mi'mâr-bâshî*). Les termes de *mi'mâr* et de *bannâ* seraient à peu près équivalents (Mayer 1956, p. 18-19 ;

construction d'un monument. Rarement mentionnés dans l'histoire de l'architecture islamique, les architectes n'apparaissent pas dans les inscriptions qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs d'Iran. Quelques-uns sont enregistrés dans le sud-est de l'Anatolie : Hâjjî Muḥammad, qui travaille avec son frère 'Umar à la Masjid-i Rizq à Hasankeyf (811/1408-1409), et Bâbâ Jân, œuvrant au mausolée Bayındır d'Ahlât (882/1477-1478)³⁷. Mais aucun de ces édifices n'allie de décor en céramique.

C'est *a priori* l'architecte qui dessine le plan de l'édifice et en est le maître d'œuvre. Mais quelle est sa part décisionnelle dans l'élaboration du décor architectural ? L'absence de sources textuelles sur la question nous contraint à spéculer. Pour des chantiers de petite envergure, on peut concevoir sans peine que l'architecte décide seul – ou peut-être en concertation avec le mécène – des cartons qui habilleront les structures qu'il a conçues. Les panneaux décoratifs sont définis en même temps que la conception de l'architecture. Lorsqu'il est possible de comparer les réalisations d'un même architecte, il apparaît que la nature du décor présente des similitudes frappantes d'un monument à l'autre : l'œuvre du Tîmûride Qawâm al-dîn en témoigne³⁸. À Mashhad, l'architecte-maçon (*bannâ'*) présumé tabrîzî, Aḥmad ibn Shams al-dîn Muḥammad al-Tabrîzî, achève en rajab 855/août 1451 la Masjid-i Shâh. Le plan de l'édifice qu'il élabore présente des affinités évidentes avec le plan de la Mosquée bleue de Tabriz, mais aussi avec son décor³⁹ – marque, peut-être, du concours de l'architecte dans les choix décoratifs du monument.

Naqqâsh et calligraphes

L'architecte est souvent assisté d'un décorateur (*naqqâsh*) qui réalise les cartons du décor architectural, tandis qu'un calligraphe (*munshî*, *kâtib*) est chargé de dessiner les inscriptions⁴⁰. Quelle est la nature exacte de l'intervention du décorateur ? Décide-t-il de l'ensemble du programme décoratif d'un monument, ou se contente-t-il de proposer un panel de dessins à l'architecte qui décidera de leur emplacement ? Qui, du décorateur ou de l'architecte, conceptualise, à partir des dessins, des travaux en trois dimensions⁴¹ ? Les différents cas de figure sont envisageables, en fonction de la nature du chantier.

Décorateurs et calligraphes sont rattachés à l'administration du *kitâb-khâna*⁴². Ces métiers étaient régis par d'étroites scissions : le maître calligraphe doit être différencié du simple scribe, tandis que, chez les peintres, chaque étape de la réalisation d'une peinture était répartie en différentes spécialisations⁴³. Mais une relative polyvalence demeurait. Un rare document (*'Arz-i Dâsh*), probablement rédigé par le calligraphe Ja'far Tabrîzî, rapporte l'état d'avancement des artistes travaillant à l'atelier-bibliothèque du Tîmûride Bâysunqur (m. 837/1433). Il relate notamment la manière dont le peintre Khwâja 'Abd al-Raḥîm était occupé à élaborer des modèles tant pour les relieurs, les enlumineurs, que pour les confectionneurs de tentes ou de carreaux architecturaux⁴⁴. Simon Rettig a par ailleurs mis en exergue la parenté entre la mise en page des manuscrits issus des *kitâb-khâna* âq quyûnlûs de Chiraz et la grille de construction de certains décors architecturaux, qu'il compare à la

Wulff 1966, p. 108). Il apparaît toutefois cohérent de faire une distinction entre l'architecte (*mi'mâr*) qui dessine les plans d'un bâtiment, et le maçon (*bannâ'i*) qui exécute le plan. Yves Porter souligne enfin que l'architecte dépend souvent de l'administration royale, comme chez les Ottomans (Porter 2011, p. 167-168).

37 Pour Hasankeyf, voir Gabriel 1940, p. 65 et Mayer 1956, p. 89, voir *ibid.*, p. 56 pour Ahlat. Bâbâ Jân n'introduit toutefois sa signature que par un simple *'amal*.

38 Wilber 1987 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 65-66.

39 Sur l'architecture, voir notamment Mayer 1956, p. 45 ; O'Kane 1987, p. 230 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 334-336. Concernant le décor, il convient de rappeler que les deux édifices présentent une salle aux parois couvertes de carreaux hexagonaux monochromes (verts ou bleus) rehaussés de décors peints à l'or. Cette technique décorative, appliquée en de tels emplacements, est assez rare pour souligner les corrélations entre ces deux monuments.

40 D'après Wulff 1966, p. 125. Voir aussi Porter 2011, p. 208-209.

41 Yves Porter suggère en effet l'intermédiaire d'un maître décorateur apte à conceptualiser des travaux à partir des dessins choisis (Porter 2011, p. 187). Mais ces charges semblent également pouvoir être du ressort de l'architecte. Ce serait également ce décorateur qui dirigerait les opérations de « mise en couleurs » et en céramique de ces dessins (*ibid.*).

42 Voir Soustiel, Porter 2004, p. 243, ainsi que Lentz, Lowry 1989, chapitre 3, sur l'organisation du *kitâb-khâna* tîmûride. Sur le salaire de ces artisans, voir Necipoğlu 1990, p. 163, et Rogers 1992, p. 227-238 sur le rôle du chef des *naqqâshân*. Les calligraphes étaient généralement des fonctionnaires rattachés à la chancellerie. Ils étaient donc destinés à des tâches très diverses (calligraphie des manuscrits, des *firmân*, etc.). Porter 1991, p. 97.

43 Voir Porter 1991, p. 97. Notons que c'est toujours le cas dans les ateliers actuels.

44 Thackston 1989, p. 325.

réglure de manuscrits⁴⁵. La polyvalence des artistes est également bien connue chez les calligraphes. Dans son traité sur les peintres et les calligraphes (1015/1606), Qâdî Aḥmad n'introduit ainsi pas de distinction particulière entre les calligraphes travaillant sur le livre, sur les correspondances royales ou encore sur l'architecture⁴⁶. Plusieurs calligraphes turkmènes sont d'ailleurs connus pour leur travail conjoint sur des manuscrits et des carreaux de revêtement : il en est ainsi de Sharaf al-dīn Sulṭānî dont le travail sur les manuscrits peut être suivi depuis le règne de Pīr Budâq jusqu'à celui de Ya'qûb⁴⁷, et qui signe l'inscription monumentale entourant le moucharabieh du *pîshṭâq* du *khânqâh* de Shaykh Abû al-Qâsim Ibrâhîm Naṣrâbâdî, à Naṣrâbâd⁴⁸ (854-855/1450-1452). À partir des modèles réalisés par les dessinateurs et les calligraphes, les coupeurs de carreaux (*kâshî tarâshân*) ou les sculpteurs réalisaient leurs œuvres.

30 Une épigraphie qarâ quyûnlû taillée dans la pierre, dans la mosquée Shaykh Bâbâ à Marâgha, illustre bien ce processus : l'inscription fut sculptée en 864/1459 par un dénommé 'Alî Ḥajâr, à partir d'un modèle dessiné par quatre calligraphes – Jalâl al-dīn, Shaykh Mujâhid, Shaykh Bayâzid et Shaykh Shihâb al-dīn⁴⁹ (ill. 4).

Un rare rouleau de modèles décoratifs turkmène nous est parvenu ; il fut conçu dans le *kitâb-khâna* officiel de Tabriz⁵⁰. Les modèles qui, probablement, furent également produits dans des ateliers privés ou de plus petite envergure ne nous sont pas connus. Mais c'est l'existence conjointe de décorateurs travaillant pour les ateliers officiels et de décorateurs exerçant pour leur propre compte qui peut expliquer le développement parallèle et la diffusion croisée de plusieurs types de répertoires de modèles. En effet, l'étude des revêtements en céramique au temps des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs met en lumière un mouvement parfois antagoniste,

45 Rettig 2011, I, p. 210-211. Rappelons qu'Yves Porter avait auparavant illustré la manière dont la réglure et le *jadval* organisaient la mise en page et la composition des peintures de manuscrits (Porter 2009).

46 Voir Qâdî Aḥmad, éd. 1959.

47 Voir Rettig 2011, I, p. 212.

48 Pour une synthèse sur ce monument, voir Aube 2010, II, p. 88-93.

49 D'après Mishkâtî 1970, p. 11, Karâng 1971, p. 38-42, puis Golombek, Wilber 1988, I, p. 396.

50 Voir notre chapitre 3, « "Étoiles et arabesques" : l'ornement dans tous ses états », p. 55-72.



4. Détail d'une colonne sculptée par 'Alî Ḥajâr à partir d'une inscription conjointement signée par les calligraphes Jalâl al-dīn, Shaykh Mujâhid, Shaykh Bayâzid et Shaykh Shihâb al-dīn provenant de la Masjid-i Shaykh Bâbâ à Marâgha (864/1459) ; aujourd'hui conservée au musée de Marâgha (2014)

conjuguant le développement de répertoires ornementaux très locaux, à l'adjonction de formes décoratives qui s'étendent plus largement sur le territoire. Les formes décoratives locales puisent vraisemblablement dans les modèles circulant au sein de familles d'artisans, dont les signatures offrent quelques échos épars.

Reflet du prestige attaché à l'art de la calligraphie, ce sont les artistes calligraphes qui nous sont le mieux connus. Les princes eux-mêmes étaient formés à la calligraphie auprès des plus grands maîtres : Mîrzâ Sultân 'Alî, le fils du sultan âq quyûnlû Khalîl, est connu pour être devenu calligraphe dès l'âge de neuf ans. Sa pratique nous est parvenue grâce à un poème qu'il calligraphia lors d'une revue militaire, en 881/1476, sur l'une des structures de Takht-i Jamshîd⁵¹. Sur 135 manuscrits âq quyûnlûs étudiés pour le dernier quart du xv^e siècle, Simon Rettig relevait que 97 donnaient le nom d'un copiste⁵². Le décor architectural est moins prolixe en la matière ; l'épigraphie monumentale offre néanmoins plus d'une dizaine de signatures de calligraphes pour les périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû⁵³. À cet égard, il n'est sans doute pas anodin de remarquer que des calligraphes n'hésitent parfois pas à apposer leur signature là où les commanditaires eux-mêmes semblent avoir choisi de rester anonymes : il en est ainsi de la stèle chiite ornant le mihrab de la Masjid-i Jâmi' de Yazd, commanditée par un mécène resté inconnu, mais pourtant signée par son calligraphe, Kamâl⁵⁴ (ill. 5). Aucune signature de dessinateur ne nous est parvenue pour cette période.



5. Yazd, Masjid-i Jâmi', détail du panneau signé par le calligraphe Kamâl dans le mihrab principal, s.d. (2014)

Ces signatures de calligraphes ne suffisent pas à restituer l'histoire de ces personnages. Certains groupes de signatures évoquent d'éventuelles lignées de calligraphes. C'est le cas de Shihâb al-dîn et de Kamâl al-dîn. Le premier apparaît en 864/1459 sur l'inscription de la colonne de la mosquée Shaykh Bâbâ à Marâgha (voir *supra*). Le second signe une série d'inscriptions réalisées entre 863/1459 et 875/1470-1471 dans la Masjid-i Jâmi' de Yazd (ill. 5-7). Un certain Kamâl fils de Shihâb (*Kamâl-i Shihâb*) signe par la suite les inscriptions de la Masjid-i Shâh Walî à Taft (889/1484, ill. 215) et du complexe d'Abû Maş'ûd à Ispahan (895/1489-1490, ill. 119). À Ispahan, le calligraphe mentionne explicitement son métier et son origine : *al-kâtib al-Yazdî*. Mufîd mentionne ce Kamâl al-dîn ibn Shihâb al-dîn parmi les calligraphes renommés de Yazd. Est-il le fils du Shihâb al-dîn connu par son travail à Marâgha ? Les arguments manquent pour le prouver. Quoi qu'il en soit, Kamâl, l'écrivain de Yazd, fournit des cartons pour des inscriptions monumentales pendant plus de trente ans. Son propre fils semble à son tour être devenu calligraphe : c'est ce que suggère la signature de Ḥasan ibn Kamâl al-dîn al-Hâdî al-Ḥusaynî

51 Qâdî Aḥmad, éd. 1959, p. 71. Minorsky rapporte la traduction de l'un des bayts écrits par ce prince : « *It is one of the graces of God / That I am nine years old and write like this.* » Sur l'origine de ce bayt, voir Minorsky 1939, p. 152 et 177-178, ainsi que Mélékian Chirvani 1971, p. 1-41. Les Timûrides entretenaient également cette pratique. Qâdî Aḥmad indique par exemple que Mîrzâ Sultân Ibrâhîm (m. 834/1430-1431), le fils de Shâhrukh, était parvenu à une excellente maîtrise de l'écriture thuluth (Qâdî Aḥmad, éd. 1959, p. 63 et 68).

52 Rettig 2011, I, p. 123.

53 Onze signatures sont apposées sur de la mosaïque de carreaux découpés, trois autres ne sont connues que par des sources textuelles, et six autres proviennent de panneaux monumentaux en pierre. Deux autres sont mentionnées en 1902 par Sykes sur le Qûbba-yi Sabz de Kirmân, mais elles ont aujourd'hui disparu sans qu'il ne nous soit possible de déterminer si elles relevaient ou non d'une campagne turkmène (Sykes 1902).

54 La même remarque peut être formulée pour le bandeau épigraphique de la mosquée Shâh Walî à Taft.



32

6. Yazd, Masjid-i Jâmi' : décret du mois de rabî II 863/ février 1459 au nom de Jahâنشâh, présenté dans le vestibule et signé Kamâl (2014)

al-Yazdî, qui copie une *Khamsa* d'Amîr Khusraw Dihlawî en 902/1496-1497, à Yazd⁵⁵.

C'est autour de Yazd qu'est identifiée la majeure partie des calligraphes connus. Trois autres artistes y sont mentionnés pour la période qarâ quyûnlû : Muḥammad al-Ḥakîm, qui copie l'inscription de fondation de la Masjid-i Jâmi' de Yazd (861/1457), puis Fakhr al-dîn et Ḥâjî Şadr qui, en 866/1461-1462, réalisent respectivement une inscription sur les Masjid-i Jâmi' de Bafrûya et de Fîrûzâbâd (ill. 184, 187). Vingt ans plus tôt (846/1442), Fakhr al-dîn gravait déjà son nom sur une porte en bois : il indiquait par sa signature son appartenance à une famille de menuisiers-charpentiers (*najjâr*) originaires de Rayy et actifs durant tout le xv^e siècle⁵⁶. Pour la période âq quyûnlû, un seul calligraphe est

55 Le manuscrit est conservé au palais de Topkapı à Istanbul (TSMK H. 801), et cité dans Rettig 2011, I, p. 256. Barbara Brend a identifié plusieurs manuscrits signés de ce calligraphe; Brend 2003, p. 115-123. Voir Aube 2015b.

56 Ustâd 'Alî najjâr (« le charpentier ») eut deux fils : le dénommé Fakhr al-dîn, connu pour sa calligraphie à Bafrûya, ainsi que Muḥammad, graveur sur bois. Ustâd Muḥammad ibn ustâd 'Alî Najjâr al-Râzî sculpte les trois portes en bois de l'*imâmzâda* Ibrâhîm Abû Jawâb ibn Mûsa Kâzim de Bâbolsar (841/1437, 857/1453 et 858/1454). Fakhr al-dîn eut lui-même un fils, dénommé Ustâd 'Alî, qui fut menuisier (*najjâr*). Il travailla comme son oncle à Bâbolsar, mais sur un édifice adjoint au mausolée d'Ibrâhîm Abû Jawâb (906/1500). Mayer

connu dans la région de Yazd : un dénommé Maḥmûd, qui calligraphie le bandeau du *khânqâh*/mausolée de Shâh Khalîllullâh à Taft (876/1471-1472, ill. 216). Une ultime inscription en céramique met en lumière un certain Mu'în (ou Mu'îzz ?) al-Munshî (« l'écrivain »), dans la ville d'Ispahan, sur le Darb-i Kûshk (902/1496-1497, ill. 121). Tous ces artistes introduisent leur fonction par le mot « *katabahu* ». En dehors de la trace écrite laissée, nous ne possédons pas d'éléments sur ces quelques personnages.

Dans le nord-ouest de l'Iran, le calligraphe Ni'matullâh ibn Muḥammad al-Bawwâb signe l'inscription de fondation de la Masjid-i Kabûd de Tabriz. D'après Qâḍî Aḥmad, Ni'matullâh avait eu pour maître 'Abd al-Raḥîm Khalwatî, dont la propre lignée d'apprentissage peut être reconstituée⁵⁷. Ni'matullâh devint lui-même le maître de Mawlânâ Shams al-dîn⁵⁸, dont la parenté avec d'autres calligraphes de la région peut à son tour être établie : à Ardabîl, son fils Nizâm al-dîn est considéré par Qâḍî Aḥmad comme étant l'un des maîtres de l'Azerbaïdjan, et ce jusqu'en 920/1514⁵⁹. Ce sont ainsi de véritables lignées de calligraphes qui semblent pouvoir être reconstituées.

Dans la partie occidentale des territoires âq quyûnlû apparaît la signature d'un artiste qui, au regard du style de décor qu'il introduit, vint probablement d'Iran pour travailler à Hasankeyf⁶⁰. Le mausolée du prince âq quyûnlû Zaynâl (m. 878/1473) porte en effet la signature d'un certain Pîr Ḥasan ibn ustâd 'Abd al-Raḥmân (ill. 252). La fin de l'inscription manque ; elle portait peut-être sa profession. S'agissait-il du décorateur (*naqqâsh*), du coupeur de carreaux (*kâshî tarâsh*) ou, plus vraisemblablement, du calligraphe ?

1958, p. 33-34 et 55; Golombek, Wilber 1988, I, p. 69 (voir aussi p. 436).

57 'Abd al-Raḥîm Khalwatî était lui-même fils du calligraphe Mu'în al-dîn Ḥâjî Muḥammad, qui réalisa plusieurs calligraphies sur des édifices de Tabriz (aujourd'hui disparues). Il fut le maître de l'illustre Ja'far Tabrizî. Mu'în al-dîn tenait son apprentissage de 'Abdullâh Şayrafî, qui la devait au Sayyid Ḥaydar (première moitié du xiv^e siècle ?). D'après Qâḍî Aḥmad, éd. 1959, p. 62-64 et 67.

58 *Ibid.*, p. 67.

59 *Ibid.*, p. 74. Qâḍî Aḥmad dit de ce calligraphe qu'il maîtrisait à l'excellence les six styles ainsi que le *nasta'liq*.

60 Voir notre chapitre 7, « Au-delà de l'Iran : les céramiques architecturales turkmènes d'Anatolie », et plus spécifiquement les p. 190-194.



7. Yazd, Masjed-i Jâmi', décret en pierre apposé dans le vestibule, daté de l'année 875/1470-1471 et signé par le calligraphe Kamâl, dans le vestibule (2009)

Enfin, si la ville de Qum n'a conservé que peu d'inscriptions monumentales turkmènes, plusieurs calligraphes lui sont néanmoins rattachés. L'une des rares céramiques architecturales âq quyûnlû de Qum à nous être parvenue est signée par un dénommé Murtaza A'zam Sayyid 'Abd al-Şamad ibn 'Aṭâ Allâh al-Ḥusaynî... qui reste cependant inconnu dans les faits (886/1481-1482)⁶¹. Le traité de Qâḏî Aḥmad nous renseigne également sur une lignée d'artistes œuvrant sur des inscriptions monumentales de la ville sainte. Il en va ainsi de Mawlânâ Muḥammad Ḥâfîz, natif de Qum. Il fut le maître de Ḥâfîz Qanbar Sharâfî, qui réalisa les inscriptions de la grande mosquée de Qum, ainsi que celles du tombeau du sayyid Abû Aḥmad. Qâḏî Aḥmad apporte de nombreuses précisions sur cet artiste : il écrivait excellemment le thuluth et le *nasta'liq*, connaissait le Coran par cœur et était poète. Il fut tué lors du siège de la ville par l'Âq Quyûnlû Murâd, en 904/1497, au cours des guerres intestines qui suivirent le décès du sultan Ya'qûb⁶². Parmi les élèves de Qanbar figurait Mawlânâ Ḥaydar Qumî. Qâḏî Aḥmad raconte que cet artiste calligraphiait les six styles ainsi que le coufique, et qu'il enseigna lui-même à Qum. Il aurait réalisé les inscriptions sur la coupole du sanctuaire de Fâtîma à Qum, vers la fin du xv^e ou le début du xvi^e siècle⁶³. On ne sait si ces différentes calligraphies furent réalisées sur de la céramique, de la pierre ou furent peintes. Mais la polyvalence des artistes calligraphes les conduisait à produire des cartons quel que soit le support architectural.

Les artisans de la céramique

La sphère des artisans de la céramique est quasiment absente des inscriptions monumentales et des sources textuelles pour la période qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. Leur organisation professionnelle peut néanmoins être esquissée. Le titre d'*ustâd* (« maître ») est conféré à l'artisan céramiste particulièrement expérimenté et habile de son art, reconnu comme tel par son corps de métier. Il encadre l'atelier et a la responsabilité des opérations les plus délicates. Il est assisté

61 Il s'agit de l'inscription âq quyûnlû de la Masjed-i Panja-yi 'Alî; voir p. 121-124.

62 Qâḏî Aḥmad, éd. 1959, p. 72-73.

63 *Ibid.*, p. 74. Il mentionne également d'autres élèves de Qanbar, parmi lesquels Mîr Maqbûl Qumî, qui écrivait par ailleurs des poèmes.

d'ouvriers (*kârgar*) et d'apprentis (*shârgird*), qui gèrent les tâches plus subalternes⁶⁴. La répartition exacte de chacune des tâches des artisans est rarement connue, mais chaque fonction était très spécialisée : depuis le traitement des matières premières, leur façonnage, séchage et cuisson, jusqu'aux différentes étapes de décoration de la pièce, sa cuisson finale et sa pose⁶⁵. Le décor peut être accompli par un dessinateur spécialisé dans cette tâche ou par le maître d'atelier lui-même. Les localisations exactes de ces ateliers ne sont pas connues pour les territoires turkmènes. Toutes les stèles à décor de lustre métallique sur glaçure sont des productions d'ateliers sans doute localisés à Kâshân⁶⁶. La qualité de leur décor, et plus encore de leur épigraphie, reste modeste et tend à indiquer que ces stèles ne sont pas l'œuvre d'un atelier royal. Seule l'une de ces plaques est signée : le nom de l'artiste – Sayyid Qutb al-dîn al-Ḥusaynî [Ghazâ'irî?] – est introduit par un modeste '*amal* (« œuvre de »), qui définit mal quel a pu être le rôle de l'artisan dans la réalisation de la pièce⁶⁷. Mais on peut gager sans crainte, au regard des rares signatures connues en ce domaine, que c'est le maître de l'atelier qui a dessiné et signé la stèle. Car les autres artisans sont rarement mentionnés dans l'histoire de la céramique iranienne, et jamais dans les signatures turkmènes. Ce sont « les acteurs de l'ombre », ainsi qualifiés par Yves Porter : alchimistes, potiers, ouvriers ou manœuvres, indispensables à la production mais qui demeurent, pourtant, inconnus⁶⁸.

Le même anonymat – ou presque – sévit au sein du groupe des céramistes travaillant directement sur les chantiers de construction. Le contexte de production y est cependant quelque peu différent. Des ateliers itinérants de céramistes s'y déplaçaient en fonction des besoins. Une peinture d'un *Zafar-nâma* de Sharaf al-dîn

'Alî Yazdî, copié en 872/1467 par Shîr 'Alî, illustre la progression concomitante, sur un chantier, du travail des maçons et des artisans décorateurs⁶⁹. La scène illustre en effet l'édification de la Masjid-i Jâmi' de Tîmûr à Samarcande : un groupe de trois céramistes « coupeurs de carreaux » (*kâshî tarâshân*) est en train de travailler. Face à eux, deux panneaux sont déjà assemblés, prêts à être posés. Dans le même temps, deux autres artisans sculptent des panneaux décoratifs en marbre, tandis que de nombreux autres ouvriers s'activent pour édifier la mosquée : les sections du décor sont posées au fur et à mesure de la construction du bâtiment. Si la concomitance de ces différents corps de métiers est peut-être accentuée pour un effet de mise en scène de cette peinture, elle rend néanmoins bien compte du fait que les métiers de la céramique architecturale s'exécutent par nécessité sur le chantier de construction. Des ateliers et des fours éphémères sont donc mis en place sur le site de construction pour les céramistes comme pour les différents corps de métier. Dans le compte rendu qu'il donne dans le *Arz-i Dâsh*, Ja'far Tabrîzî fait par exemple état d'un atelier construit pour les peintres et les scribes sur un chantier de construction⁷⁰.

Aux époques qarâ quyûnlû et âq quyûnlû, les décors architecturaux en céramique sont principalement des mosaïques de carreaux découpés. Le procédé de fabrication ne requiert donc pas une technologie très complexe et peut aisément s'implanter temporairement à proximité immédiate des chantiers⁷¹. L'étape la plus délicate reste le découpage, par des coupeurs de carreaux (*kâshî tarâshân*), des grands carreaux monochromes en de petites tesselles ornementales, en vue de leur assemblage. Le terme de *kâshî tarâsh* n'apparaît qu'à la fin du XIV^e siècle, avec le développement des grands décors en mosaïque de carreaux découpés⁷². Le métier de coupeur de carreaux semble avoir été lié au domaine de la maçonnerie⁷³ :

64 Voir l'enquête de Micheline Centlivres-Demont sur les potiers de Maybud. Les *shârgird* sont de jeunes garçons de 8-16 ans en apprentissage. Lorsque cette formation est achevée, ils acquièrent le statut de *kârgar* puis, pour certains d'entre eux, d'*ustâd* (Centlivres-Demont 1971, p. 67). Voir également le récit de Jean Chardin sur l'emploi d'un ouvrier dans un atelier d'Ispahan (Chardin 1811, IV, p. 499-500, cité dans Porter 1991, p. 96). Consulter également Porter 2011.

65 D'après Mukminova 1992, p. 29 et Centlivres-Demont 1971, p. 67.

66 Sur les ateliers de Kâshân, voir p. 128-133.

67 La stèle serait conservée sur la tombe de Sulṭân Yâlmân à Kâshân. Voir Watson 1975 (p. 72-73) et Watson 1985 (p. 160, 182, 197, ill. 133, p. 162).

68 Voir Porter 2011, p. 181-184 et p. 206.

69 Baltimore, Johns Hopkins University, Milton S. Eisenhower Library, John Work Garrett Collection, f. 359v-360. La peinture est notamment reproduite dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 91, ainsi que dans Lentz, Lowry 1989, p. 289 et cat. 147.

70 Édité par Thackston 1989, p. 326.

71 Il en va de même pour tous les décors en briques, glaçurées ou non. Pour une présentation des techniques de décor, voir notre chapitre 2, « "De cobalt et d'or". Les techniques de décors », p. 37-54.

72 D'après Golombek, Wilber 1988, I, p. 66.

73 Voir les observations de Wulff en 1966 (Wulff 1966, p. 121-122). D'après nos observations personnelles, la même



8. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor de l'intrados des arcs hauts dans la salle à coupole centrale : au registre intermédiaire, noter la calligraphie découpée à l'envers (2014)

le briquetier parvenu à une bonne maîtrise de la fabrication des briques pouvait se spécialiser en devenant d'abord *âjur tarâsh* (« coupeur de briques »). Seuls les meilleurs d'entre eux accédaient ensuite au rang de *kâshî tarâsh* : l'organisation de la production des mosaïques se place donc dans la pleine continuité de celle des briques décoratives ; elle illustre une nouvelle fois les relations étroites entre l'architecture et son décor.

L'assemblage des pièces découpées en panneaux était dirigé par un maître qui, aidé de ses ouvriers, suivait les cartons réalisés – pour les plus importants chantiers – par des décorateurs et calligraphes des *kitâb-khâna* officiels⁷⁴. Dans la Masjid-i Kabûd de Tabriz, un cartouche découpé puis posé à l'envers illustre – sans le vouloir – cette chaîne

opératoire : un calligraphe a d'abord dessiné le carton, qui a été suivi mais utilisé à l'envers par un *kâshî tarâsh* distraït ou, plus vraisemblablement, analphabète (ill. 8). La répartition des responsabilités en fonction des spécialisations constitue donc une règle immuable, quelle que soit l'envergure du chantier à décorer.

Les artisans céramistes restent presque toujours anonymes. Rarement, un coupeur de carreaux surgit de l'ombre. Certains noms ont été parfois mis en relation avec des décors turkmènes, bien que leur datation reste mal établie. Dans l'iwan sud de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan, le nom du *kâshî tarâsh* Ustâd Shams al-dîn a ainsi été mis en relation avec la campagne de travaux âq quyûnlû⁷⁵. La signature de Mubram, dans le mausolée de Shâh 'Ala' al-dîn Muḥammad à Ispahan, pourrait dater de la fin de la période âq quyûnlû ou des premiers safavides. À Kâshân, le coupeur de carreaux Ḥaydar, qui appose sa signature sur le minbar de la mosquée Maydân-i Sang, travaille durant la courte période de reprise en main de la ville par les Tîmûrides (849/1445-1446)⁷⁶. Ces ruptures dynastiques ne font certes guère sens du point de vue de l'histoire de l'art, mais elles empêchent toutefois, dans une pure démarche méthodologique, d'attribuer directement ces signatures aux périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû.

Décorateurs, calligraphes, coupeurs de carreaux, maîtres céramistes, apprentis et ouvriers : nombreux sont donc les métiers à intervenir dans la production de ces ensembles décoratifs mais, à l'exception des calligraphes, les individualités restent souvent anonymes. On retiendra néanmoins que, parmi les artisans de la céramique, le coupeur de carreaux est finalement le seul de ces « acteurs de l'ombre » à figurer à plusieurs reprises dans des inscriptions monumentales. Ce statut social sensiblement plus privilégié tient peut-être du fait que cette profession allie, selon les termes d'Yves Porter, « art et technique⁷⁷ », à mi-chemin entre le potier et les métiers de l'architecture.

hiérarchie prévaut aujourd'hui encore dans les ateliers de céramistes de la région de Yazd.

74 Pour une description du procédé d'assemblage des mosaïques, on pourra se référer au travail sur le Maroc contemporain de Paccard 1980, p. 354, 382-385.

75 Signature signalée dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 379, attribuée à la campagne âq quyûnlû par Yves Porter (Porter 2011, p. 200 et n. 6 p. 214). Sur ce monument, voir p. 109-111.

76 O'Kane 1986, p. 136-137.

77 Porter 2011, p. 215-216.

SYNTHÈSE

Les inscriptions monumentales et, dans une moindre mesure, les sources textuelles, permettent d'esquisser le cadre socioculturel ayant permis l'émergence des ensembles décoratifs étudiés. De prime abord, leur étude laisse sous-entendre le rôle relativement limité des familles Qarâ Quyûnlû et Âq Quyûnlû dans le mécénat de ces décors. Mais la question de la représentativité des vestiges est cruciale dans notre perception du mécénat. Aucun palais n'est par exemple conservé. Ainsi, les vestiges préservés pour la seconde moitié du xv^e siècle en Iran ne permettent que d'entrevoir un mécénat architectural centré sur des édifices religieux – mosquées et ensembles funéraires. Les sources textuelles montrent pourtant que les sultans qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs eurent un rôle certain dans la fondation ou la restauration de monuments de premier rang – grands ensembles architecturaux, palais, édifices publics. Leur action est notamment décelable à Tabriz, comme nous le verrons plus longuement au cours du chapitre 4. Les princes turkmènes sont quant à eux actifs depuis leur poste de gouvernement. Certains entretiennent de prestigieux *kitâb-khâna*, à l'instar de Pîr Bûdâq à Chiraz puis Bagdad, ou encore de Khalîl à Chiraz : il paraît difficilement envisageable que de tels mécènes n'aient pas également commandité la construction d'édifices ornés ; mais aucun témoignage ne nous en est parvenu. L'activité architecturale des princes âq quyûnlûs est mieux connue dans le sud-est anatolien, bien qu'elle n'ait que rarement donné lieu à des ensembles décoratifs en céramique (en dehors des sites de Diyarbakır et Hasankayf). En Iran, ce mécénat monumental semble plus souvent le fait d'officiels de la cour, voire des élites religieuses, qui font restaurer ou ériger de nouvelles fondations. Mais la plupart de ces mécènes sont restés anonymes ou méconnus. Et, à l'exception de cas particuliers, tel que Khwâja Mu'în al-dîn 'Alî Maybudî, il est rare de parvenir à retrouver leur action sur plusieurs sites.

Du côté des artisans, la trentaine de signatures recensées permet d'esquisser une organisation des corps de métier associés à la production des décors architecturaux. Si la disparité des métiers représentés ne rend certainement pas compte de la réalité humaine d'un chantier de construction, elle témoigne en revanche de la forte hiérarchisation qui y règne. Les métiers de l'artisanat sont ainsi sous-représentés. Hormis Qutb al-dîn al-Ḥusaynî, qui pourrait illustrer l'œuvre d'un atelier de céramistes à Kâshân, les métiers de la poterie restent dans l'anonymat. Au sein des artisans de la céramique, seuls les coupeurs de carreaux bénéficient d'une reconnaissance sociale plus marquée. En fait, ce sont les « créateurs », concepteurs, qui occupent le sommet de cette hiérarchisation des métiers : décorateurs, architectes – pourtant peu présents dans les inscriptions turkmènes conservées – mais plus encore calligraphes, dont les signatures s'avèrent largement majoritaires. Certains noms permettent même d'esquisser des chaînes de transmission des savoir-faire et de visualiser la mobilité des artistes, à l'instar des calligraphes Shihâb al-din et de Kamâl, actifs à Marâgha, Ispahan et bien sûr autour de Yazd.

Car, à côté des ateliers permanents (probablement à Kâshân, Tabriz et dans les principaux centres du territoire), l'artisanat de la céramique architecturale connaît une impérative mobilité. Les plus illustres artistes suivent leur mécène ou la cour dans leurs déplacements et migrations estivales. Pour les autres artisans de la céramique, travailler sur les chantiers de construction exige une nécessaire mobilité. C'est le caractère profondément itinérant d'une telle production qui rend souvent délicate l'identification de lieux de production spécifiques. Et c'est cette mobilité qui explique que, conjointement à des marqueurs régionaux forts, la céramique architecturale turkmène développe également un répertoire de formes et de techniques qui se diffusent plus largement sur ses territoires.

DE COBALT ET D'OR. LES TECHNIQUES DE DÉCORS

*faites chauffer à petit feu
au petit feu de la technique
versez la sauce énigmatique
saupoudrez de quelques étoiles
poivrez et puis mettez les voiles*

Raymond Queneau, « Pour un art poétique »,
dans *Le Chien à la mandoline*, 1965.

Reçu par Ūzûn Ḥasan dans son palais de Tabriz, l'ambassadeur Josafa Barbaro s'extasiait des nombreuses mosaïques colorées qui parcouraient les murs, tandis que, découvrant quelques années plus tard cette même demeure, le marchand vénitien Francesco Romano s'émerveillait de décors tout « de cobalt et d'or¹ ».

La polychromie est sans conteste l'un des enjeux majeurs de l'art de la céramique architecturale. Les artisans qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs s'ingénient à élaborer des pièces en terre cuite moulées ou découpées, puis assemblées en vue de constituer de vastes panneaux décoratifs : des « carrelages » ou des « mosaïques », selon la dimension des pièces. La large prédominance de la mosaïque ou du carrelage de céramiques s'impose sans surprise au cours du xv^e siècle. La technique est facile à exporter : la cuisson de ces grandes plaques monochromes n'exige pas de technologie complexe et permet une production relativement mobile. Largement diffusée dans l'ensemble du monde iranien depuis la fin du xiv^e siècle, la mosaïque de carreaux découpés revêt également de nombreuses variantes au cours de cette période, une diversité d'autant plus prégnante que les carreaux découpés sont souvent associés à d'autres supports – briques, aplats d'enduit, ou céramiques à décor peint sous ou sur glaçure. Certaines de ces variations constituent, dans une certaine mesure, des marqueurs régionaux. Et Tabriz, au regard de la diversité des décors céramiques qui s'y trouvent déployés, apparaît comme un véritable « laboratoire de techniques ».

1 Ces différents récits sont édités dans Grey, éd. 1873, p. 175 et p. 52.

On ne saurait s'intéresser aux procédés de fabrication des céramiques architecturales sans mentionner le travail fondateur entrepris par Yves Porter dans ce domaine, ainsi que ses études sur les textes médiévaux relatifs à la céramique². Les sources textuelles décrivant les procédés d'élaboration technique des décors sont cependant antérieures à notre chronologie. Elles se focalisent de surcroît sur des techniques spécifiques, telle que la céramique à décor de lustre métallique. Citons notamment le *Jawhâr-nâma-yi Nizâmî* de Muḥammad al-Jawhâr al-Nîshâpûrî (achevé en 1196), ou le '*Arâyis al-jawâhir wa nafâyis al-aṭâyib* d'Abû al-Qâṣim Kâshânî (700/1301)³. Bien des données restent ainsi en suspens quant à la nature même des céramiques décoratives. La composition des pâtes des céramiques architecturales reste la plupart du temps inconnue. L'identification même de leur type – argileux ou siliceux – est par définition ambiguë : rappelons combien des pâtes argileuses peuvent voisiner dans leur composition avec des pâtes siliceuses, la barrière des plus ou moins 60 % de silice décidant du rattachement vers l'un ou l'autre type⁴. Ainsi, les

2 Voir notamment Porter 2011, ainsi que Porter 1997, 1999 et Porter, Degeorge 2001. Voir également le travail mené dans Soustiel, Porter 2003, qui offre des données chronologiquement comparables à notre période. Rappelons par ailleurs les travaux bien plus anciens entrepris sur les techniques de décor sur la céramique iranienne : Wilber 1939 ou Hillenbrand 1979.

3 Le premier est un traité de minéralogie, étudié dans Porter 1998 et 2002. Le second a été édité par Iraj Afshâr (voir Abû al-Qâṣim Kâshânî, éd. 1966) et partiellement traduit par James Allan (Allan 1973).

4 Porter et Soustiel rappelaient le problème que pose l'identification même de la pâte en Asie centrale. D'abord qualifiée d'argileuse, puis de siliceuse, des recherches

pâtes dites « argileuses » constituent généralement le support des mosaïques ou des carrelages de carreaux monochromes découpés, comme c'est par exemple le cas à Tabriz⁵. Les carreaux rehaussés d'or par une cuisson à petit feu entrent dans cette catégorie des pâtes argileuses, dans la mesure où ils consistent initialement en de grandes plaques monochromes (voir *infra*). C'est une pâte à *tendance* siliceuse qui semble être utilisée pour d'autres supports, tels que les décors « à ligne noire » (ou *cuerva seca*)⁶, de même que pour les céramiques architecturales à décor de lustre métallique sur glaçure⁷, et, sans doute, pour les décors peints sous glaçure transparente tels que les « bleus-et-blancs »⁸. Mais les céramiques architecturales turkmènes n'ont jamais fait l'objet d'analyses physico-chimiques systématiques. Ce sont les travaux réalisés par le Royal Ontario Museum de Toronto sur les pâtes des poteries tîmûrides qui offrent quelques données pétrographiques⁹. Parmi les groupes analysés par Robert Mason, Lisa Golombek et Gauvin Bailey figuraient quelques sites sous domination qarâ quyûnlû ou âq quyûnlû, tels que Suse ou Diyarbakır : mais aucune céramique architecturale n'a fait l'objet de prélèvements¹⁰. Tabriz – ou sa région – constitue à

russes ont ensuite montré la très fine barrière qui faisait la balance de l'une à l'autre. Charles Kiefer parlait quant à lui de pâtes « argilo-calcaires ». Voir Kiefer 1956-1957, Wulff 1966, Kehren 1967, Golombek, Mason, Bailey 1996, et bien sûr Soustiel, Porter 2003, p. 168-169.

- 5 Voir Robert Mason dans Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 41.
- 6 Voir Porter, DeGeorge 2001, p. 279 et Soustiel, Porter 2003, p. 216.
- 7 Technique décorative depuis longtemps associée à la pâte siliceuse, voir la description d'Abû al-Qâsim dans Allan 1973, p. 112, Wulff 1966, p. 165, Caiger-Smith 1985, ainsi que Watson 1975 et 1985 et Mason 1997, p. 103-135.
- 8 D'après Mason, Golombek 1991, p. 472, bien qu'aucun « bleu-et-blanc » de Tabriz n'ait été analysé.
- 9 Golombek, Mason, Bailey 1996 – rappelons toutefois que leur enquête concernait essentiellement les poteries, et non les carreaux. Une grande partie des céramiques architecturales qarâ quyûnlû et âq quyûnlû étudiées ici sont par ailleurs toujours *in situ* : il s'avérerait donc impossible d'entreprendre des analyses systématiques.
- 10 Or la fabrication des poteries ne s'effectue pas forcément dans les mêmes conditions que celle des revêtements. Pour Suse, voir notamment Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 49. Pour Diyarbakır, voir *ibid.*, p. 17-18 et 49, ainsi que Whitehouse 1969, p. 54-58. La pétrographie des poteries attribuées à Diyarbakır se caractérise par une pâte siliceuse, contenant 50-60% de quartz, ainsi caractérisée par Mason : « *the bulk of quartz is in cherty micro-/crypto-crystalline or polycrystalline varieties. Individual grains often contain transitions from chert-like fibrous quartz growth to polycrystalline areas, and then back again, producing a "banding" effect. The banding of agate is normally caused*

ce jour le seul site de production pour lequel le corps des revêtements a pu faire l'objet d'analyses. Mason décrit ainsi une matrice jaune-brune – que confirment de simples observations visuelles – de type argileux, mais avec un corps présentant des caractéristiques proches des pâtes siliceuses, et incluant des quartz auxquels sont associés de nombreux matériaux volcaniques¹¹. Pour Mason, seule la région de Tabriz est susceptible de répondre à de telles caractéristiques géologiques. On regrette que les « bleus-et-blancs » trouvés sur le site de Tabriz n'aient encore jamais fait l'objet d'analyses comparables pour pouvoir étayer nos attributions.

Outre la question des pâtes, celle des fours reste également sans réponse. Aucun four des périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû n'a été retrouvé à ce jour¹². Un regard plus large sur le monde iranien nous apprend que des fours à sole et des fours à barres¹³ étaient conjointement utilisés sur des sites

by layers of fibrous crypto-crystalline quartz, but at times this will also exhibit bands of polycrystalline quartz also. The grain size distribution is probably "coarse ungraded," although it is difficult to measure many cherty grains properly » (dans Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 36). On ne sait si les carreaux à décor à « ligne noire » de Diyarbakır correspondent ou non à cette analyse.

- 11 Trois céramiques architecturales émanant de la Mosquée bleue, et un carreau du Sanb-i Ghâzân ont été analysés par Mason, qui décrit ainsi un corps argileux, incluant toutefois les mêmes matériaux bruts que les pâtes siliceuses. Ces corps comprennent des grains de sable circulaires (0,3 à 0,4 mm de diamètre) décrits par Mason comme étant un quartz de couleur claire, auxquels sont trouvés associés plus de 50% de matériaux volcaniques et des feldspaths. Le caractère trouble du quartz aurait été causé par des inclusions liquides qui pourraient être d'origine volcanique. Mason précise également la faible teneur en dégraissants minéraux et décrit une matrice jaune-brune. Voir Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 41.
- 12 Il en va de même pour la période tîmûride, comme le déplorait Mason (dans Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 16).
- 13 Le « four à sole » est plus ancien que le four à barres. Il est constitué de deux chambres superposées séparées par une sole percée de trous. Cette sole peut être plate ou en coupole ouverte. La flamme du foyer parvient dans la chambre de cuisson de manière indirecte. Des exemples de fours à sole sont connus sur les sites de Shâhrukiya, Samarcande, ou encore à Nîshâpûr ou Sîrâf. Les fours à barres ne comportent quant à eux qu'une seule chambre : le foyer est creusé dans le sol, et la chambre s'élargit au-delà du foyer. Le sommet du four est fermé par une voûte, dans laquelle a été aménagée une ouverture. Il s'agit donc d'une cuisson à flamme directe et à tirage vertical. La taille des fours varie selon leur utilisation. Ainsi, les exemples connus dans le monde iranien présentent un diamètre allant de 90 cm (cf. Shâhrukiya en Ouzbékistan) jusqu'à 180 ou 210 cm (Takht-i Sulaymân, Samarcande, puis Ahlat), pour une hauteur totale très variable : 100 cm de hauteur de

comme Samarcande (IX^e-XIII^e siècle) ou Shâhrukhiya (IX^e-XVII^e siècle). À Samarcande, vers les IX^e-XI^e siècles, les fours à sole semblent davantage consacrés à la cuisson des céramiques non glaçurées, tandis que les fours à barres permettent la cuisson de la vaisselle glaçurée¹⁴. À Kâshân, ce sont ainsi des céramiques à glaçure monochrome qui auraient été enfournées dans de tels fours au cours du XIII^e siècle¹⁵. Mais la localisation des fours s'avère d'autant plus délicate que les ateliers de céramiques architecturales se sont déplacés en fonction des besoins, non loin des édifices qu'ils étaient destinés à parer¹⁶.

En dépit des nombreuses questions que pose encore la production de la céramique architecturale turkmène, l'analyse des procédés techniques mis en œuvre offre une réelle appréciation des grands groupes de production.

foyer à Takht-i Sulaymân, 170 cm au total à Shâhrukhiya, ou 274 cm à Ahlat. Les parois de la chambre sont creusées de plusieurs rangées horizontales de trous, dans lesquels sont placées des barres d'argile cuite d'un diamètre variant de 5,5 à 8 cm. Ce sont ces barres qui permettent de placer les pièces à cuire. Lorsque les deux types de fours sont présents sur un même site, les fours à sole s'avèrent souvent plus nombreux (cf. à Sirâf). Notons enfin qu'un troisième type de four peut être usité, bien que moins fréquemment : il s'agit du four « à flamme renversée » (cf. Nîshâpûr). Il permet une flamme moins agressive, par le biais d'une voûte close et de cheminées latérales obligeant la flamme à redescendre le long des parois avant d'être évacuée ; de fait, les parois sont réchauffées. Voir Allan 1973, p. 114, Soustiel 1985, p. 386-387, Thiriôt 1997, Soustiel, Porter 2003, p. 156-158, ainsi que Bahrami 1938, p. 227-229, Naumann 1971, Shishkina, Pavchinskaja 1992, p. 35-36.

14 Voir Shishkina, Pavchinskaja 1992 pour le quartier des potiers à Samarcande (et notamment p. 35 et 41). Pour Shâhrukhiya (au sud de Tachkent), voir Burjakov 1990, p. 81-90. Sur les deux sites, une forte imbrication des fours les uns dans les autres est constatée. Les fours à barres permettent souvent la cuisson de pièces de meilleure qualité (Soustiel, Porter 2003, p. 157-158). Dans l'Iran médiéval, de nombreux sites antérieurs aux Turkmènes fournissent des exemples de fours : cf. Sirâf, Takht-i Sulaymân, Gurgân, ou encore Rayy.

15 Bahrami 1938, p. 227-229, repris dans Thiriôt 1997, p. 355. À Ahlat, ce sont par exemple les fours à barres qui auraient notamment permis la cuisson des céramiques seljuquides à reflet métallique (Soustiel 1985, p. 387, d'après Karamağalari 1978, p. 491)

16 Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 41. Il apparaît en effet raisonnable de penser que la taille et la quantité des carreaux à fabriquer, la réalisation même des vastes panneaux, ne facilitaient pas leur transport sur de longues distances. La réalisation des grandes plaques n'exigeait pas en soi une technologie complexe : c'est surtout la découpe et le montage des panneaux qui demandaient un savoir-faire plus avancé. Contrairement à d'autres types de carreaux, les plaques des mosaïques ont donc pu être réalisées non loin du lieu auquel elles étaient destinées.

LES DÉCORS RÉALISÉS À PARTIR DE CÉRAMIQUES MONOCHROMES

À la source de l'éclatante éclosion de couleurs des revêtements qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs se trouvent de grands aplats monochromes. Mosaïques, carrelages, assemblages de briques *bannâ'î* : ce sont ces combinaisons inventives et variées de carreaux monochromes de grand feu qui créent la polychromie de la plupart des décors architecturaux turkmènes.

Mosaïques et carrelages de carreaux découpés

La majeure partie des revêtements de céramique qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs est réalisée à partir de grandes plaques de céramique à glaçure monochrome opaque – sans application préalable d'engobe –, découpées après cuisson, puis assemblées.

Le terme de « mosaïque » généralement utilisé pour décrire cette technique demande à être précisé. Une mosaïque est un revêtement mettant en œuvre des éléments minéraux en principe inférieurs à 10 cm de côté, dimensions au-delà desquelles les tesselles deviennent des « carreaux¹⁷ » (c'est-à-dire un élément dont la forme est normalement carrée, mais éventuellement différente). C'est donc l'emploi de modules de petites dimensions qui définit à l'origine le terme de mosaïque. Appliqué aux arts de l'Islam, ce critère s'avère souvent ambigu : ce qui est généralement qualifié de « mosaïque de carreaux découpés¹⁸ » désigne de grandes plaques découpées pour former tout autant des carreaux polygonaux de format moyen (**ill. 9**) que de très fines pièces aux contours irréguliers, destinées à créer un infime maillon d'un décor végétal ou épigraphique (**ill. 10**). L'expression recouvre donc bien un seul et même procédé technique, mais qui conduit à des effets formels extrêmement diversifiés. L'enjeu n'est pas ici de proposer une nouvelle terminologie ; pour tenter d'apporter plus de clarté à cette nomenclature parfois ambivalente, nous qualifierons de « carrelages » les assemblages de carreaux découpés de moyen

17 Voir la définition donnée dans René Ginouvès et Roland Martin, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, Rome/Athènes, École française de Rome/École française d'Athènes, 1985, I, p. 147 pour la définition de « mosaïque », et p. 145 pour celle du terme « carreau » (« élément[s] de pierre ou de terre cuite, dont la forme est normalement carrée, mais éventuellement différente »).

18 Porter, Degeorge 2001, et Soustiel, Porter 2003, p. 198-200.



9. Bunderābād, complexe Taqī al-dīn Dādā à Bunderābād, détail du lambris de la mosquée : restaurations modernes (2009)



10. Fragment de panneau décoratif en mosaïque de carreaux découpés. Iran, Tabriz (?), vers 1465. Doha, Museum of Islamic Art, MIA PO.318.2004

40

module et de forme polygonale, par opposition aux mosaïques, dont le terme recouvre des tesselles de petites dimensions, généralement de formes végétales ou épigraphiques.

« La mosaïque de céramique est plus un art qui appartient aux décorateurs qu'aux véritables céramistes¹⁹ », écrivaient Jean Soutiel et Yves Porter. La difficulté technique des mosaïques ou carrelages de carreaux découpés tient plus en effet de l'art de la découpe et de l'assemblage, que de la cuisson des céramiques proprement dites. Les couleurs des carreaux proviennent de minerais broyés, transformés par calcination en oxydes métalliques, offrant six teintes au répertoire chromatique turkmène : le bleu cobalt (oxyde de cobalt), le bleu turquoise (oxyde de cuivre), un jaune variant du jaune clair ou jaune orangé-brun (oxyde de fer, voire antimoine), un vert foncé (cuivre), du noir (manganèse) et du blanc²⁰.

La mosaïque turkmène ajoute d'autres nuances à cette palette initiale. Délibérées ou accidentelles, elles enrichissent amplement l'aspect de ces mosaïques. L'oxyde de manganèse produit ainsi plusieurs variantes : depuis le pourpre foncé (voir pour

exemple au Darb-i Kūshk d'Ispahan), vers un brun tirant sur un bordeaux sombre (mosquées Maydān-i Sang à Kāshān, Jāmi' à Yazd, *khānqāh* de Naṣrābād ou encore mausolée de Zaynāl à Hasankeyf), jusqu'à un bordeaux assez inhabituel (tombe n°5 de la mosquée Shaykh Dādā à Yazd). Les deux panneaux provenant du mausolée de Zayn al-Mulk à Ispahan emploient l'oxyde de manganèse de manières variées : sur l'un des panneaux, l'arrière-fond des écoinçons arbore un brun tirant sur le bordeaux, très sombre, tandis que le second présente, au même endroit, un bordeaux pleinement assumé (ill. 11). S'agit-il d'essais, d'erreurs de cuisson, voire même de reprises modernes, pour certains d'entre eux ? Ces tesselles tirant vers des teintes rougeâtres restent ici notables tant le rouge a peu souvent été obtenu dans l'histoire de la mosaïque de céramique²¹.

Certaines tesselles jaunes sont par ailleurs rehaussées d'or. Souvent mal conservé, ce procédé est néanmoins encore partiellement visible dans les décors de la Masjid-i Sar-i Rîg à Yazd (ill. 12), ainsi qu'au Qūbba-yi Sabz de Kirmān ou dans les fragments de la mosquée Hasan Pādishāh de Tabriz. Au xvii^e siècle, Jean Chardin fait d'ailleurs écho à de tels reflets dorés

¹⁹ *Ibid.*, p. 198.

²⁰ D'après Porter, Degeorge 2001, p. 13-18 et 172-190 ; Soutiel, Porter 2003, notamment p. 191-195 ; voir aussi Porter 2011. Notons que Philippe Colomban a par ailleurs démontré l'utilisation de lapis-lazuli employé comme colorant sous la glaçure sur des revêtements timûrides (Colomban 2003, p. 5-9). Dans les décors turkmènes, les nuances de cobalt ne semblent pas suggérer un tel emploi.

²¹ Sur cette question du rouge, voir Soutiel, Porter 2003, p. 198-200. Citons, comme rare exemple d'emploi de cette couleur dans la mosaïque murale, le décor du mausolée dit de Tūghabig Khānūm, à Kuhnya Ūrginch (Turkménistan), vers 1370. La couleur était due à un engobe rouge, provenant d'un oxyde de fer.



11. Panneau en mosaïque de carreaux découpés. Iran, Ispahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?), vers 1480. Doha, Museum of Islamic Art, MIA TI.162.2004



12. Yazd, Masjid-i Sar-i Rîg, détail du mihrab en mosaïque de carreaux découpés avec rehauts d'or (2014)

à l'intérieur de la Mosquée bleue de Tabriz²². Cette technique de surdécor doré à petit feu sur de fines tesselles de mosaïque à décor végétal est pour le moins remarquable. Son usage pourrait cependant avoir été bien plus développé que ce que ne le laissent entendre les quelques traces conservées.

Aux côtés de ces tesselles colorées, diverses pratiques permettent de jouer avec le coloris beige de la terre cuite non glaçurée. La glaçure de certains carreaux ou tesselles est ainsi fréquemment grattée, de manière à gagner en détails, voire incisée, faisant apparaître une inscription ou le détail d'une palmette (ill. 13, 14, voir également ill. 173). Dans la mosaïque, ce sont parfois de véritables tesselles de terre cuite non glaçurée qui sont insérées pour élargir la gamme chromatique d'un nouveau coloris (ill. 15). Ces pièces sont alors utilisées pour le remplissage d'infimes détails du décor, tels le bouton central d'une rosette ou le décor de pétales (exemple au Darb-i Kûshk d'Ispahan ou à la Masjid-i Maydân-i Sang de Kâshân).

La céramique est par ailleurs régulièrement associée à d'autres matériaux comme la brique bien sûr, ou encore des enduits (ill. 16), voire même de la pierre sculptée. Le procédé permet naturellement d'enrichir le répertoire chromatique des décors qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs, tout en mettant en valeur la mosaïque de carreaux découpés.

²² « Tout le dedans est doré » (Chardin, éd. 1983, p. 317); de tels reflets ont aujourd'hui disparus.



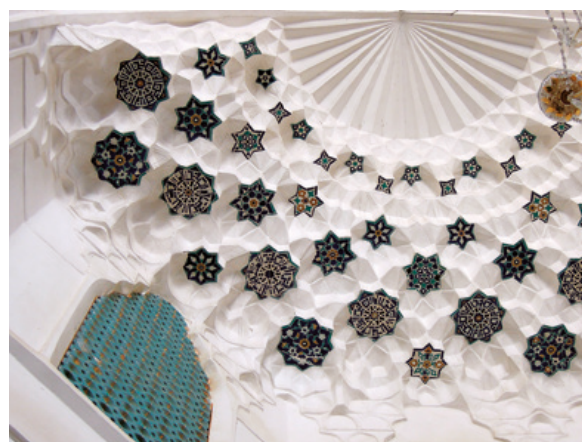
13. Isfahan, Darb-i Kūshk, détail d'un panneau en mosaïque de carreaux découpés : Isfahan, musée Chihil Sutūn (2009)



15. Isfahan, Masjid-i Jāmi', détail du panneau en mosaïque de carreaux découpés ornant la voûte reliant l'iwan sud à la salle à coupole attenante (2006)



14. Isfahan, Darb-i Kūshk, détail d'un panneau en mosaïque de carreaux découpés : Isfahan, musée Chihil Sutūn (2009)



16. Ābrāndābād, Masjid-i Jāmi', détail de la retombée des muqarnas surplombant le mihrab (2014)

42

C'est au coupeur de carreaux (*kāshî tarāsh*) qu'incombe ensuite la tâche délicate de donner forme à ces différents carreaux et tesselles, en les sculptant²³. Les motifs de carreaux découpés composant les carrelages peuvent être assez variés, mais la grande majorité d'entre eux est formée de carreaux monochromes hexagonaux, posés sur la pointe,

²³ La découpe s'effectue en deux temps, à l'aide d'un gros marteau aiguisé des deux côtés : la première taille vise à donner la forme générale, en suivant le tracé des formes préalablement reproduites sur le carreau à découper. Le coupeur de carreaux commence ses découpes à partir de l'un des angles de la plaque, afin d'exploiter au maximum la pièce en céramique. Dans un second temps, l'artisan procède à une découpe en biseau permettant d'affiner le contour et l'assemblage des tesselles. Voir par exemple Paccard 1980, p. 350, qui décrit ce procédé dans le cadre de la fabrication des zelliges au Maroc. Voir également Farajollah Fazl dans Pope 1981 [1939], IV, p. 1706.

calibrés selon un module de 14-15 cm de hauteur maximale sur 12-13 cm de large, pour le plus grand nombre (voire de 5,5 à 12 cm pour certains)²⁴ (ill. 9). Les tesselles des mosaïques suivent bien entendu des formes beaucoup plus diversifiées. L'intervention d'un modèle est indispensable : les motifs sont dessinés sur un papier, puis collés sur le carreau ou décalqués directement grâce aux trous introduits dans le poncif²⁵. L'assemblage des pièces s'effectue en posant au sol une copie du modèle sur lequel sera posée, à l'envers, chacune des pièces constituant le décor : un mode de fabrication exigeant, dans la mesure où il ne permet pas de vérifier le résultat au fur et à mesure. Lorsque du relief doit être introduit dans la composition,

²⁴ Voir Aube 2010, I, p. 138-140.

²⁵ Sur la question des poncifs, voir p. 67-71.



17. Isfahan, Masjid-i Jâmi', détail d'un effet de relief sur des polygones en mosaïque de carreaux : restaurations safavides (2009)

le coupeur de carreaux ajoute alors une cale au niveau des zones en retrait²⁶. Les tesselles sont scellées entre elles, directement au sol ; un travail de jointoyage sera naturellement nécessaire lors de la pose des différents panneaux composant le revêtement. Un autre procédé d'assemblage a pu consister en l'enchâssement direct des tesselles dans le mortier de chaux mis en attente sur la paroi : bien que plus délicate, cette technique permettrait de mieux contrôler l'exécution²⁷. Ce dernier procédé semble toutefois moins courant.

L'usage du relief dans la mosaïque de carreaux découpés qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs est de nature variée mais, la plupart du temps, il s'agit de polygones en relief (1,5 cm de saillie environ) dessinant une sorte de composition géométrique rayonnante (ill. 17, 18).

26 C'est ainsi que procèdent encore aujourd'hui les coupeurs de carreaux lors de restaurations de monuments anciens. Je remercie encore Ustâd Muḥammad Jarad Sâdiqiyân, l'un des principaux *kâshî tarâshân* exerçant à Yazd et dans le centre de l'Iran depuis de fort longues années, pour toutes ses explications sur son métier.

27 Ces différents procédés d'assemblages sont présentés dans Pope 1981 [1939], IV, p. 1706, Soustiel 1985, p. 388, Soustiel, Porter 2003, p. 198 ; voir également Paccard 1980, p. 382-383 pour une étude de cette même technique au Maroc.



18. Warzana, Masjid-i Jâmi', détail du décor de polygones en relief parant l'intrados de l'arc introduisant à la salle de prière principale (2006)

Ces polygones sont généralement meublés de fins motifs floraux, et se dégagent d'un arrière-plan géométrique évoquant des motifs de pétales. Ce type de composition, qui apparaît à l'époque tîmûride²⁸, est observée sur deux décors qarâ quyûnlûs : le Darb-i Imâm d'Ispahan et la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 51, 108), puis imité à plusieurs reprises dans des décors âq quyûnlûs, mais sans relief : ainsi des compositions du Darb-i Kûshk d'Ispahan ou du mausolée de Zaynâl à Hasankeyf (ill. 252). Plus rarement, d'autres effets de relief peuvent être obtenus en faisant ressortir de la composition générale le détail d'un motif végétal ou une calligraphie en terre cuite non glaçurée (ill. 77-78). Mais, à l'exception de l'inscription tîmûride de la mosquée Mawlânâ à Tâybâd, dans le Khurâsân²⁹ (848/1444-1445, ill. 19), seule la Mosquée bleue de Tabriz atteste une utilisation extensive d'un tel procédé, y compris par l'adjonction de pièces en céramique moulées en fort relief, peintes sous glaçure en cobalt et noir sur fond noir : un procédé qui, au-delà de la capitale turkmène, reste inconnu (ill. 27, voir *infra*).

Les briques *bannâ'î*

La brique est omniprésente dans l'architecture des dynasties qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. Matériau de construction par excellence, elle réapparaît parfois comme délimitation de panneaux, quand elle ne constitue par directement un fond ornemental aux céramiques architecturales. Les décors de briques *bannâ'î* – des briques décoratives, à glaçure monochrome ou non glaçurées – sont très répandus dans le monde iranien. En dehors d'un contexte de datation fiable, elles s'avèrent souvent difficiles à dater tant elles ont été restaurées et imitées au cours des siècles.

En l'absence d'analyses de briques qarâ quyûnlûs ou âq quyûnlûs, quelques corollaires tîmûrides peuvent servir de référents³⁰. La composition des briques semble se caractériser par l'emploi d'une argile



19. Tâybâd, complexe Zayn al-dîn, détail de l'inscription en relief du *pishtâq* (2006)

locale, dégraissée à l'aide de sable ou de particules granuleuses³¹. Les briques sont modelées à l'aide d'un moule en bois, puis séchées à plat, avant d'être cuites une première fois dans un four à feu doux (pas plus de 500° C). Dans les décors turkmènes, les briques non glaçurées obtiennent ainsi une teinte beige variant de l'écru au rose³². Une glaçure peut ensuite être appliquée sur le dessus des briques, sans engobe. Les briques sont alors soumises à une seconde cuisson³³. Dans les décors de type *bannâ'î* d'époques qarâ quyûnlû et âq quyûnlû, la palette chromatique est

28 Le premier exemple connu se trouve dans la Masjid-i Gawhar Shâh à Mashhad (821/1418) ; voir O'Kane 1987, p. 70 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 329 ; Necipoğlu 1995, p. 37.

29 Sur les matériaux utilisés à Tabriz et Tâybâd, voir O'Kane 1979, p. 89, qui décrit respectivement de la brique et de la terre cuite.

30 Voir les analyses de briques glaçurées données dans Kehren 1967, p. 188-189, à partir du site de la mosquée de Bîbî Khânûm à Samarcande (1404).

31 Golombek, Wilber 1988, I, p. 127 ; Wulff 1966, p. 115. La préparation de l'argile est décrite plus précisément dans Kehren 1967, p. 191.

32 Voir Aube 2010, I, p. 144.

33 Voir Kehren 1967, p. 191-192 : « on remplissait des moules en bois préalablement mouillés et saupoudrés de sable fin. Les moules étaient abandonnés sur des claies disposées en étages ; des fagots et des paillassons les protégeaient contre une action desséchante trop brutale des vents. Ce séchage progressif était poursuivi jusqu'à obtention de briques suffisamment fermes pour pouvoir être démoulées. On empilait ces briques dans des fours chauffés au bois où elles subissaient une première cuisson à feu doux (cuisson au « dégourdi »), qui ne dépassait pas 500 °C. Après refroidissement, on éliminait les pièces défectueuses et les briques cuites étaient livrées aux émailleurs. »

restreinte, les bleus cobalt et turquoise demeurant les principales couleurs obtenues. Très rarement, du noir apparaît également (voir Qûbba-yi Sabz de Kirmân ou Masjid-i Sar-i Rîg de Yazd, **ill. 150**). Les blancs, verts, jaunes ou la glaçure violine, connus dans les décors *bannâ'î* d'époque tîmûride, sont absents du répertoire chromatique turkmène³⁴.

Les briques ainsi obtenues sont sciées selon un module qui, après 1400, mesure environ 16 cm de longueur pour une épaisseur de 5 cm³⁵. Comme pour la découpe des carreaux de céramique, l'artisan chargé de ce travail trace d'abord une marque à l'emplacement de la découpe, puis la frappe à l'aide d'un marteau plat, avant d'affiner la découpe – ainsi que la face visible, dans le cas d'une brique non glaçurée – en la ponçant à l'aide d'une pierre granuleuse³⁶ (*sang-i sû*, type pierre ponce). La face de pose des briques est taillée en biseau. Les pièces glaçurées peuvent être employées entières ; mais la plupart du temps, il s'agit de carreaux re-sciés en fonction des besoins du décor (en carrés ou plus petits rectangles).

Larges d'environ 5 cm, les briques sont généralement posées en carreaux. Les pièces étant largement redécoupées³⁷, leur agencement final peut imiter l'aspect de briques en boutisse ou en panneresse. Les briques glaçurées dessinent des compositions épigraphiques, en écriture coufique géométrique, sur un fond de briques non glaçurées. Les modules colorés sont alors placés perpendiculairement au lit de pose des briques non glaçurées qui servent d'arrière-fond à la composition. Souvent, des briques glaçurées posées en carreaux forment un cadre délimitant les compositions. À titre exceptionnel, la brique *bannâ'î* est associée à des céramiques moulées peintes en cobalt, blanc et noir sous glaçure transparente (**ill. 75**). Plus fréquemment, la brique est utilisée dans des monuments pour imiter la brique de construction



20. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor extérieur du mausolée (2004)

et mettre en valeur les compositions florales en mosaïque de carreaux découpés (**ill. 20**). Les briques sont alors non glaçurées et recouvrent aussi bien des parois intérieures qu'extérieures. En dehors de ce cas de figure, les décors de briques sont toujours localisés à l'extérieur des monuments.

LES DÉCORS POLYCHROMES

Au temps des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs, l'art de la céramique architecturale comprend essentiellement des panneaux de carreaux monochromes découpés. Mais d'autres techniques s'y conjuguent quelquefois, rappelant que les décors turkmènes arboraient des techniques décoratives diversifiées. Deux types de décors peints sur glaçure sont ainsi pratiqués dans les monuments turkmènes. La catégorie des céramiques à décor dit de petit feu contient des procédés ornementaux délicats d'obtention. On enregistre des carreaux monochromes recouverts de motifs dorés – un procédé qui apporte aux mosaïques (voir *supra*) et carrelages de nouvelles nuances. Ce principe décoratif semble avoir été plus largement répandu que ne le suggèrent les parcimonieux témoignages conservés. Une seconde technique de décor sur glaçure se cantonne à quelques rares exemples, qui constituent pourtant un jalon important : le décor de lustre métallique sur glaçure.

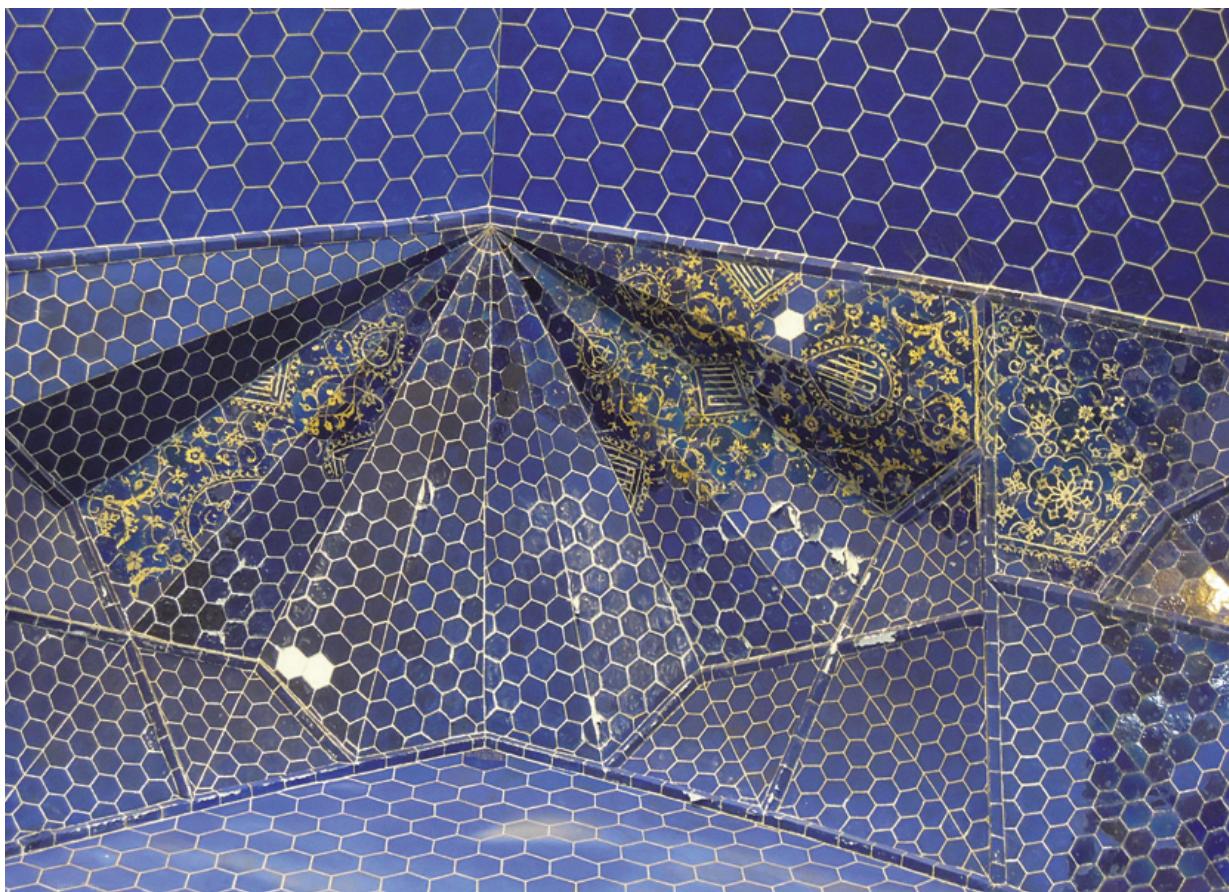
Plus rarement, la polychromie peut être également obtenue par des décors peints sous glaçure. Dans cette catégorie, les décors dits « en bleu-et-blanc » sont particulièrement notables. Enfin, les décors

34 À la fin du xiv^e siècle, les couleurs initiales sont le cobalt, le turquoise et le blanc ; or ce dernier coloris n'apparaît que sur le minaret de la Masjid-i Sar-i Rîg de Yazd. Le vert, le jaune, ou le violine apparaissent dans des décors tîmûrides : voir des exemples comparatifs dans Soustiel, Porter 2003, p. 194-196 et Golombek, Wilber 1988, I, p. 128 ; signalés dans Aube 2010, I, p. 144-145, n. 95.

35 Soustiel, Porter 2003, p. 194. Jusque vers 1400, les modules des briques étaient de 23 à 25 cm de longueur pour une épaisseur de 5 cm. Voir également Golombek, Wilber 1988, I, p. 127.

36 Les différentes étapes du découpage des briques sont expliquées dans Wulff 1966, p. 122-123.

37 Soustiel, Porter 2003, schéma p. 195.



21. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor de carreaux hexagonaux cobalt rehaussés d'or conservés dans le mausolée (2014)

polychromes à « ligne noire » constituent un dernier groupe de décors illustrant le savoir-faire des céramistes turkmènes et témoignant de la vivacité des ateliers.

Les carreaux à décor d'or sur glaçure

Les céramiques architecturales turkmènes recouvrent plusieurs emplois attestés de carreaux monochromes glaçurés rehaussés de décors appliqués à la feuille d'or³⁸. L'or s'applique sur des céramiques ayant préalablement reçu une glaçure monochrome de grand feu : des bases bleues cobalt (oxyde de cobalt), vertes (oxyde de cuivre), jaunes (oxyde de fer) ou manganèses sont relevées sur des décors d'époque turkmènes. Un liant permet à l'or de mieux adhérer

à la glaçure. Les décors ainsi préparés subissent une seconde cuisson, à petit feu³⁹. Les pièces les plus fragiles sont probablement mises dans des caissettes.

Il convient de distinguer deux groupes de céramiques rehaussées d'or, qui suivent néanmoins les mêmes principes s'assemblage. D'une part, des rehauts d'or sont employés sur des carrelages de carreaux monochromes hexagonaux. Les carreaux hexagonaux cobalt qui ornaient jadis les parois et la coupole du mausolée de la Masjid-i Kabûd de Tabriz sont ainsi ornés de motifs se prolongeant sur tout un ensemble d'hexagones (ill. 21). À l'évidence, les carreaux ont été préalablement découpés et assemblés avant de recevoir les motifs dorés. C'est donc un panneau entier qui est enfourné pour être cuit à petit feu. D'autres carreaux hexagonaux monochromes ne revêtent pas forcément cette même homogénéité : il en

³⁸ Des moyens d'investigation plus poussés permettraient sans doute de déceler davantage de traces d'or : sur les mosaïques de carreaux découpés notamment, cette présence est souvent difficilement vérifiable à l'œil nu sur des revêtements disposés en hauteur et par conséquent peu accessibles.

³⁹ Voir la traduction par Yves Porter de la recette donnée par Abû al-Qâsim mentionnant les *minâ'i* et les *lâjvardina* (dans Soustiel, Porter 2003, p. 221).



22. Bunderâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail de l'encadrement de miroir en céramique à rehaut d'or (2009)

est ainsi du lambris interne du Darb-i Imâm, à Ispahan, dont les carreaux hexagonaux verts reçoivent tous le même motif doré (ill. 110). Notons que ces deux revêtements qarâ quyûnlûs restent assez marginaux dans le panorama des décors turkmènes⁴⁰.

Dans le mausolée du complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad à Bunderâbâd, à l'intérieur d'une niche ménagée dans le lambris du mur de qibla, se trouvait un petit miroir circulaire (vers 878/1473-1474). Le miroir a aujourd'hui disparu, mais son encadrement est resté : un carreau carré au centre duquel avait été découpée la forme circulaire du miroir. Ledit carreau est recouvert d'une glaçure manganèse et rehaussé d'arabesques peintes à la feuille d'or⁴¹ (ill. 22).

Le même procédé ornemental est d'autre part employé dans des panneaux en mosaïque de carreaux

découpés. Les tesselles ont-elles été découpées avant ou après la mise en place de l'or ? Une question d'économie tendrait à suggérer que les rehauts d'or aient été mis en place après découpage des tesselles, puis cuits avant d'être assemblés. Les panneaux décoratifs du Darb-i Imâm d'Ispahan, de la Masjid-i Sar-i Rîg de Yazd, du Qûbba-yi Sabz de Kirmân révèlent ainsi l'adjonction d'or sur des tesselles de couleur jaune (ill. 12). Cette pratique a probablement été plus fréquente dans l'art de la mosaïque que ne le suggèrent ces quelques témoignages. En attestent les commentaires de Jean-Baptiste Tavernier ou encore ceux de Jean Chardin qui, au cours du xvii^e siècle, dit de la Mosquée bleue de Tabriz que « tout le dedans est doré⁴² ».

40 Les seuls exemples comparatifs connus se trouvent à Mashhad, sur les parois de la Masjid-i Shâh, construite – et peut-être décorée ? – par un certain Shams al-dîn Tabrîzî, ainsi que les lambris du Çinili Kôşk à Istanbul.

41 Sur cet exemple, voir p. 163-164.

42 Chardin, éd. 1983, p. 317. Jean-Baptiste Tavernier décrivait quant à lui « toutes sortes de fleurs plates » dorées et disait de ses coupoles : « le tout si bien peint & si bien doré & ajusté avec tant d'art » (Tavernier 1676, I, p. 60). Sur les rehauts d'or dans la Mosquée bleue de Tabriz, voir Aube 2008, p. 268-269.

La céramique à décor de lustre métallique sur glaçure

La céramique à décor de lustre métallique sur glaçure est un procédé décoratif complexe, dont les occurrences sont rares au cours du xv^e siècle⁴³. Les quelques carreaux turkmènes trouvés à Tabriz et dans la région de Kâshân constituent les rares jalons d'une production de décors lustrés qui, à l'évidence, n'a donc guère connu de rupture technologique au cours de cette période.

Les stèles turkmènes rattachées à la région de Kâshân sont des carreaux moulés, d'environ 24 à 28 cm de largeur pour une hauteur variant entre 36 et 43 cm (ill. 23). Sur certaines de ces stèles, le décor a été moulé en léger relief par rapport au fond, avant de recevoir une glaçure. Le modelage des pièces lustrées trouvées à Tabriz est différent puisqu'il ne s'agit pas de carreaux indépendants, mais de revêtements spécifiquement conçus pour les bases en balustre du portail de la Mosquée bleue (ill. 24). Ces quelques éléments ne possèdent par ailleurs pas de motif en léger relief, contrairement à leurs corolaires kâshânîs.

Le procédé de décoration de ces céramiques lustrées se déroule en plusieurs temps. Une glaçure blanche est d'abord cuite à grand feu. Le décor de lustre métallique associé à des rehauts bleus (oxyde de cobalt) est ensuite réalisé. Une pâte à base d'ocre, contenant un sel métallique (probablement du cuivre⁴⁴) et un peu d'acide acétique, est appliquée. Vingt-quatre formules de ce mélange étaient données en 1196 par Muḥammad al-Jawhâr al-Nîshâpûrî dans son traité de minéralogie (le *Jawhâr-nâma-yi Nîzâmî*) ; toutes offraient différentes nuances de couleurs. En 1303, Abû al-Qâṣim n'en livrait qu'une formule unique, qu'Yves Porter a comparée aux différentes formules d'al-Nîshâpûrî et ainsi traduite⁴⁵ :

43 Notons que, dans sa somme consacrée à la céramique lustrée, Alan Caiger-Smith ne mentionnait aucune pièce relative au xv^e siècle (Caiger-Smith 1985). Ce sont les travaux de Richard Ettinghausen (dans Pope 1939, IV, notamment p. 1687 et 1692), puis ceux d'Ernst Grube et surtout d'Oliver Watson (Watson 1975 et 1985) qui ont significativement fait avancer nos connaissances sur les lustres métalliques au xv^e siècle.

44 Oliver Watson rappelle en effet que le cuivre donne un ton tirant plutôt sur le rouge, alors qu'il tire davantage sur le jaune avec de l'argent (Watson 1985, p. 31). C'est pourquoi apparaît plus probable que le cuivre ait été employé pour les décors lustrés turkmènes.

45 Porter 2002, p. 6-7. Voir également sa présentation de cette technique dans Soustiel, Porter 2003.

Prendre un man et demi d'arsenic rouge et jaune, un man de marcassite dorée et argentée, un batman (demi man) de vitriol jaune et un quart de cuivre grillé, les moudre et en faire une pâte. Un quart de ce mélange est mélangé à six dirhams d'argent pur, grillé avec du soufre et moulu sur une pierre pendant 24 heures jusqu'à ce que ce soit extrêmement fin. Dissoudre alors le tout dans du verjus ou du vinaigre et en peindre les objets désirés, puis les placer dans un deuxième four spécialement fait à cet effet, et les enfumer pendant 72 heures, jusqu'à ce qu'ils atteignent la couleur des deux feux. Lorsqu'ils sont froids, les retirer et les laver avec de la terre humide afin que la couleur dorée ressorte. Certains ajoutent du minium et du vert de gris à cette préparation. En fait, l'hématite avec l'argent grillé donne le même résultat. Ce qui a été régulièrement mis au feu réfléchit comme de l'or rouge et brille comme la lumière du soleil.

Les carreaux ayant été couverts par ce mélange sont donc ensuite enfournés, et cuits à une température de 650-700° C en atmosphère réductrice, riche en monoxyde de carbone. Les sels métalliques se décomposent alors pour former une fine pellicule sur la glaçure. Après refroidissement, les carreaux sont lavés à l'eau : la pâte d'ocre se détache, laissant apparaître les oxydes métalliques qui ont fusionné avec la glaçure initiale⁴⁶.

Le résultat obtenu est de qualité plus médiocre que les lustres des périodes antérieures : le lustre est assez terne, et son décor moins soigné (ill. 25). La composition est très proche des exemples contemporains exécutés pour le sultan tîmûride Abû Sa'îd (ill. 26) : une composition centrale, moulée, entourée sur trois côtés par une frise épigraphique. Les parentés entre les deux séries d'objets s'imposent. Les lustres tîmûrides s'avèrent toutefois plus lumineux et colorés ; leur décor est plus soigné sur les exemples turkmènes.

Oliver Watson a tenté de rattacher l'emploi de ce procédé décoratif complexe à des espaces symboliquement forts : les décors lustrés tîmûrido-turkmènes établiraient des connexions religieuses

46 Voir Porter 2002, p. 7, ainsi que Soustiel 1985, p. 46 et terminologie p. 388 ; Watson 1975, p. 63 ou Watson 1985, p. 31 ; Schvoerer, Ney, Peduto 2005, p. 31.



23. Stèle à la mémoire de Maître Sayyid Muḥammad, tailleur à Arrân, Iran, 891/1486 :
céramique siliceuse à décor de lustre métallique sur glaçure. Chicago, Art Institute of Chicago, inv. 16.145



24. Tabriz, Mosquée bleue, sections de carreaux à décor de lustre métallique sur glaçure mises en place sur les bases des colonnettes du mur-écran du *pishṭâq* (2014)



25. Carreau hexagonal à décor de lustre métallique sur glaçure, diam. 12,5 cm, ép. 2,5 cm, Iran, seconde moitié du xv^e siècle. The David Collection, Copenhagen, 4/2012

avec l'architecture funéraire des siècles précédents⁴⁷. Une telle interprétation ne s'impose pourtant guère pour les lustres de Tabriz, en dépit du caractère funéraire indéniable du complexe. De surcroît, la raison de l'utilisation à Tabriz d'une technique aussi délicate pour une zone si difficilement perceptible reste mystérieuse⁴⁸. Notons ici que les parallèles formels et stylistiques entre ces lustres métalliques et les « bleus-et-blancs » conduisent à se demander dans quelle mesure ce pourrait être les mêmes artisans qui aient exécuté les décors de ces différentes techniques.

La céramique à décor peint sous glaçure

La céramique peinte sous glaçure est assez peu utilisée dans l'architecture turkmène. Un ensemble

⁴⁷ Watson 1975, p. 67-68.

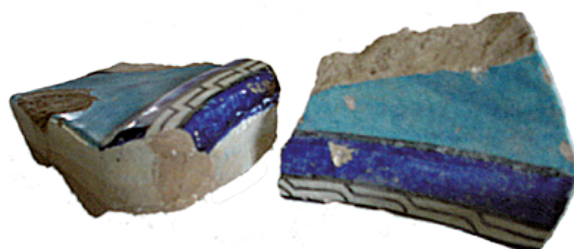
⁴⁸ Un exemple similaire de carreau lustré inséré de manière imperceptible dans un décor de mosaïque est signalé au mausolée Mina Bâbâ (Turkménistan, début xiv^e siècle), dans O'Kane 2011, p. 179.



26. Stèle à décor de lustre métallique sur glaçure, Iran, vers 1455. Coll. part.



27a. Fragments de revêtements en céramique « bleu-et-blanc » en fort relief, trouvés dans les décombres de la Mosquée bleue de Tabriz : autrefois conservés à l'intérieur de la mosquée (2004)



27b. Tabriz, Mosquée bleue, revêtements peints en cobalt et noir sur fond blanc et en turquoise sous glaçure transparente (2004)

remarquable et homogène a pourtant pu être reconstitué, principalement autour de Tabriz⁴⁹. Il s'agit d'un groupe de céramiques turkmènes de type « bleu-et-blanc » : des pièces qui rappellent à bien des égards les productions du siècle antérieur – les conditions de leur découverte ne laissent pourtant aucun doute quant à leur datation turkmène. Toutes semblent avoir été moulées, et suivent des contours de losanges, de carrés, de triangles, voire même d'étoiles (env. 25-26 mm d'épaisseur⁵⁰, **ill. 80**). Certaines céramiques, modelées en des formes végétales (tiges, palmettes...), reçoivent de surcroît un décor moulé en relief (**ill. 26-27**). L'épaisseur de ces pièces est alors

49 Voir chapitre 4, « Tabriz, capitale turkmène », p. 73-102.

50 Mesures entreprises essentiellement sur les carreaux triangulaires, qui présentent une épaisseur d'environ 25-26 mm en moyenne, avec parfois des écarts relativement importants (dimensions maximales comprises entre 20 et 29 mm). Les carreaux en forme de losange ou de carrés semblent sensiblement plus épais : environ 30 mm d'épaisseur. Voir Aube 2010, I, p. 154.

beaucoup plus importante, certaines atteignant près de 10 cm ! Après avoir séché, ces revêtements ainsi formés sont d'abord recouverts d'un engobe blanc, qui permet de réaliser un décor blanc « en réserve » sur lequel est appliqué un fond bleu cobalt. Toutes les délimitations des motifs blancs, ainsi que leurs détails, sont rehaussés d'un trait noir. L'ensemble est ensuite recouvert d'une glaçure transparente incolore. Outre ce décor initial, deux fragments de céramiques de revêtement en fort relief présentent un aplat turquoise (**ill. 27b**). On remarque par ailleurs des coulures turquoise assez importantes sur certains « bleus-et-blancs » triangulaires (**ill. 83**).

La plupart des « bleus-et-blancs » identifiés pour la période turkmène proviennent de Tabriz ; à Qum, l'inscription de fondation de la mosquée Panja-yi 'Alf utilise la même technique (**ill. 126**). L'agencement de ces « bleus-et-blancs » semble avoir été relativement diversifié. Les revêtements en forme de végétaux trouvés à Tabriz étaient associés à de la mosaïque de

carreaux découpés, tandis que les petits carreaux carrés étaient insérés dans un décor de type *bannâ'î* (ill. 79). La disposition d'origine des très nombreux carreaux triangulaires retrouvés à la Cité de la céramique à Sèvres nous est inconnue (ill. 83). Ils ont pu constituer un carrelage peut-être exclusivement composé de carreaux semblables, ou peut-être associés à des carreaux d'autres formes (hexagones ? étoiles ?), voire d'autres techniques.

Hormis ce groupe d'exception, l'emploi de céramique peinte sous glaçure s'avère des plus restreint. Près de Yazd, la mosquée Châduk à Haftâdur conservait jadis le seul carreau daté illustrant cette pratique au temps des Âq Quyûnlûs⁵¹ (ill. 207). Il s'agissait d'une stèle épigraphique à décor peint en noir sous glaçure transparente turquoise, datée du mois de jamâdî I 892/mai 1487. Des carreaux de même technique sont par ailleurs employés pour encadrer le lambris de la mosquée Safa à Diyarbakir⁵² (vers 1450, ill. 30). Ce sont donc de grandes plaques qui sont peintes d'un décor de frises végétales engobées noires, puis recouvertes d'une glaçure transparente turquoise, cuites à grand feu, avant d'être découpées après cuisson. Les indications de découpses sont indiquées par des traits noirs qui délimitent chaque carreau – encore observables lorsque les carreaux ont été mal découpés ou trop hâtivement dessinés. Notons que le même procédé est décelable sur d'autres ensembles : par exemple, les carreaux peints sous glaçure transparente réalisés à Damas dans le premier quart du xv^e siècle, et rassemblés sous l'étiquette de Ghaybî al-Tabrîzî⁵³ (ill. 28), ne sont donc pas moulés, mais sont pareillement découpés en forme hexagonale après cuisson. Tout récemment, la découverte de la mosquée Hasan Pâdishâh à Tabriz permet d'établir combien l'échantillonnage des décors peints sous une glaçure monochrome colorée



28. Carreau découpé peint en cobalt et noir sur fond blanc, sous glaçure transparente incolore : noter, dans la partie supérieure du carreau, que les indications de découpe du carreau marquées par un trait noir, sont encore visibles ; Damas (?), complexe al-Tawrîzî (?), vers 1425. Coll. part.

52

transparente devait être plus important que ce que les minces vestiges pourraient laisser à penser⁵⁴. En effet, le décor de la mosquée comprend notamment de nombreux carreaux en forme de losange arborant sous une glaçure transparente cobalt, verte, turquoise ou jaune un décor réservé en léger relief sur un fond noir (ill. 29).

La céramique à décor de « ligne noire »

L'histoire de la céramique dite à décor de « ligne noire »⁵⁵ (*cuerda seca*) comporte sans conteste une zone d'ombre : la période qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. Entre les exemples fîmûrides d'Asie centrale ou d'Iran depuis la fin du xiv^e siècle, et les nombreux carreaux à « ligne noire » de l'Iran safavide, la période turkmène semble constituer un intervalle mal défini, mais néanmoins significatif. Les principaux exemples conservés *in situ* se trouvent dans la mosquée Safa de Diyarbakir⁵⁶.

51 Le carreau a aujourd'hui disparu. Il a été publiée dans Afshâr 1969-1975, I, p. 59 et p. 474 ; voir également O'Kane 1987, p. 72, n. 49 ; Aube 2010, II, p. 59-60 et III, pl. 20.

52 L'édifice et son décor sont présentés au chapitre 7, « Au-delà de l'Iran : les céramiques architecturales turkmènes d'Anatolie », p. 185-190. Sur la mosquée Safa, voir notamment Gabriel 1940 (p. 200), Erdmann 1963 (p. 212-213), Sözen 1971 (p. 51), Raby 1977-1978 (p. 432-433, 443-444, 453-454), Soustiel 1985 (p. 246), Yenişehirlioğlu 1987, Soustiel, Porter 2003 (p. 220), Aube 2010 (II, p. 232-234, III, pl. 99-100), Mahi 2012 (p. 187-190).

53 Sur les « bleus-et-blancs » associés à Damas, voir notamment Carswell 1972, Meinecke 1988 ou encore Jenkins 1984 ; voir les synthèses proposées dans Aube 2010 et Mahi 2015.

54 Voir notre chapitre 4, « Tabriz, capitale turkmène », p. 96-101 et Aube 2016. Sur la découverte de cet édifice et son architecture, voir 'Omriani, Aminiân 2007.

55 Le terme a été initialement proposé par Yves Porter (voir Porter, Degeorge 2001, p. 279), qui en donne également une définition et une description technique, ainsi que dans Soustiel, Porter 2003, p. 216.

56 Voir notre chapitre 7, « Au-delà de l'Iran : les céramiques architecturales turkmènes d'Anatolie », p. 185-190. Depuis, d'autres « lignes noires » ont également été découvertes à Tabriz ; voir notre chapitre 4, « Tabriz, capitale turkmène », p. 96-101, et surtout Aube 2016.



29. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, carreau en forme de losange à décor peint sur fond noir et sous glaçure transparente turquoise : retrouvé dans les décombres de la mosquée et conservé dans la réserve du site (2014)

Les céramiques à décor à « ligne noire » de Diyarbakır forment des carreaux hexagonaux de 16,5 à 17 cm de hauteur pour 15 cm de large, découpés puis assemblés pour former le carrelage du lambris dans la mosquée Safa (ill. 30). Il s'agit d'un décor polychrome sur glaçure blanche. La ligne noire, d'aspect mat et de texture peu vitrifiée, permet d'accrocher les différentes glaçures colorées et d'empêcher qu'elles ne fusent. La composition même de cette ligne noire semble varier en fonction des contextes⁵⁷. Les exemples à q̄ quyûnlûs de Diyarbakır présentent une

palette de six couleurs : bleu cobalt, bleu turquoise, vert bouteille, jaune, noir et blanc. Par leur palette autant que par leur composition, ces carreaux à décor de « ligne noire » méritent d'être rapprochés des productions tîmûrides de la fin du xiv^e siècle. Le lambris du mausolée dit de l'Ustâd 'Alî Nasafî, à Samarcande, daté d'environ 782/1380, présente en effet un parallèle frappant avec les carreaux de Diyarbakır (ill. 248). Sans conteste, les carreaux turkmènes de Diyarbakır constituent un jalon dans l'histoire de la céramique à « ligne noire »⁵⁸.

⁵⁷ Voir O'Kane 2011 ou Soustiel, Porter 2003, p. 215-216. La thèse de doctorat de Lucile Martinet (université Saint-Quentin-en-Yvelines/Musée du Louvre) sur la composition des céramiques à décor à « ligne noire » devrait prochainement apporter de nouveaux éléments de réponse.

⁵⁸ Nous nous devons de signaler que d'autres rapprochements et attributions avaient été proposés dans Aube 2010, I, p. 157-159 : mais ils nous semblent aujourd'hui hasardeux, l'un étant plus probablement une production saljûqide d'Anatolie, et l'autre s'apparentant plus probablement à une copie tardive.

SYNTHÈSE

Bien que peu d'analyses aient été entreprises sur le corps ou la glaçure des céramiques architecturales turkmènes, leur étude fait apparaître des spécificités techniques inédites. Les possibilités offertes par les mosaïques ou carrelages de carreaux découpés et les briques dites « bannâ'i » révèlent en effet un plus large spectre. Les effets de relief sont ainsi nombreux et diversifiés, qu'il s'agisse de panneaux polygonaux en relief, d'inscriptions ou de motifs végétaux en relief. La place allouée à la brique non glaçurée et son dialogue récurrent avec les carreaux découpés contribuent également à ouvrir l'éventail des possibilités ornementales offertes. La palette chromatique est par ailleurs systématiquement enrichie de tesselles en simple terre cuite ou de tesselles dont la glaçure a été incisée, et des essais de couleurs semblent être expérimentés. Les rehauts de décors appliqués à l'or sont un autre moyen d'élargir cette gamme ; d'une certaine manière, cette pratique prolonge les carreaux à décor dit « lâjvardina » du XIV^e siècle. Les décors peints sous glaçure, les lustres métalliques et les « lignes noires », sont autant d'exemples attestant à leur tour d'une continuité avec des techniques plus souvent associées au siècle précédent. Certaines d'entre elles semblent émaner de centres artistiques bien précis : citons pour exemples les lustres de la région de Kâshân ou les « bleus-et-blancs » de Tabriz. La capitale turkmène concentre à elle seule un nombre notable de techniques qui, longtemps, étaient passées pour avoir été délaissées au cours du XV^e siècle. Si les productions céramiques des Turkmènes d'Iran sont longtemps restées dans l'ombre de leur illustre voisin tîmûride, la mise en lumière de ces différentes techniques rétablit d'ores et déjà autant de jalons dans l'histoire de la céramique architecturale en Iran.

54



30. Diyarbakır, Safa Cami,
détail des carreaux de bordure des lambris et
carreaux à « ligne noire » à décor de rosettes
(type 1) (2006)

« ÉTOILES ET ARABESQUES¹ » : L'ORNEMENT DANS TOUS SES ÉTATS

[...] un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser.

Charles Baudelaire, « Le Port »,
dans *Le Spleen de Paris*, 1869.

Conjuguées à des enduits peints, des pierres sculptées, mais aussi à de nombreux textiles, les céramiques décoratives ponctuent des formes architecturales bien précises. À l'extérieur d'un monument, elles mettent particulièrement en valeur l'entrée, par le biais d'un bandeau épigraphique ou par le revêtement complet de l'ensemble du *pîshâtâq*. Ce dernier est alors couvert d'un décor végétal et épigraphique, à l'exception du lambris, de nature géométrique. Le découpage même du *pîshâtâq* en différents panneaux suit d'ailleurs presque toujours le même modèle (ill. 31). Plus rarement, les édifices turkmènes ont conservé la trace d'un décor glaçuré sur les parois externes : il s'agit alors de briques *bannâ'î*, à décor épigraphique et géométrique. À l'intérieur d'un monument, des compositions géométriques en céramique parent les lambris, ainsi que, parfois, des tombes et les zones de transition d'une élévation (cul-de-four, trompes ou muqarnas). Point phare d'un édifice religieux, le mihrab est à son tour revêtu de carreaux (de nature végétale ou géométrique). Parfois, enfin, un minbar, une stèle ou le revêtement d'une paroi ont conservé leurs revêtements de céramiques. Tous ces panneaux décoratifs sont systématiquement parachevés par une frise d'encadrement. Seuls les monuments turkmènes de Tabriz dérogent à ce schéma bien établi ; les décors y sont plus foisonnants.

Les principes de composition de ces revêtements se construisent néanmoins sur les mêmes principes.

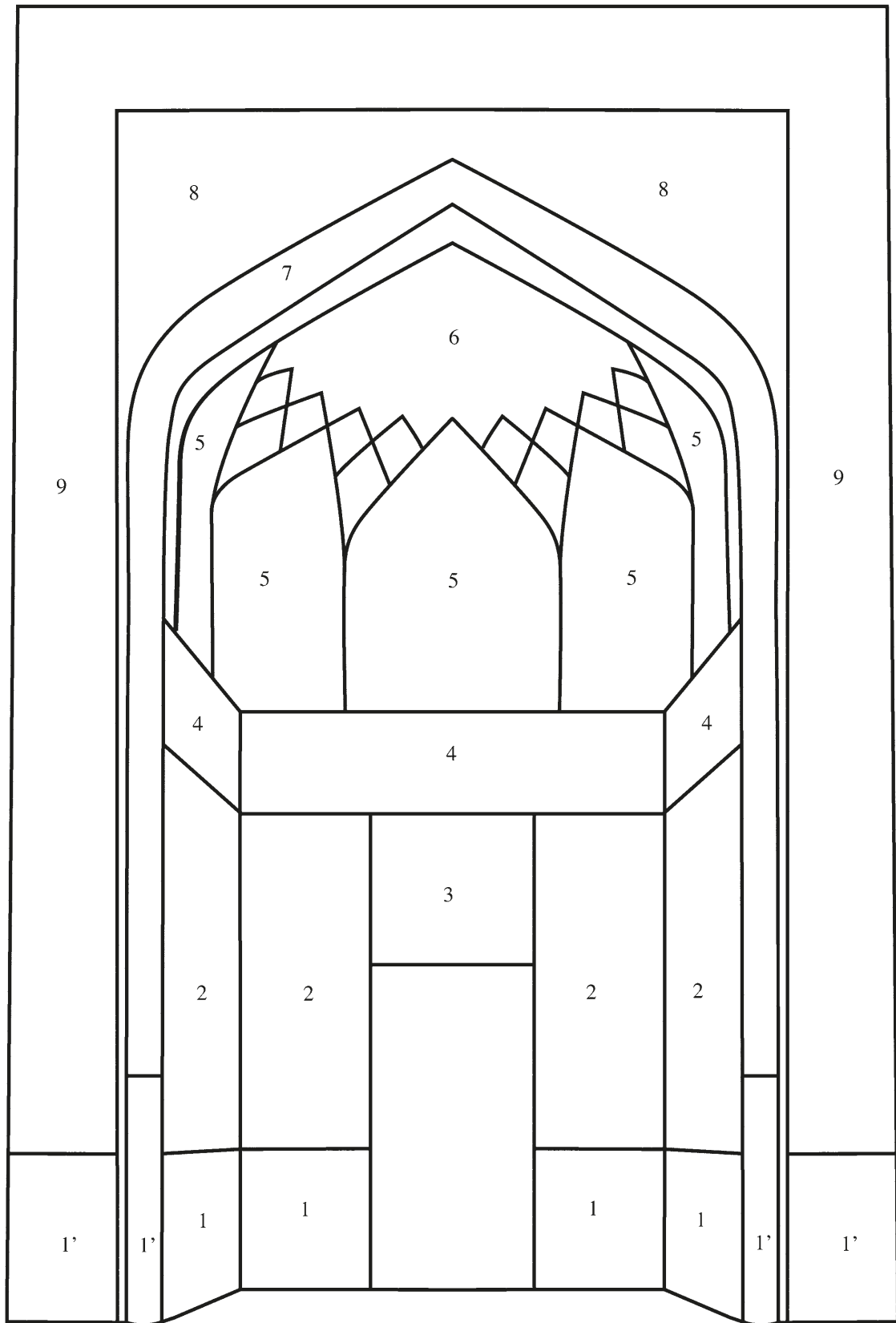
En dépit d'une apparente infinité de modulations décoratives, la structure des revêtements n'est en effet régie que par quelques grandes formules d'assemblage. Ce sont ces principes structurels qu'entend mettre en avant ce chapitre. Ces règles de composition doivent permettre à notre lecteur de mieux pénétrer ces décors, et d'apprécier ainsi, dans les chapitres suivants, l'émergence de caractéristiques formelles et structurelles. Tous les motifs des céramiques architecturales turkmènes datées ont fait l'objet d'une typologie².

PRINCIPES DE COMPOSITION D'UN DÉCOR VÉGÉTAL

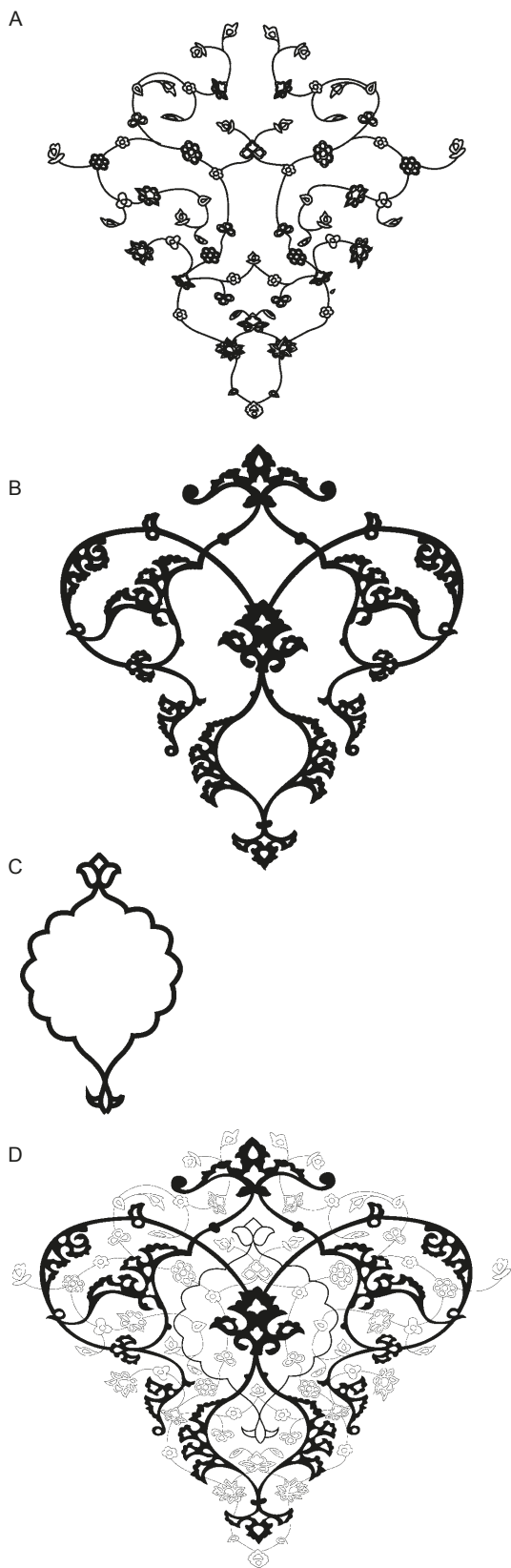
Les céramiques architecturales turkmènes présentent un remarquable éventail de motifs et une multiplicité de combinaisons ornementales. Mais en dépit de possibilités formelles étonnamment modulables, l'organisation du décor peut se résumer à quelques grands principes structurels. Ces lignes décoratives ne s'organisent bien sûr pas librement. Chaque panneau suit une grille de construction. La symétrie d'un ensemble est obtenue par une trame géométrique : des assises horizontales, dont l'intervalle entre chaque ligne déterminera tous les tracés directeurs (verticales, horizontales, puis tracés au compas), à la manière de la réglure d'un manuscrit. La comparaison n'est pas anodine. Simon Rettig a tenté de mettre en relation la fabrication des décors architecturaux et des manuscrits : en s'appuyant sur l'exemple d'un panneau

1 « Étoiles et arabesques » fut le titre que Marianne Barrucand proposa de donner à la conférence que je donnais en 2005 avec Florence Cicco, pour présenter les premiers résultats des séances d'analyse de décors et de réflexions terminologiques que nous menions sous sa direction. L'objectif était de réfléchir à la mise en place d'une terminologie de l'ornement, commune à l'ensemble des arts de l'Islam. Sa disparition aura malheureusement interrompu le fil de ces échanges. Notre lecteur permettra ce modeste hommage à son souvenir.

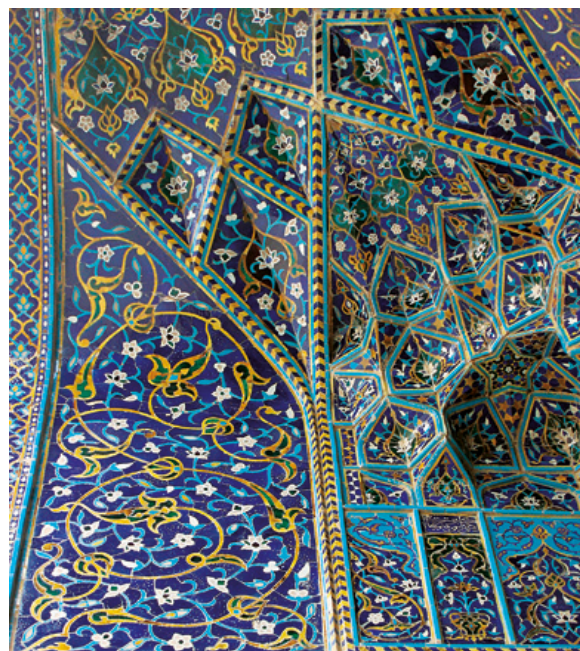
2 Les planches extraites de notre typologie sont présentées en annexe 1, p. 217-238. Cette typologie repose sur les décors en céramiques qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs datés, dont on retrouvera l'exposé complet dans Aube 2010, I, p. 164-227 et III, pl. 121-163.



31. Schéma : organisation des panneaux décoratifs d'un *pīshṭāq*
 Intérieur, parties inférieures : 1. Lambri d'appui, 2. Parois, 3. Imposte, 4. Bandeau épigraphique ;
 Intérieur, couverture : 5. Zone de transition, 6. Demi-voûte ;
 Mur-écran : 1'. Lambris, 7. Colonnette d'encadrement, 8. Écoinçons, 9. Bandeau décoratif (ou inscription)



32. Assemblage d'un réseau principal de palmettes (A); sur un réseau de tiges fleuries (B); agrémentés d'un médaillon polylobé (C); et assemblage complet (D) (d'après le décor de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan)



33. Ispahan, Darb-i Imâm, décor ornant la demi-voûte du *pîshâtâq* (2009)

de la Mosquée bleue de Tabriz, il a notamment montré comment les dimensions d'un bandeau épigraphique révélaient les proportions de toute la grille de composition³. De nombreux autres décors turkmènes pourraient illustrer ce mode de composition, tels les panneaux latéraux du *pîshâtâq* du mausolée du shaykh Abû Maş'ûd à Ispahan (ill. 119), ou même des panneaux exempts d'inscriptions (par exemple dans l'iwan sud de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan et au Qûbba-yi Sabz de Kirmân, sur lesquels la grille de construction et le tracé au compas se devinent encore parfaitement).

L'articulation des formes végétales suit ensuite quelques grands principes d'assemblage. Les lignes décoratives se matérialisent à travers deux catégories de réseaux (ill. 32). Le réseau principal est celui que forment les palmettes. Véritables clés de structuration des décors, les palmettes prennent des contours extrêmement variés⁴ et offrent des riches déclinaisons. Elles constituent un réseau assez soutenu, articulé par des tiges de couleur généralement jaune (ill. 33). Dans une majorité de cas, ce sont des assemblages de palmettes qui forment le motif principal des revêtements végétaux (voir *infra*). L'autre catégorie

³ Voir Rettig 2011, I, p. 211-212. Sur les corrélations entre la fabrication des décors architecturaux et les *kitâb-khâna*, voir également chapitre 1, « Du mécène à l'atelier », p. 29-30.

⁴ Voir annexe 1, p. 217-238.

de réseau est celle des « tiges fleuries » : un réseau secondaire, d'arrière-plan, mais qui n'en constitue pas moins la base sur laquelle reposent toutes les compositions végétales. Le terme désigne de fines tiges végétales turquoise portant un ensemble de petites fleurs : bourgeons, trèfles, rosettes, lotus, aux contours blancs contrastant avec un remplissage coloré (ill. 34). Les tiges fleuries les plus abondantes portent conjointement des gammes florales plus épanouies, telles des feuilles de lotus jaunes. Ces tiges sont alors la marque des panneaux les plus richement ornés (ill. 45, 69). Les tiges fleuries possèdent des ramifications qui les densifient variablement, depuis la simple courbe sinusoïdale jusqu'aux plus savants entrelacs, en passant par divers enroulements de rinceaux. Le dessein des tiges fleuries est de suivre et de compléter un motif principal. C'est pourquoi elles se combinent généralement avec un, voire deux autres réseaux superposés de palmettes. Lorsqu'une tige fleurie est présentée seule, comme un ornement principal, elle suit alors une ou plusieurs des principales règles de composition. Tiges fleuries et palmettes sont en effet des motifs, portés par des principes structurels qu'il convient à présent d'explicitier.

Les assemblages de palmettes

Tous les assemblages végétaux découlent d'un même ornement : le couple de demi-palmettes affrontées (ou adossées) (ill. 35). Disposé seul, le médaillon ainsi formé sert d'écrin à un motif central : une fleur ou un cartouche appartenant au réseau de tiges fleuries que surmonte la composition. Mais cet assemblage connaît de plus amples développements. De nombreux panneaux mettent en scène une succession de demi-palmettes affrontées s'enchaînant verticalement (ill. 36). Particulièrement bien adapté aux nervures sommitales des demi-voûtes ou aux colonnettes, cet assemblage est fréquemment employé, tant pour des décors d'écoinçons, des plaques de mihrab, le couvercle d'une tombe, que sur les panneaux pariétaux d'un *pîshâtâq*. Il se combine nécessairement à d'autres réseaux – disposé sur un arrière-fond de tiges fleuries et/ou imbriqué à une succession verticale similaire de demi-palmettes affrontées.

Le même principe de demi-palmettes affrontées, ou adossées, est le plus souvent au centre de la construction des arabesques et des entrelacs (ill. 37). L'assemblage est alors ouvert et se conjugue à d'autres

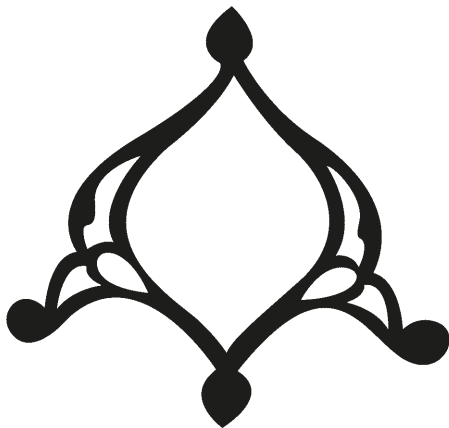
successions de demi-palmettes, qui s'affrontent ou s'évadent pour former des volutes, voire pour s'enrouler sur elles-mêmes. Ces compositions sont généralement ponctuées de palmettes tripartites, qui forment une transition et permettent d'enchaîner les figures entre elles. On remarquera d'ailleurs que la forme de la palmette tripartite, si répandue dans nos décors, découle à son tour du même principe : elle est régulièrement le fruit de l'assemblage de petites demi-palmettes s'unissant, se succédant, s'affrontant (ill. 38). Ce motif récurrent se retrouve utilisé de manières variées : point de jonction entre différents éléments d'un assemblage vertical ou d'un entrelacs, la palmette tripartite n'est parfois que suggérée par le dessin de ses seuls contours, et peut constituer un « motif-cadre » et former un médaillon englobant.

L'affrontement de palmettes connaît enfin une dernière extension. Son assemblage peut être non plus vertical mais centré : quatre palmettes sont jointes par leurs feuilles latérales. Elles reprennent en cela la figure de la demi-palmette affrontée, mais composent alors un assemblage à quatre côtés (ill. 39). Au centre de la composition, les tiges des palmettes peuvent être centrées ou former une étoile. Et la figure comporte, comme toujours, plusieurs réseaux superposés, de sorte que le réseau principal décrit puisse mettre en valeur les fleurs des réseaux inférieurs. Ce principe décoratif peut s'élargir à de plus nombreuses palmettes : six, huit ou même dix palmettes peuvent ainsi être réunies. Leur assemblage évoque alors davantage un motif rayonnant d'étoile.

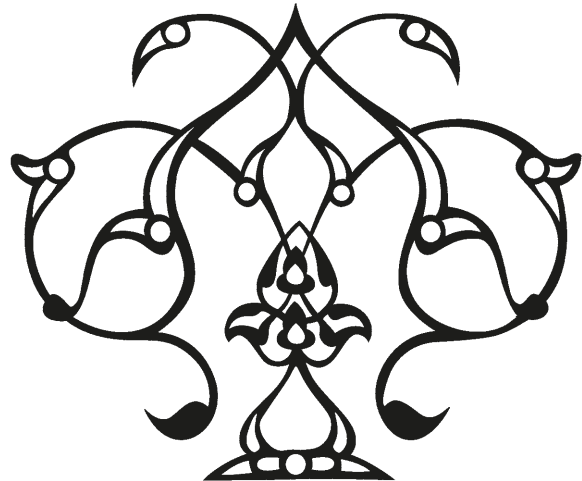
Toutes ces compositions ajoutent en nuances en jouant, ponctuellement, sur les coloris d'arrière-plan : une couleur de fond différente du reste de la composition met l'accent plus encore sur le médaillon ainsi formé (ill. 40). La diversité des combinaisons possibles et le large éventail des motifs végétaux choisis ne cessent de renouveler des formules initiales relativement simples, et l'intercession de nombreux cartouches intégrés à ces compositions ajoute encore en délinéations. Ajoutons enfin que ces jeux formels ne prennent pas exclusivement appui sur le motif de la palmette. Les mêmes règles de composition mettent parfois en scène des tiges fleuries. Le rendu renouvelle une fois encore la gamme ornementale, mais le principe de construction est strictement le même.



34. Tige fleurie (dessin d'après Mosquée bleue, Tabriz)



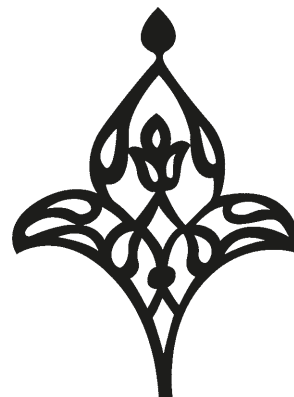
35. Deux demi-palmettes affrontées
(dessin d'après Darb-i Imâm, Ispahan)



37. Entrelacs de palmettes et demi-palmettes
(dessin d'après le décor du Darb-i Imâm, Ispahan)

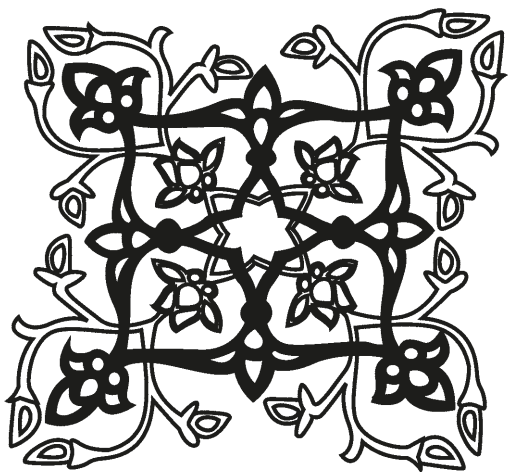


36. Tabriz, Mosquée bleue,
succession de demi-palmettes affrontées ornant
le sommet de la porte d'entrée depuis le vestibule
(2004)

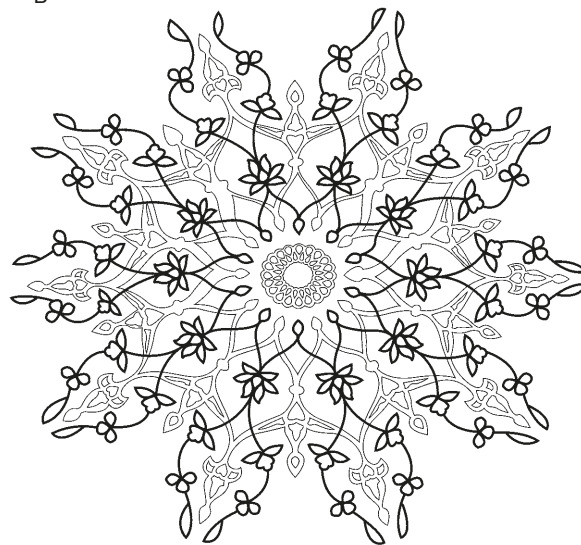


38. Palmette tripartite formée d'un assemblage de
palmettes et de demi-palmettes (dessin d'après
le décor du mausolée d'Abû Maş'ûd, Ispahan)

A



B



39. Assemblages centrés, à deux réseaux (dessin d'après le décor de la Mosquée bleue, Tabriz [A]; d'après Darb-i Imâm, Ispahan [B])



40. Tabriz, Mosquée bleue, intrados des arcs hauts de la salle centrale (2014)

« Motifs-cadres » et bordures

Médallions, entrelacs, arabesques dérivant d'assemblages de palmettes se combinent à ce que nous pourrions appeler des « motifs-cadres » : des ornements venant structurer et finaliser une composition, en la fermant ou en encadrant une partie.

L'arc apparaît comme le motif-cadre le plus récurrent. Son rôle structurant prévaut sur sa valeur ornementale, et ce bien que les arcs participent sans aucun doute à l'impression générale de foisonnement qui domine ces décors. L'arc est utilisé pour circonscrire une composition, en la couronnant (**ill. 44**, **ill. 45**). Un autre décor, généralement végétal, prend alors place dans les écoinçons de l'arc. Les formes polylobées à décrochements sont les plus récurrentes ; elles font place, parfois, à des arcs cintrés, voire à des arcs en anse de panier à clé rehaussée⁵, beaucoup plus rares. Seul l'arc trilobé est employé à plusieurs reprises pour sa valeur formelle : dans la Masjid-i Jâmi' de Yazd ou la Maydân-i Sang de Kâshân, il devient en effet le motif principal de mihrabs ou de lambris orientés (**ill. 41**). Le motif a alors parfois été vu comme un « symbole de la foi⁶ » : si une telle interprétation nous paraît sans aucun doute hâtive, on peut néanmoins admettre que certains de ces arcs, orientés en direction de La Mecque, esquissent tout simplement une niche de mihrab.

D'une conception tout à fait différente, la gamme des médaillons polylobés permet également de structurer un décor. Des médaillons circulaires, des mandorles, des cartouches aux contours polylobés et/ou en accolades forment un cadre permettant de fermer une composition. Réalisés en mosaïques de carreaux découpés, ils peuvent être disposés sur un fond de briques décoratives, ou être englobés dans de plus larges compositions, enchaînés au sein d'une frise (voir par exemple **ill. 70**), et mettent en valeur une composition aussi bien végétale qu'épigraphique. Une catégorie étonnante de ces médaillons évoque des bouquets floraux (**ill. 42**). Leurs formes appartiennent au même langage ornemental que les arcs polylobés à décrochements : tous dérivent du répertoire formel



41. Kâshân, Masjid-i Maydân-i Sang, lambris encadrant le mihrab principal (2006)

chinois. Dès la période Tang (618-906), des miroirs chinois présentent des contours comparables⁷, mais ces motifs semblent apparaître dans le monde iranien à partir de la période îl-khânide. Notons enfin l'emploi du médaillon trilobé, dérivé de la palmette tripartite : à Ispahan, sa disposition en réseau le désigne décidément comme un élément structurant. Il convient ici de souligner le singulier ruban perlé qui le dessine (**ill. 43**), que l'on retrouve sur certains ornements turkmènes, esquissant les contours d'imposants rinceaux à Tabriz, rehaussant le décor de mihrabs ou d'un vase fleuri à Yazd (**ill. 44**).

Le motif du vase compte par ailleurs au nombre des éléments organisant une composition. Il apparaît à de nombreuses reprises dans les décors qarâ quyûnlûs et, dans une moindre mesure, âq quyûnlûs. Il constitue aussi bien un pur ornement qu'un élément structurant, dans la mesure où il offre une assise à des assemblages verticaux de palmettes et de tiges fleuris. Le thème, parfois rapproché de celui de l'arbre de vie⁸, est adopté

⁵ Pour les questions de terminologie de ce type d'arc, voir notamment Lorain 2011, I, n. 313 p. 193. Voir annexe I, « Arcs », p. 237.

⁶ Baer 1998, p. 96, repris dans Golombek, Wilber 1988, I, cat. 164, au sujet de l'arc décoratif placé dans la niche de mihrab de la Masjid-i Jâmi' de Fîrûzâbâd.

⁷ Rawson 1984, p. 125 et dessins p. 127. Sur l'émergence de motifs chinois dans le répertoire iranien, voir également Kadoi 2009.

⁸ Voir O'Kane 2005, p. 227.



42. Tabriz, Mosquée bleue, décor de médaillons ornant les piliers supportant la coupole centrale (2004)

dans des programmes décoratifs d'envergure, sur des panneaux verticaux assez hauts, en encadrement de porte. Les exemples turkmènes sont des vases balustres ou piriformes, à deux anses ; leur base et leur col évasés leur allouent un profil relativement équilibré (ill. 45). Seul le vase de la Mosquée bleue de Tabriz se distingue de ce canon, puisqu'il prend la forme d'un bassin (de type *kashkûl*), à deux anses (voir ill. 73, à gauche ou en annexe 1, « Vases », p. 233). Tous reposent sur un socle de fleurons d'inspiration très sinisante. Le développement végétal de deux des vases fleuris qarâ quyûnlûs suit sans conteste les contours d'un cypès.

Discrètes mais omniprésentes viennent enfin les bordures, considérées ici comme les éléments structurants en ce qu'elles délimitent chacun des panneaux de revêtement⁹. Leur décor peut être varié, mais la plus grande partie d'entre elles est de nature végétale. Elles reprennent alors le principe de superposition de réseaux, propre à l'ensemble du décor végétal : une tige fleurie dessine une courbe sinusoïdale turquoise, portant des fleurs variées. Elle peut être agrémentée d'un réseau supérieur

⁹ Voir annexe 1, p. 234-236.



43. Isfahan, Darb-i Imâm, panneau surplombant la porte d'entrée du monument (2006)

de palmettes ou de feuilles de lotus ; les réseaux s'entrecroisent alors et leurs fleurs s'alternent. Les rameaux de ces tiges sont plus ou moins fournis, et leur courbe sinusoïdale se mue parfois en rinceaux. Les compositions vacillent quelquefois du végétal vers le géométrique : ainsi des chaînes de bourgeons sans tiges¹⁰. Les bordures strictement géométriques sont moins étendues. Hormis les triangles en quinconce, ainsi que les frises d'étoiles et d'oves ou de carrés courants autour de Yazd, les autres motifs s'avèrent moins notables¹¹. Mais les véritables encadrements des panneaux architecturaux sont plus discrets encore. Jamais mentionnés, les rubans monochromes clôturent pourtant systématiquement chaque revêtement, l'encadrent, forment des transitions entre les panneaux. Ils rappellent d'une certaine manière les *jadvals* des manuscrits, dessinant un cadre plus ou moins étroit de lignes colorées. La gamme chromatique en est restreinte : disposés en rubans simples, c'est le turquoise, puis le jaune et le cobalt qui dominent ; puis, du double au quintuple ruban, le turquoise est le plus en vue, associé au cobalt, jaune, voire blanc et noir¹². L'authenticité de ces rubans monochromes aujourd'hui en place peut cependant être questionnée en ce qu'ils constituent souvent l'un des premiers éléments restaurés.

¹⁰ Voir annexe 1, p. 236.

¹¹ Pour une présentation détaillée de ce répertoire, voir Aube 2010, I, p. 218-220.

¹² Sur les rubans monochromes, voir Aube 2010, I, p. 220 et III, pl. 162-163.



44. Yazd, Masjid-i Jâmi' :
décor de vase fleuri ornant le *pīshṭâq*
(2009)



45. Isfahan, Darb-i Imâm :
vase fleuri encadrant la porte d'entrée
(2006)

RÉSEAUX GÉOMÉTRIQUES

Les panneaux de revêtement à décor exclusivement géométrique sont généralement observés en lambris. Des balustrades de tribunes ou des zones plus complexes à organiser, tels que des culs-de-four de niches, reçoivent ponctuellement ces ornements abstraits. Si les savants méandres qu'ils composent semblent diversifiés, on remarque que, à l'instar des compositions végétales, ils reposent essentiellement sur trois thèmes : l'hexagone, l'étoile et les singuliers agencements de polygones en relief.

Un hexagone omnipotent

L'assemblage de carreaux découpés de forme hexagonale, le plus souvent turquoise, s'avère sans conteste le mode décoratif de prédilection des lambris. Autour de Yazd, ce sont près des trois quarts des lambris et balustrades qui suivent ce modèle¹³. Il s'agit le plus souvent de panneaux exclusivement constitués de carreaux hexagonaux turquoise, présentés sur leur pointe. Comme nous l'avons signalé plus haut, la monotonie de ces larges

¹³ 70 % des décors qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs datés reprennent en effet cette mode décorative, tant sur les lambris qu'en balustrades. Aube 2010, I, p. 201.

panneaux monochromes est dans quelques cas rompue par l'introduction d'un arc trilobé, indiquant la direction de la prière (**ill. 173**).

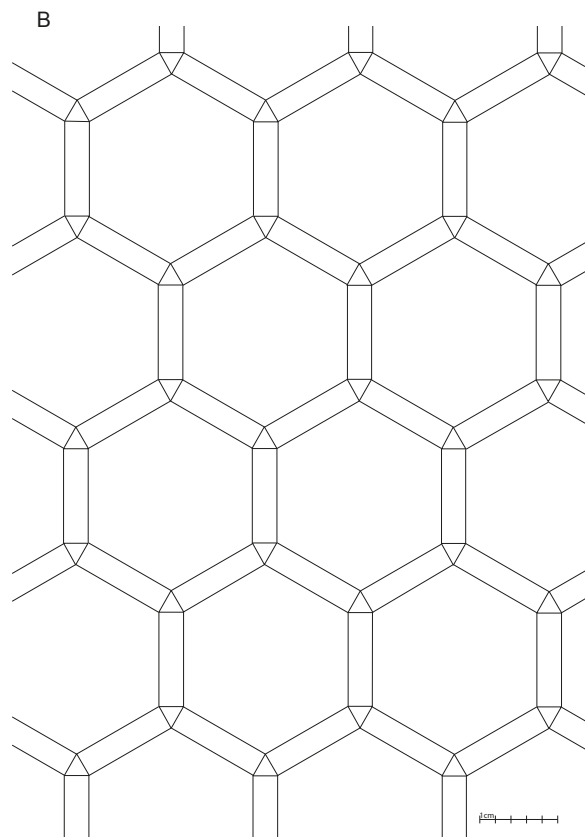
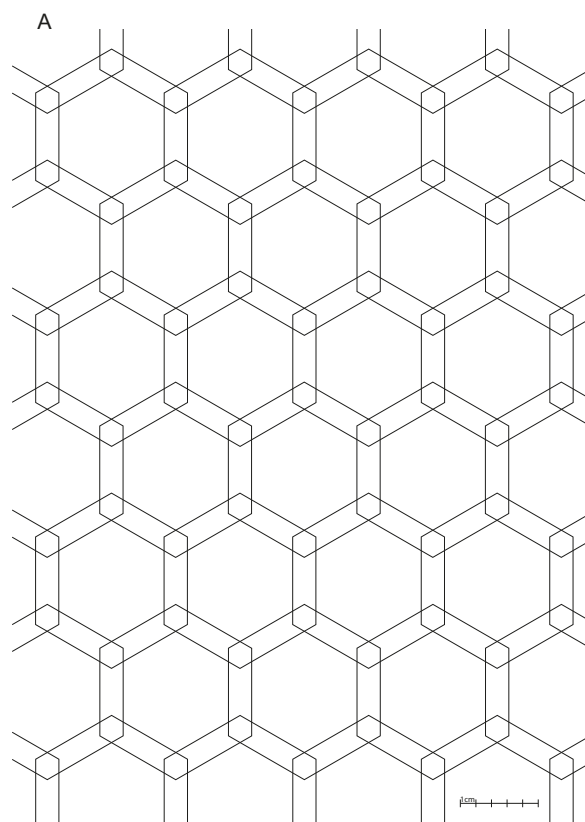
Mais ce schéma initial peut être enrichi d'un réseau encadrant chaque hexagone (**ill. 46**). L'intersection de chacune de ces lignes est alors marquée par un petit triangle ou, plus souvent, par un petit hexagone. À Ispahan, sur le lambris interne du Darb-i Imâm, le rendu est sensiblement différent, puisque ce sont de fins hexagones, étirés, qui entourent chaque carreau hexagonal (**ill. 110**).

Des réseaux géométriques étoilés

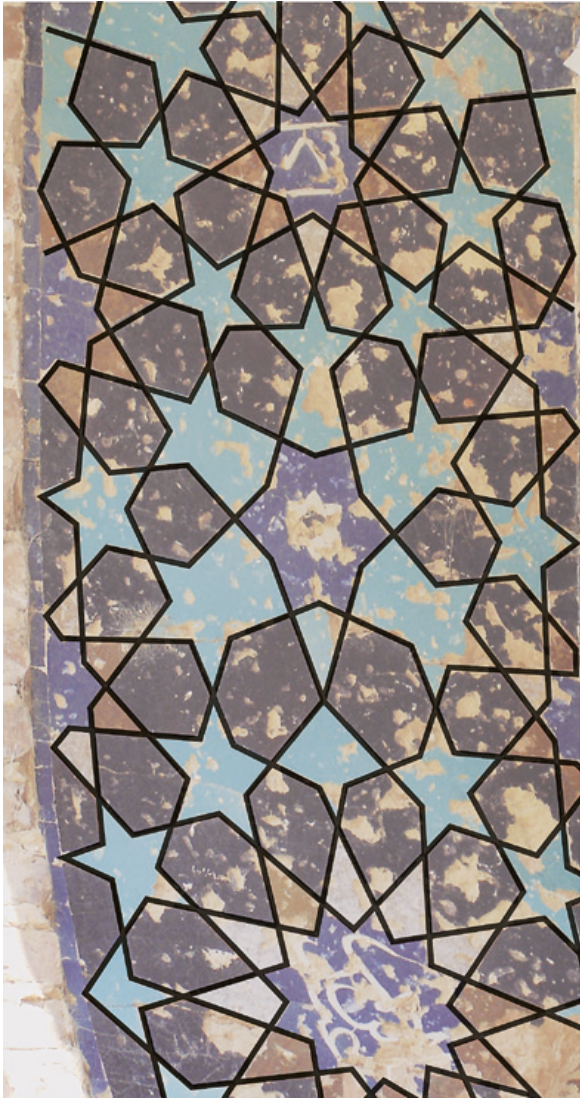
Lorsque les lambris ne sont pas parés d'un assemblage d'hexagones, ils dévoilent alors un revêtement géométrique plus complexe, toujours centré sur le motif de l'étoile. Les rares modèles de décors architecturaux conservés pour la période des Turkmènes illustrent d'ailleurs bien la vogue que connaissent toutes ces modulations de réseaux étoilés¹⁴. Ces savantes compositions suivent généralement une trame semblable. Les réseaux sont centrés sur une étoile dont le nombre de branches donne naissance à autant de losanges. Ces compositions centrées et rayonnantes se prolongent par autant d'hexagones¹⁵. L'expansion des réseaux varie ensuite en fonction du mode de transition adopté pour les faire communiquer entre eux. Les motifs de transition sont généralement l'étoile à cinq branches, combinée à des demi-étoiles. La jonction entre les différents réseaux peut aussi se faire par le truchement de curieux polygones intermédiaires, qui prennent une forme transitionnelle évoquant une section d'étoile : ce sont des « hexagones- », « heptagones- », « octogones- » ou des « décagones-étoilés » (plus couramment dénommés « demi-étoiles », **ill. 47**). D'autres trames reprennent ce principe de composition, en le modulant différemment. Sur l'un des lambris de la Mosquée bleue de Tabriz, le réseau est amputé du degré de losanges, deux « heptagones-étoilés » font transition, et l'ensemble du réseau est dédoublé (**ill. 48**). À Yazd, le lambris du *pîshâtq* de la Masjid-i Jâmi' transforme en svastikas les degrés intermédiaires (**ill. 164**).

¹⁴ Sur le rouleau dit « de Topkapı », voir p. 67-71 et consulter Necipoğlu 1990 et 1995.

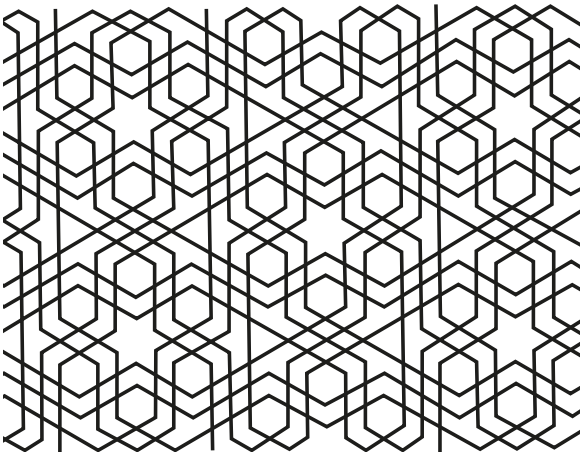
¹⁵ Des exemples sont notamment présentés en annexe 1, p. 239-240.



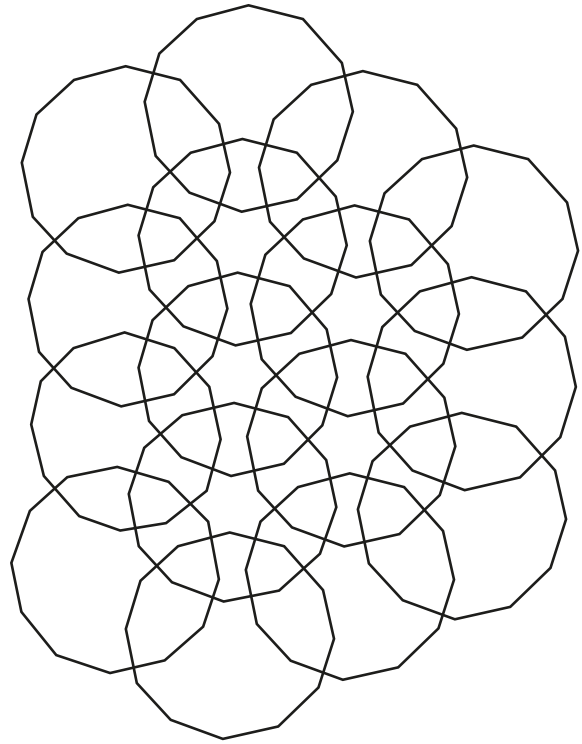
46. Réseaux d'hexagones
(d'après les décors du mausolée Shaykh Dâdâ de Yazd [A] ;
du complexe Taqî al-dîn Dâdâ de Bundarâbâd [B])



47. Réseau étoilé
(d'après le décor du mausolée de Zaynâl, Hasankeyf)



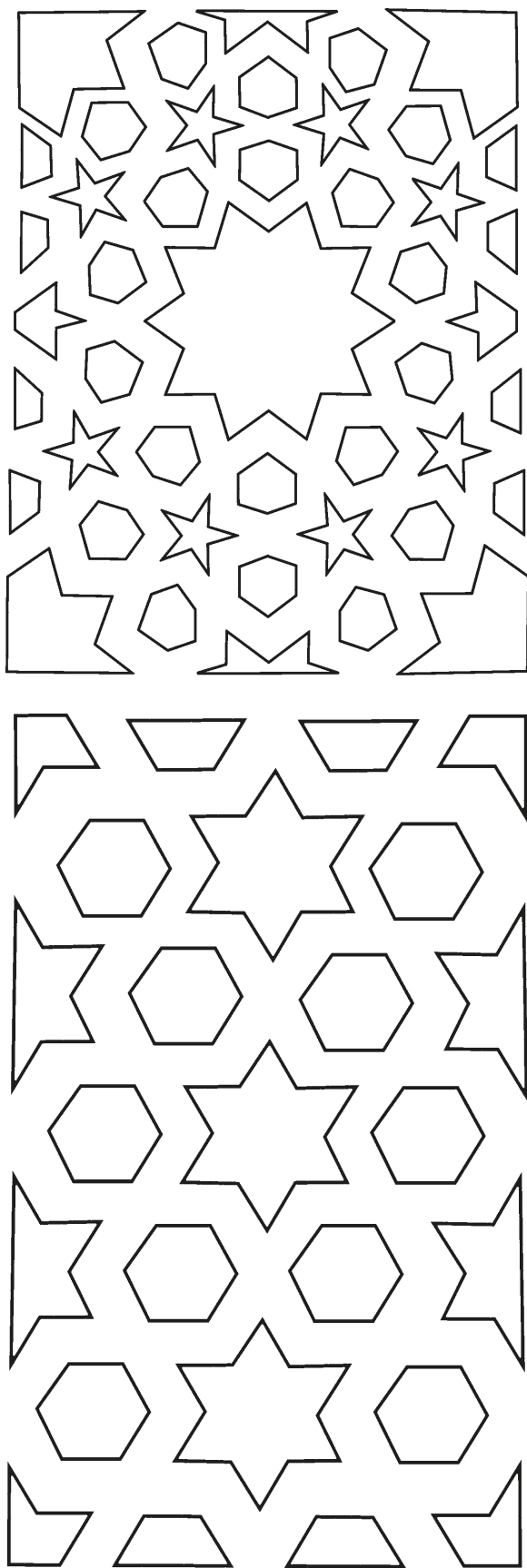
48. Réseau étoilé
(d'après le décor de la Mosquée bleue, Tabriz)



49. Réseau de dodécagones entrecroisés
(d'après le décor de la Safa Cami, Diyarbakır)

Lorsque d'autres procédés d'assemblage sont mis en œuvre, ils conservent la forme centrale de l'étoile. Plusieurs réseaux reposent ainsi sur l'entrecroisement d'octogones ou de dodécagones (ill. 49 et ill. 243). C'est un procédé presque analogue qui est adopté pour le développement géométrisant de cartouches en écriture coufique (ill. 88) – une forme largement répandue dans le monde tûmûride et turkmène.

D'autres réseaux pourraient encore être décrits. Ainsi du lambris de la Masjid-i Jâmi' de Bafrûya (ill. 56) ou des panneaux latéraux du *pîshâtâq* du Darb-i Kûshk, à Ispahan (ill. 57) : l'un et l'autre sont centrés sur une étoile à huit branches, rayonnant en autant de losanges ; le réseau s'imbrique avec un motif en croix (un carré entouré de quatre pentagones)... Une gamme de composition peut-être moins répandue dans les monuments conservés, mais dont on a pourtant conservé les dessins préparatoires.



50. Décors de polygones en relief (d'après les décors du Darb-i Imâm [A]; du Darb-i Kûshk [B] à Ispahan)

Les polygones en relief

Il convient de souligner une dernière catégorie de décors géométriques pour lesquels plusieurs modèles ont été conservés : des polygones, réalisés en mosaïque de carreaux découpés, en léger relief par rapport au fond. Les contours de ces polygones s'épousent mais ne se touchent pas, évoquant les pièces disjointes d'un puzzle (**ill. 50**). L'articulation des plus grands panneaux suit les mêmes principes que les réseaux étoilés : une étoile centrale se prolonge en hexagones, eux-mêmes secondés d'étoiles qui prolongent leurs contours. De plus petites versions sont également proposées : des losanges articulés autour d'un carré central ou d'un point imaginaire. Ces polygones en relief sont disposés sur un fond parsemé de réseaux géométriques centrés sur des étoiles. Ce réseau est cependant si petit et serré qu'il offre l'illusion d'un semis de pétales floraux.

Ce procédé décoratif marginal apparut initialement dans le Khurâsân tîmûride : la mosquée de Gawhar Shâd à Mashhad en conserve le premier exemple connu (819-821/1416-1418). C'est dans le centre de l'Iran que cet effet ornemental est ensuite développé : la Masjid-i Jâmi' tîmûride à Warzana, à quelques kilomètres d'Ispahan (847-848/1442-1444, **ill. 18**), en constitue le premier témoignage. Ces panneaux dits de polygones en relief se déclinent ensuite avec ou sans relief. C'est dans la région d'Ispahan que l'on repère le plus grand nombre d'entre eux : aux époques qarâ quyûnlû et âq quyûnlû, à travers les décors du Darb-i Imâm ou du Darb-i Kûshk (**ill. 108, 121** à droite), mais aussi sur quelques monuments à l'époque safavide¹⁶. C'est cependant bien sous les dynasties turkmènes que ce procédé connaît le plus grand succès, comme en attestent les décors de la Mosquée bleue de Tabriz ou du mausolée de Zaynâl à Hasankeyf (**ill. 51, 252**). Les dessins préparatoires conservés de ce procédé décoratif ne semblent pas indiquer nécessairement un effet de relief. L'adjonction de couleur sur le dessin 38 du rouleau dit « de Topkapı » (voir *infra*) pourrait toutefois permettre de mieux distinguer le premier plan et l'arrière-fond¹⁷.

¹⁶ Voir notamment la Masjid-i Jâmi', la Masjid-i Imâm, ou même la salle du tombeau de la Masjid-i Harûn-i Wilâyat à Ispahan ; voir notre chapitre 5, « Ispahan et le centre de l'Iran », p. 103-135.

¹⁷ Voir Necipoğlu 1995, p. 32.



51. Tabriz, Mosquée bleue, polygones de relief sur le retour de l'écran du *pīshṭâq* (2004)

LES MODÈLES ET DESSINS PRÉPARATOIRES

La seule existence de panneaux décoratifs jumeaux met en évidence l'utilisation de modèles dans la création des revêtements. Le décor architectural respecte naturellement la symétrie d'une structure : au sein d'un même édifice, il est par conséquent fréquent de pouvoir confronter au moins deux panneaux décoratifs identiques. Prenons les deux panneaux au vase fleuri qui encadrent la porte d'entrée du *pīshṭâq* du Darb-i Imâm, à Ispahan (ill. 45 et 107) : la composition est strictement la même d'un panneau à l'autre, jusqu'au moindre détail¹⁸. Les couleurs sont également respectées : le modèle utilisé indiquait donc la nature et l'emplacement des couleurs. De subtiles variations chromatiques restent pourtant observables. Elles interviennent au niveau des tiges fleuries, sur lesquelles les couleurs de remplissage des fleurs varient parfois. Des variations du même ordre s'observent sur la plupart des mosaïques qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs. Ces différences restent cependant discrètes, puisqu'elles se jouent généralement entre le noir, le vert ou le cobalt – des teintes foncées donc, sur des tesselles de petit calibre, de sorte qu'elles ne

sont pas décelables de prime abord. Ces variations chromatiques laissent penser que le coupeur de carreaux n'a peut-être pas hésité à exploiter les chutes de plaques pour découper ses motifs¹⁹. Il est rare que ces différences soient plus conséquentes. C'est pourtant le cas sur les panneaux jumeaux provenant du mausolée de Zayn al-Mulk, à Ispahan : le fond des écoinçons, qui est brun-manganèse sur le panneau de Washington, tire davantage sur le rouge sur l'exemplaire conservé à Doha (ill. 11, 124). Ces variations peuvent simplement être mises sur le compte de la cuisson des plaques monochromes. Des différences plus singulières méritent cependant d'être signalées : des fleurs de certaines tiges fleuries varient d'un panneau à l'autre (dans le bas de la composition, les lotus deviennent des feuilles de lotus à Washington, et la succession des rosettes à pétales ouverts ou fermés change sensiblement, que ce soit au centre de la composition ou sur les volutes de la partie inférieure).

En dépit de ces considérations, les modèles utilisés permettaient donc bien aux artisans céramistes d'orienter tant la structure que la palette de composition. Et ces modèles circulent : plusieurs

¹⁸ Notons que deux fleurons des tiges fleuries varient d'un panneau à l'autre : cette modification est le fruit de restaurations sur le panneau de droite.

¹⁹ Sur ces questions techniques, voir notre chapitre 2, « De cobalt et d'or. Les techniques de décors », p. 37-54.



52. Fragment de frise décorative en mosaïque de carreaux découpés. Tabriz (?),
Mosquée bleue (?). H. 24 ; L. 42 ; épaisseur 2,9 cm. Sèvres, Cité de la Céramique, MNC 7936

panneaux turkmènes se répètent ainsi à des kilomètres de distance. Le même réseau géométrique ornaît ainsi les lambris du mausolée de Shâhzâda Fâzil à Yazd²⁰ et de la galerie de la Mosquée bleue à Tabriz (ill. 74). De même, c'est une bordure végétale identique qui encadrait jadis le mihrab de la Masjid-i Jâmi' d'Ashkizâr²¹, près de Yazd, et le lambris de la Mosquée bleue (ill. 52, 74). La circulation des cartons entre Tabriz et Yazd offre d'autres témoignages : on retrouve dans les décors de la Mosquée bleue et de la Masjid-i Jâmi' de Yazd la reproduction des mêmes cartouches en écriture coufique géométrisant, des mêmes frises de svastikas et des mêmes réseaux géométriques. Le modèle original de ces compositions nous est connu : c'est le fameux rouleau dit « de Topkapı » (ill. 53, et voir son application ill. 164).

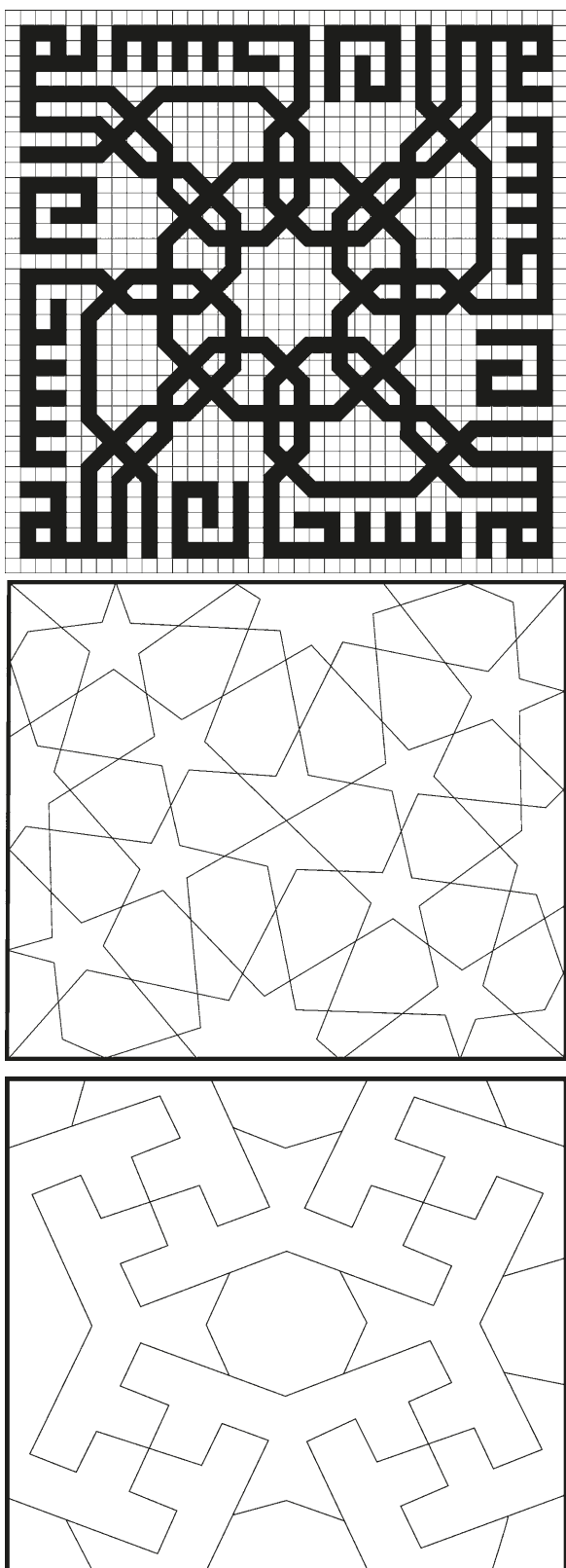
Les modèles et cartons utilisés en architecture ont rarement été conservés. Une fois démodés ou abîmés, ils étaient remplacés par de nouveaux, plus en vogue. Le plus ancien spécimen qui nous soit parvenu nous conduit dans l'Iran du xv^e siècle.

Les réseaux géométriques, modèles calligraphiques et les projections de muqarnas qu'il contient sont des dessins préparatoires : une sorte d'« échantillonnage » de motifs. Charge ensuite au décorateur de les transposer sur une paroi architecturale. Le rouleau dit « de Topkapı » rassemble ainsi 114 dessins combinés en un volume à partir de différents rouleaux. Il tient son nom du palais de Topkapı, où il aurait été compilé par les artistes du *kitâb-khâna* du palais à partir de plusieurs rouleaux de modèles rapportés d'Iran par les armées ottomanes. Sa longueur exceptionnelle (29,49 m au lieu des 6 m environ des rouleaux plus récents) indiquerait qu'il fût compilé et restauré par des artistes qui n'étaient manifestement pas familiers de ce type d'outils. C'est certainement parce qu'il n'a dès lors plus été utilisé qu'il a été préservé, mis de côté dans le Trésor du palais et oublié des siècles durant. « Redécouvert » au cours du xx^e siècle dans le Trésor de Topkapı (H. 1956), le rouleau a fait l'objet en 1995 par Gülru Necipoğlu d'une remarquable publication, dans laquelle il est intégralement reproduit²². Comment ce

²⁰ Ce lambris a aujourd'hui disparu. Voir Afshâr 1969-1975, II/2, p. 1107.

²¹ Pour une reproduction de cette bordure, voir *ibid.*, II/1, fig. 80 p. 507.

²² Necipoğlu 1995. Cette publication suit un premier article sur la question : voir Necipoğlu 1990. Gülru Necipoğlu précise



53. Trois modèles décoratifs issus du rouleau dit « de Topkapı » (MS.H.1956), utilisés conjointement sur la Masjid-i Jâmi' de Yazd et la Mosquée bleue de Tabriz (d'après les dessins 1 [A], 42 [B] et 69b [C] publiés dans Necipoğlu 1995)

que le rouleau combine au moins deux rouleaux différents.

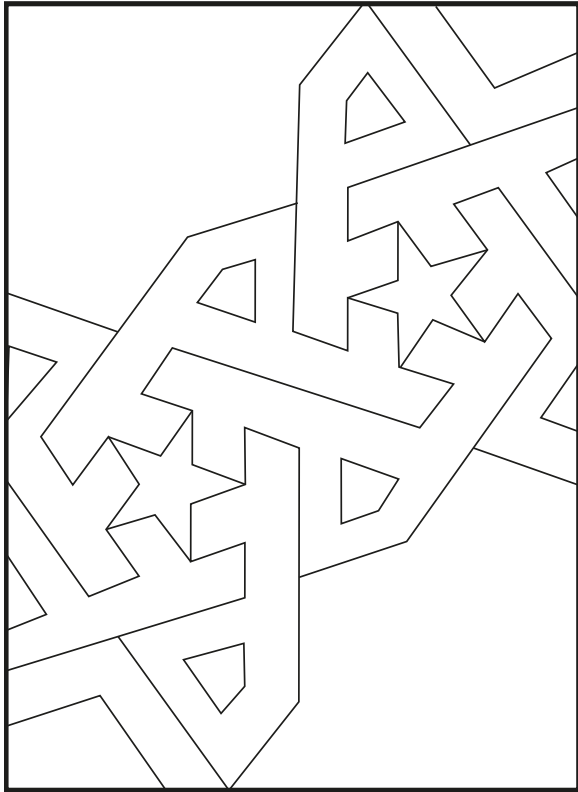
document s'est-il retrouvé dans le Trésor du palais ? Gülru Necipoğlu propose différentes hypothèses, faisant état des nombreux contacts entre la capitale ottomane et ses voisins orientaux²³. Elle rappelle par exemple combien le sultan Mehmet II a su attirer à Istanbul des personnalités venues de l'Iran âq quyûnlû. En 877/1472, il fait appel à des architectes et décorateurs persans pour travailler à son Çinili Köşk²⁴. La même année, l'astronome et mathématicien 'Alî Kûshjî quitte Tabriz pour la cour ottomane, apportant avec lui sa collection de manuscrits. Plusieurs épisodes militaires ont par ailleurs eu pour conséquence le déplacement de biens et d'artisans de Tabriz vers Istanbul : en 878/1473 sous le règne de Mehmet II, ou plus encore après la défaite safavide de 920/1514, qui conduisit au pillage de Tabriz par l'armée de Selim I^{er}. Les modèles constituant le rouleau « de Topkapı » ont pu être rapportés d'Iran à ces occasions.

Gülru Necipoğlu attribue ces dessins à un atelier du nord-ouest de l'Iran, et donc probablement à Tabriz, le centre artistique le plus à même de produire de tels albums. Elle les date stylistiquement de la seconde moitié du xv^e siècle, mais n'exclut pas une datation du début de la période safavide²⁵ – bien des corrélations entre ce rouleau de modèles et les décors qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs étayent cette hypothèse. Le dessin numéroté 8 dans son livre peut être mis en relation avec le décor du minbar de la mosquée Taqî al-dîn Dâdâ à Bundarâbâd et avec le lambris du *pîshâtâq* de la Masjid-i Jâmi' de Yazd (ill. 54). Les panneaux conjointement observés à Tabriz et sur la Masjid-i Jâmi' de Yazd reprennent tous deux les dessins numéros 1, 69b et 42 de l'album de Topkapı (ill. 53). À Kâshân, le panneau supérieur du minbar suit les tracés du dessin 41 (ill. 55). À Bafrûya, le lambris du mur de qibla de la Masjid-i Jâmi' correspond au dessin 43, tandis que la très semblable composition des décors pariétaux du *pîshâtâq* du Darb-i Kûshk d'Ispahan suit le dessin 47 (ill. 56,57). Notons encore que les complexes compositions calligraphiques coufiques observées dans la Mosquée bleue de Tabriz répondent aux dessins 51, 65, 68, 69 (ill. 53), voire même 71 et 91

²³ Necipoğlu 1995, p. 38-39.

²⁴ Sur le Çinili Köşk, voir p. 203-205.

²⁵ Necipoğlu 1995, p. 34-39.



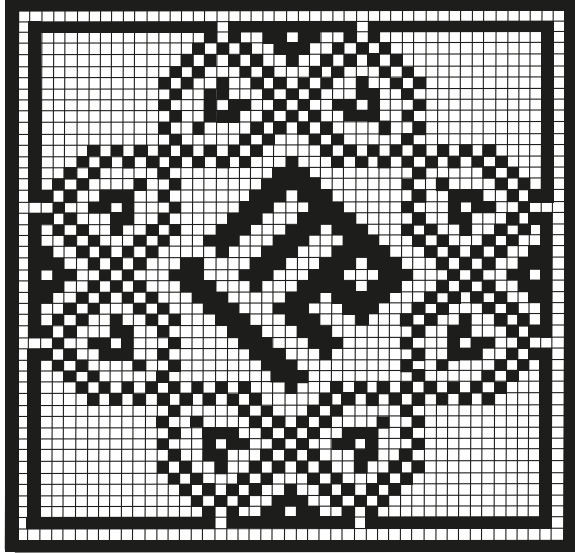
54. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 8 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur la mosquée Taqî al-dîn Dâdâ à Bundarâbâd [B]: cf. également la Masjid-i Jâmi' de Yazd (2006)



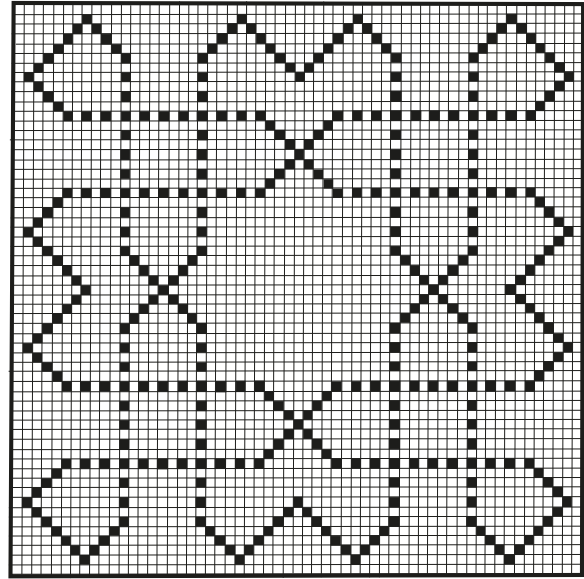
55. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 41 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur la mosquée Maydân-i Sang de Kâshân [B] (2006)

et plus encore 74-75. Sur le Darb-i Imâm d'Ispahan, c'est le dessin 31 qui sert par ailleurs de modèle au réseau d'arrière-plan depuis lequel émergent les polygones en relief. Le même arrière-plan est proposé au dessin 49: or il s'agit précisément d'un modèle à partir duquel reproduire ces étonnants polygones en relief (ill. 58). Une autre de ces compositions est reproduite au dessin 38 de l'album de Topkapı. Si aucun des nombreux polygones en relief de Tabriz, Ispahan ou Hasankeyf à l'époque

turkmène ne reproduit exactement l'un de ces deux dessins, ils s'en inspirent fortement. Ce sont sans doute les panneaux de la Masjid-i Jâmi' de Warzana (847-848/1442-1444, ill. 18) qui s'approchent le plus du dessin 38 – sans cependant l'imiter complètement. La mosquée de Warzana est érigée quelques années à peine avant la domination qarâ quyûnlû de la région sur les Tîmûrides. L'exemple témoigne de l'arrivée de cette vogue dans la région dans le courant des années 1440. On remarque que le dessin



A



B



56. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 43 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur la Masjid-i Jâmi' de Bafrûya [B] (2009)



57. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 47 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur le Darb-i Kûshk d'Ispahan [B] (2009)

n'induit pas nécessairement de réel relief : comme nous le montrent les compositions conservées, les polygones en relief peuvent être tant bidimensionnels que tridimensionnels.

Toutes ces applications d'une partie des modèles de l'album dit « de Topkapı » dans des décors turkmènes confortent donc les propositions de Gülru Necipoğlu. Ces revêtements turkmènes sont datés entre 1453 et 1496, mais la large majorité d'entre eux relèvent des années 1450-1460, invitant

peut-être à resserrer la datation de ces dessins. Le rouleau « de Topkapı » est l'unique document de ce type conservé pour la période turkmène. Quant aux nombreuses compositions végétales et aux bandeaux épigraphiques qui peuplent les revêtements qarâ quyûnlûs ou âq quyûnlûs, aucun dessin préparatoire ou poncif n'en a été conservé.

SYNTHÈSE

À partir de quelques motifs récurrents, le répertoire décoratif des céramiques architecturales qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs développe des déclinaisons formelles particulièrement étendues. L'étude de ce répertoire fait ressortir quelques grands principes d'assemblage et de composition des décors, similaires d'une région à l'autre.

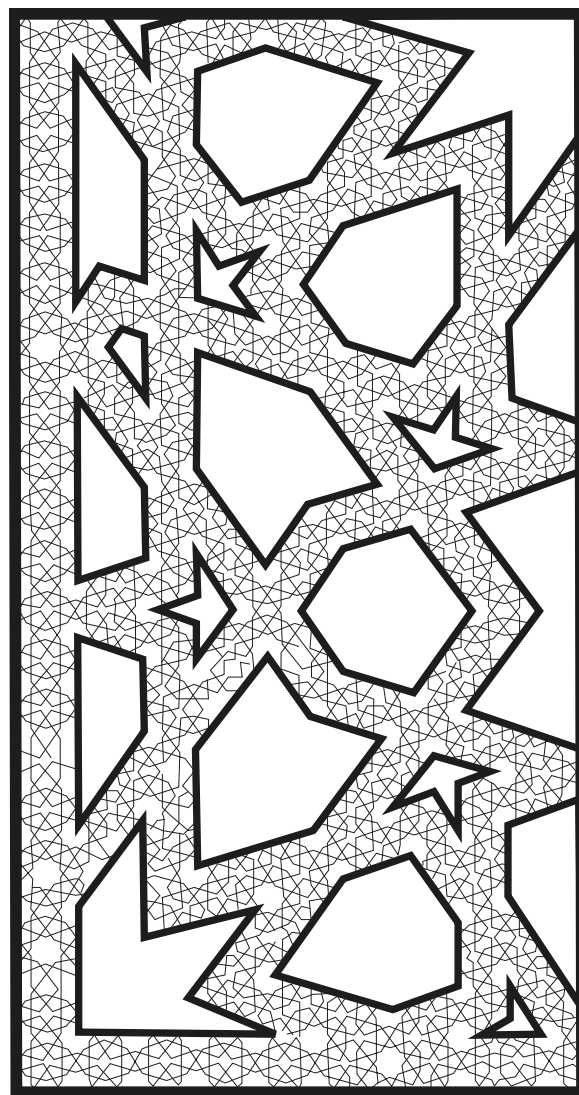
Il serait réducteur de les résumer en quelques points. On retiendra cependant tout particulièrement, concernant le décor végétal :

72

- le principe de superposition d'un ou plusieurs réseaux de tiges fleuries et/ou de palmettes. La palmette tient d'ailleurs une place structurelle particulièrement notable, puisqu'elle fonctionne tant comme simple élément de remplissage que comme motif-cadre ou médaillon organisant un panneau ;
- le principe de motif-cadre est une autre donnée importante : il s'agit d'éléments structurels (le plus souvent des arcs, ou des médaillons polylobés, cartouches, bouquets floraux, voire des vases fleuris) qui se superposent à un arrière-plan de tiges fleuries ou de tiges de palmettes ;
- enfin, les bordures achèvent de structurer ces ensembles, en clôturant un panneau. Ces délimitations peuvent prendre la forme de simples rubans (à la manière de « jadvals »), ou constituer des réseaux de tiges fleuries, ou des frises géométriques.

Les compositions purement géométriques sont souvent réservées au lambris, à des balustrades, ou encore à certaines zones de transition ou de couvrement, tel que le cul-de-four de bon nombre de niches. En dépit d'une infinité de compositions, les principes restent une fois encore assez limités : la majeure partie de ces panneaux géométriques présente en effet des réseaux d'hexagones, ou des réseaux dits « étoilés » – car structurés autour de diverses étoiles.

Qu'il soit de nature végétale, épigraphique ou purement géométrique, le décor est quoi qu'il en soit régi par une stricte trame géométrique. À cet égard, l'étude du répertoire formel turkmène et de ses principes d'assemblage permet d'introduire la question des modèles. L'analyse attentive de panneaux reproduits à l'identique au sein d'un même bâtiment



58. Modèle préparatoire n° 49 provenant du rouleau dit « de Topkapı » (H.1956, d'après Necipoğlu 1995)

fait apparaître que ces modèles n'empêchent pas l'introduction de divergences mineures d'un panneau à l'autre (sensibles changements chromatiques ou de détails floraux d'arrière-plan).

La diffusion et la circulation de ces modèles transparaissent dans les décors qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs à travers la reproduction d'une même composition dans des cités distantes : par exemple entre Tabriz et Yazd, où plusieurs panneaux se répètent à l'identique. Plusieurs de ces compositions ont pu être identifiées au sein du rouleau dit « de Topkapı ». Sans doute réalisé à Tabriz au cours de la seconde moitié du xv^e siècle (vers 1450-1460 ?), ce rouleau constitue la seule compilation de modèles décoratifs conservés pour la période qui nous intéresse.

TABRIZ, CAPITALE TURKMÈNE

*Au fond des cieux un point scintille.
Regardez, il grandit, il brille,
Il approche, énorme et vermeil.*

Victor Hugo, « Lux »,
dans *Les Châtiments*, 1853

Capitale des Îl-khâns puis des Jalâ'îrides, grand centre intellectuel et artistique, plaque tournante au carrefour de routes commerciales, Tabriz est une cité stratégique qui connaît un fort rayonnement¹. Au tournant du XIV^e siècle, elle est l'enjeu d'ardents combats entre Tîmûrides et Qarâ Quyûnlûs. Dès 810/1408, la bataille de Şadr-i Rûd assure l'Azerbaïdjan au Qarâ Quyûnlû Qarâ Yûsuf (r. 791-802/1389-1400, puis 809-823/1406-1420). Tabriz devient le nouveau centre du pouvoir qarâ quyûnlû, que les Tîmûrides ne cessent pourtant de disputer. Les nombreuses incursions de Shâhrukh (r. 807-850/1405-1447) en Azerbaïdjan se soldent par des victoires pour le Tîmûride, qui domine les combats en raison de la supériorité numérique de ses troupes (en 812/1409, 817/1414, 824/1421, 832/1429, 838/1434). Mais dès lors qu'il s'éloigne des terres azéries pour rejoindre le cœur de ses territoires, Shâhrukh peine à conserver sa domination. Il faut attendre l'avènement du Qarâ Quyûnlû Jahânsâh (r. 841-872/1438-1467), et plus encore la mort de Shâhrukh en 850/1447, pour que les Qarâ Quyûnlûs connaissent leur apogée. En 872/1467, ils sont cependant évincés par leurs rivaux âq quyûnlûs : Ūzûn Hasan met à mort Jahânsâh, s'empare de ses territoires et s'y installe durablement. Tabriz devient la nouvelle capitale des Âq Quyûnlûs, jusqu'à l'avènement des Safavides².

En terme de céramique architecturale, la diversité des techniques utilisées dans la fameuse Mosquée bleue (*Masjid-i Kabûd*) préfigure le caractère novateur des ateliers de Tabriz – ce que confirme la récente découverte de la mosquée fondée par Ūzûn Hasan. La cité passe d'ailleurs pour être un centre de production reconnu pour ses ateliers de potiers³. Mais, au-delà des deux mosquées turkmènes, aucun ensemble décoratif qarâ quyûnlû ou âq quyûnlû n'a été conservé à Tabriz. Les catastrophes à répétition qui touchèrent le nord-ouest de l'Iran ont causé la perte d'une large part du patrimoine de la région. Dès 908/1503, puis en 957/1550, de violents séismes frappent Tabriz et sa région. En 920/1514, la cité est pillée par les armées ottomanes : un épisode qui se répète en 1045/1635, et qui est suivi par une série de tremblements de terre qui saccagent définitivement la ville, en 1050/1641, puis en 1129/1717, 1133/1721 et surtout en janvier 1193-1194/1780⁴. Outre ces événements, c'est sans doute l'instabilité politique de la première moitié du XV^e siècle qui explique en partie la quasi-absence de vestiges connus à Tabriz et dans ses alentours. Les nombreux affrontements militaires en Azerbaïdjan se traduisent dans les sources textuelles par la mention ponctuelle de restaurations ou d'édifications de forteresses (*qal'a*). Mais rien ne subsiste de ces monuments, et leurs descriptions restent très sommaires. On apprend par exemple que, face à l'avancée des Tîmûrides, Jahânsâh fait renforcer les tours et les remparts de la citadelle de

1 Sur l'histoire de Tabriz aux XIII^e-XV^e siècles et particulièrement pour la période îl-khânide, voir le volume édité par Judith Pfeiffer (Pfeiffer 2014). Sur le rayonnement culturel de Tabriz durant cette période, voir la synthèse proposée par Blair 2014, ainsi que Aube 2005.

2 Sur les combats pour l'Azerbaïdjan entre Tîmûrides et Qarâ Quyûnlûs, voir Khwândamîr, éd. 1994, p. 335-337, 341-342; Sümer 1978, IV, p. 609-611; Sümer 1990, p. 83-84, 127-130, 145-150; Woods 1976, p. 59-60, 63. Sur le règne de Jahânsâh et sa succession par les Âq Quyûnlûs :

Spuler 1960, p. 75; Sümer 1978, IV, p. 611; Woods 1976, p. 85, 109-110; Quiring-Zoche 1987, p. 165.

3 Sur Tabriz comme centre de production de céramique au XV^e siècle, voir Golombek, Mason, Bailey 1996, ainsi que Soustiel 1985, chapitre 11.

4 Melville 1981, p. 164-172.

Sultâniya (823/1420), avant de finalement les faire raser quarante ans plus tard face aux Âq Quyûnlûs⁵. L'histoire des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs croise également à plusieurs reprises la forteresse d'Âlanjiq : tantôt prise d'assaut par Shâhrukh contre Iskandar (r. 823-841/1420-1438), elle est par la suite le lieu de retranchement dudit Iskandar, avant d'être assiégée par l'Âq Quyûnlû Khalîl (r. 882-883/1478), et de devenir enfin la prison de Rustâm (896/1490-1491)⁶. Les sources textuelles mentionnent encore les citadelles de Q'ahq'aha, Mâkû, Akhî Şa'd al-dîn, Shandân, ou d'Ûjân, sans qu'il ne soit possible d'en retracer les contours⁷.

Dans la région, les quelques structures ayant subsisté sont généralement exemptes de céramiques. Elles constituent les ultimes témoignages du mécénat turkmène en Azerbaïdjan. Citons par exemple la tour-tombe de Kamâl al-dîn ibn Mûsa ibn Ja'far



59. Ziyâh'âbâd, *imâmzâda* Kamâl, vue extérieure (2014)

74

- 5 Les restaurations de 823/1420 sont mentionnées par Khwândamîr, qui ne donne pas de date mais indique que la mort soudaine de Qarâ Yûsuf conduit Jahânsâh à fuir (Khwândamîr, éd. 1994, p. 336). Vers 1471, le Vénitien Josafa Barbaro raconte que la forteresse est en ruine, détruite quatre ans auparavant par Jahânsâh – probablement lors des combats contre les Âq Quyûnlûs. Voir Barbaro, éd. 1973, p. 135-136. Les fondations d'une enceinte autour du mausolée d'Uljaytû sont aujourd'hui visibles sur le site. Sur Sultâniya, signalons par ailleurs que Khunjî İsfahânî mentionne un quartier de l'époque âq quyûnlû, le « Gözâldara », dont on ignore toutefois la localisation précise (İsfahânî, éd. 1992, p. 63).
- 6 Sur la mention de la citadelle d'Âlanjiq lors de ces événements, voir respectivement : Tîhrânî, éd. 1964, p. 109, 138; Khwândamîr, éd. 1994, p. 345; Qazwîni, éd. 2000, p. 67; Bidlisi, éd. 1969, II/1, p. 459; Tîhrânî, éd. 1964, p. 468; et enfin Bidlisi, éd. 1969, II/1, p. 501. On signalera également la mention d'un couvent de derviches (*langar*), probablement connecté à un mausolée, construit à l'instigation de Qarâ Yûsuf (r. 791-802/1389-1400 puis 809-823/1406-1420) sur la plaine de Khoy, à l'emplacement même où le Jalâ'iride Aḥmad avait érigé une tour de crânes de soldats qarâ quyûnlûs vaincus. Aucune structure ne semble avoir été conservée. D'après Samarqandî, éd. 1989, p. 34.
- 7 Située entre Qazwîn et Tabriz, la citadelle Q'ahq'aha (« Ricanement ») est encore utilisée sous les Safavides; elle est mentionnée dans Tîhrânî, éd. 1964, p. 438; Bidlisi, éd. 1969, II/1, p. 7. C'est dans la forteresse de Mâkû qu'était fait prisonnier pendant deux ans le Qarâ Quyûnlû Ḥasan 'Alî b. Jahânsâh, suite à sa rébellion contre son père (Qazwîni, éd. 2000, n. 1 p. 72). Près de Tabriz, la citadelle d'Akhî Şa'd al-dîn est mentionnée par Bidlisi (éd. 1969, II/1, p. 460); c'est à côté de ce lieu que fut inhumé le Qarâ Quyûnlû Iskandar, pour lequel « on construisit un superbe édifice sur son tombeau » (d'après *id.*). Shandân est situé plus près d'Ardabîl (voir Qazwîni, éd. 2000, p. 78). Enfin, la citadelle d'Ûjân est construite sous Ghâzân Khân (r. 694-703/1295-1304), mais restaurée en 894/1489 : Ya'qûb ordonna les travaux, et Khalîl fût en charge de les faire réaliser. Des oulémas, émirs, calligraphes, poètes, etc. participèrent à l'inauguration. Voir İsfahânî, éd. 1992, p. 85.

à Ziyâh'âbâd (861/1456, **ill. 59**), ou l'*imâmzâda* de 'Abdullâh à Farsijîn (xv^e siècle, **ill. 60**), qui ne semblent pas avoir été décorées de céramiques⁸. À Marâgha, une colonne de la mosquée Shaykh Bâbâ conserve une inscription datée de 864/1459 aux noms de nombreux shaykhs soufis; elle s'achève sur un rare exemple de signature d'une équipe de calligraphes, suivie par celle du tailleur de pierre, 'Alî Ḥajâr⁹ (**ill. 4**). À Ardabîl enfin, deux stèles apposées sur le minaret de la Masjid-i Jâmi' enregistrent des rémissions de taxes accordées sous dominations qarâ quyûnlû et âq quyûnlû¹⁰. Ces maigres témoignages ne reflètent probablement que trop partiellement ce que fut le mécénat architectural dans le cœur des terres turkmènes d'Iran¹¹.

- 8 La tour-tombe de Ziyâh'âbâd, près de Ḥaydariya, est l'unique exemple de plan hexagonal de cette période. Elle est coiffée d'une toiture conique reposant sur un tambour circulaire. Le bandeau épigraphique qui surmontait jadis l'entrée donnait la date de 861/1456; il a aujourd'hui disparu. Situé à l'ouest de Qazwîn, sur la route de Hamadân, le mausolée de Farsijîn est une structure octogonale surmontée d'une coupole conique reposant également sur un tambour circulaire. Aucune inscription ne permet de dater le monument, mais l'élévation intérieure semble pouvoir être datée du xv^e siècle. Sur ces deux monuments, voir Golombek, Wilber 1988, I, p. 378 et 377. Notons que les deux tours-tombeaux ont été très largement restaurées et ont fait l'objet d'extensions modernes.
- 9 Il s'agit d'une colonne massive de près de cinq mètres de haut, sur laquelle se trouve une inscription divisée en sept bandeaux calligraphiés en thuluth. La colonne est aujourd'hui conservée au musée de Marâgha. Sur cet édifice, voir Mishkâtî 1967, p. 11; Karâng 1971, p. 38-42; Golombek, Wilber 1988, I, p. 396.
- 10 La rémission de taxes âq quyûnlû est datée de l'année 876/1471-1472; voir Morton 1976, p. 560. Une seule de ces stèles subsiste aujourd'hui.
- 11 Rappelons à cet égard que le noyau familial des Qarâ Quyûnlûs se trouverait en Azerbaïdjan. Selon Vladimir Minorsky, leur nom de Bahâdur dériverait



60. Farsijîn, *imâmzâda* 'Abdullâh, vue extérieure (2014)



61. Abhar, mausolée de Shâhzâda Zayd al-Kabîr, vue extérieure (2014)

Seul le site d'Abhar, situé à proximité de Tâkistân, sur la route menant de Qazwîn à Tabriz, conservait autrefois des vestiges de décors en céramique de la période âq quyûnlû. Sa Masjid-i Jâmi' al-Kabîr est fondée en 875/1470-1471 par l'Âq Quyûnlû Ūzûn Ḥasan, avant d'être restaurée en 888/1483, puis sous domination safavide. Il est à craindre que rien ne subsiste des céramiques architecturales des deux iwans et des briques *bannâ'î* des minarets : ils ne nous sont connus que par les descriptions de Sanî' al-Dawlah en 1884-1886 ; depuis, aucun recensement de ces décors n'a été entrepris et nous n'avons pu localiser l'édifice dans la ville¹². Un autre monument mérite d'être signalé à Abhar : le mausolée de Shâhzâdah Zayd al-Kabîr¹³ (ill. 61). Cette structure octogonale surmontée d'une couverture conique possédait

probablement du village de Bahâr, au nord de Hamaḍân. Minorsky pense en effet que les Qarâ Quyûnlûs avaient un lien particulier avec Hamaḍân et Bahâr : c'est là que Ḥasan 'Alî b. Jahânshâh fit sa dernière étape, et que les derniers représentants qarâ quyûnlûs s'établirent après l'avènement des Âq Quyûnlûs. C'est également de Bahâr que proviendraient les İvâ, dont descendent les Qarâ Quyûnlûs : au XIII^e siècle, Bahâr était en effet la capitale de Sulaymân Shâh ibn Parcham İwâ'î. Minorsky 1953, p. 392, qui cite le *Târikh-i Quṭb Shâhî*, Paris, BnF, Supplément Persan 174, f. 16v ; Cambridge, Christ's Dd. 410, f. 22.

- 12 La date de fondation de la Masjid-i Jâmi' al-Kabîr d'Abhar est donnée dans Qazwîni, éd. 2000, p. 78. Les restaurations de 888/1483 et de la période safavide sont signalées par Sanî' al-Dawlah d'après une inscription (Muḥammad Ḥasan Khân Sanî' al-Dawlah, *Marât al-Buldan*, Téhéran, IV, 1296 sh./1916, p. 95) et reprises dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 357.
- 13 Sur le mausolée Shâhzâdah Zayd al-Kabîr, voir Kleiss 1971, p. 105 et fig. 59 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 357-8, II, fig. 105-106 ; Aube 2010, I, p. 52-3, II, p. 227-228. Nous avons visité la structure en 2014.

autrefois un bandeau épigraphique en mosaïque de carreaux découpés, à la base du toit. La mosaïque et les fragments de calligraphie signalés par Golombek et Wilber ont aujourd'hui disparu ; seules subsistent des briques *bannâ'î* à glaçure turquoise et jaune, amplement restaurées, sur le toit et à sa base. Les évidences matérielles conservées dans la région de l'Azerbaïdjan sont donc des plus restreintes. En dépit du nombre limité de ses vestiges, Tabriz apparaît comme un centre artistique des plus actifs.

SUR LES TRACES DU DISPARU : LES MONUMENTS DE TABRIZ D'APRÈS LES SOURCES TEXTUELLES

Les témoignages matériels font défaut pour circonscrire l'étendue de Tabriz au cours du Moyen Âge. Les vestiges de la mosquée 'Alî Shâh, de l'ancienne Masjid-i Jâmi' ou du Rab'-i Rashîdî ne constituent qu'un faible écho de la démesure des grands complexes érigés par Ghâzân Khân ou Rashîd al-dîn¹⁴. Et, pour le XV^e siècle, seules la Mosquée bleue et la mosquée Ḥasan Pâdishâh entendent commémorer le faste des entreprises architecturales turkmènes. À la fin du XV^e siècle et au siècle suivant, quelques rares auteurs persans, mais aussi certains marchands ou ambassadeurs italiens, ont offert leur regard sur les édifices de leur temps¹⁵. Leurs récits ne s'intéressaient

14 Sur les vestiges matériels de Tabriz aux XIII^e-XIV^e siècles, voir Hoffmann 2014, ainsi que Wilber, Minovi 1938, Wilber 1955, Blair 1984.

15 L'étude de ce présent chapitre repose essentiellement sur les auteurs persans contemporains des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs, tels qu'Abu Bakr Ṭihirânî, qui écrit entre 875/1469 et 883/1478 son *Kitâb-i Diyârbakriya* (Ṭihirânî,

certaines guère à l'architecture ou à son décor ; mais ils constituent les ultimes témoins de monuments perdus. Ce sont eux qui nous permettent d'esquisser les contours d'une cité disparue.

Au début du XVI^e siècle, l'historien Khwândamîr raconte ainsi qu'à l'arrivée du sultan tîmûride Shâhrukh à Tabriz, en 832/1429, lors de sa seconde campagne d'Azerbaïdjan contre Iskandar, il installa ses campements dans le complexe îl-khânide de Shanb-i Ghâzân¹⁶. Était-ce encore dans ce grand complexe que les premiers qarâ quyûnlûs avaient dans un premier temps installés leurs quartiers ? Toujours est-il qu'il faut attendre la fin du règne de Jahânshâh pour trouver mention d'un nouveau centre à Tabriz : le complexe Muẓaffariya (dont seule la Mosquée bleue subsiste) et la Maydân-i Şâhibâbâd.

Le Muẓaffariya forme le nouveau cœur de la ville de Tabriz. Le complexe tient son nom du sultan Abû al-Muẓaffar Jahânshâh (r. 841-872/1438-1467). Pourtant, l'historiographie du complexe a souvent conduit à en oublier sa véritable fondatrice : Khâtûn Jân Baygum, épouse du souverain qarâ quyûnlû. Au XVI^e siècle, Hâfiz Ḥusayn Karbalâ'î Tabrizî raconte que c'est dans son sommeil qu'elle aurait eu la vision de cette réalisation et y aurait reconnu son futur constructeur¹⁷.

éd. 1964), Fazl Allâh b. Rûzbihân Khunjî Işfahânî qui écrit pour Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490) (Işfahânî, éd. [s.d.], 1992, 2003), ou encore, quelques années plus tard, Bûdâq Munshî Qazwînî (Qazwînî, éd. 2000). Plusieurs auteurs safavides offrent également des descriptions sommaires de certains monuments : voir Karbalâ'î Tabrizî (éd. 1965-1970), ou Qâdî Aḥmad (éd. 1959). L'étude du waqf du complexe Muẓaffariya par Christopher Werner constitue une source précieuse sur l'organisation générale de ce complexe (Werner 2003). Enfin, les récits d'ambassades italiennes de la fin du XV^e siècle apportent souvent des descriptions plus précises des monuments (voir Barbaro, Contarini, ou encore Zeno, éd. 1873) ; voir également le précis récit du marchand Romano, au début du XVI^e siècle ([Romano], éd. 1873). Signalons enfin une étude des monuments âq quyûnlûs de Tabriz d'après les sources dans Ökten 2014, qui propose exclusivement sur une comparaison entre les complexes Naşriya et Muẓaffariya.

16 Khwândamîr, éd. 1994, p. 342.

17 Karbalâ'î Tabrizî, éd. 1965-1970, p. 43. Une erreur d'identification du fondateur de la Masjid-i Kabûd a été régulièrement faite et reprise dans diverses publications. Pourtant, entre 1469 et 1478, Abû Bakr Ṭihirânî révélait déjà le nom de la véritable fondatrice du complexe ; Hâfiz Ḥusayn Karbalâ'î Tabrizî en faisait de même quelques temps plus tard (voir Ṭihirânî, éd. 1964, p. 523, Karbalâ'î Tabrizî, éd. 1965-1970, p. 43). Mais aux XVII^e et XIX^e siècles, les voyageurs européens se fient à l'inscription du *pîshṭâq* de la Masjid-i Kabûd pour l'attribuer à

Le complexe abritait un mausolée, dont les destinataires ont souvent été la source de confusions dans les textes contemporains. Abû Bakr Ṭihirânî ou, au siècle suivant, Bûdâq Munshî Qazwînî, racontent que Jahânshâh y a été inhumé (m. 872/1467), mais Ṭihirânî y mentionne également la présence de Khâtûn Jân Baygum, ainsi que de leurs fils Muḥammadî et 'Abd al-Qâsim. Pourtant, l'étude des waqfs de la Mosquée bleue a conduit Christoph Werner à conclure que le mausolée était seulement destiné à Khâtûn Jân Baygum, à ses enfants et à leurs conjoints¹⁸.

Le seul édifice subsistant du complexe est la Masjid-i Kabûd : une mosquée-mausolée portant en façade la date du 4 rabi' I 870/25 octobre 1465 (ill. 62). C'est cette date qui permet de proposer une chronologie relative pour l'ensemble du complexe. Outre cette mosquée-mausolée, le complexe Muẓaffariya était constitué d'un *khânqâh*, d'une suite d'autres bâtiments utilitaires, ainsi que d'un *qanat* qui devait desservir l'ensemble de la fondation et être mis à la disposition des habitants du quartier. La présence d'une madrasa a parfois été évoquée, sans qu'aucun élément probant n'ait pu être avancé¹⁹. Au XVI^e siècle, Hâfiz Ḥusayn

Jahânshâh. Au XX^e siècle, les chercheurs ont longtemps été en désaccord sur l'identité du commanditaire : souvent attribuée au souverain qarâ quyûnlû, la Masjid-i Kabûd a aussi été désignée comme l'œuvre de la fille de Jahânshâh, Şâliha Khâtûn (Pope 1981 [1939], III, p. 1130, hypothèse reprise dans Golombek, Wilber 1988, 1, p. 408). Kârang, le premier, rappelle le rôle de Khâtûn Jân Baygum dans l'élaboration de la mosquée, ainsi que dans d'autres parties du complexe (le *khânqâh* notamment). Il précise que les travaux sont achevés par Şâliha Khâtûn, sous le règne de Ya'qûb (Kârang 1972, p. 282 et 284-285, hypothèse reprise dans O'Kane 1995, I, p. 125). En 2003, le travail de Christoph Werner met fin à ces discussions en démontrant, à partir des actes de fondation de l'édifice inscrits dans le *Sarîh al-Milk* rédigé par Mashkûr (achevé en 1493), le rôle central de Khâtûn Jân Baygum dans l'élaboration et l'administration du complexe architectural de la Mosquée bleue. Werner n'ayant pas pu consulter le manuscrit original, il s'est appuyé sur une copie incomplète du *Sarîh al-Milk*, conservée à la Bibliothèque Naqafî Mar'ashî à Qum (Werner 2003). Pour une synthèse sur cet édifice, voir Aube 2008 et Aube 2011.

18 Werner 2003, voir p. 100 pour la destination dudit mausolée. Sur les différentes hypothèses quant aux destinataires du mausolée, voir Ṭihirânî, éd. 1964, p. 471 et p. 523, Qazwînî, éd. 2000, p. 71, ainsi que Haqîqî, cité par Tarbiyat, éd. 1999, p. 195. Notons par ailleurs que la Masjid-i Kabûd renferme une crypte funéraire, couverte d'une voûte en berceau, mesurant 6,60 m de long sur 2,70 m de large. Trois fosses maçonnées vides y sont aujourd'hui visibles.

19 Le *khânqâh* est cité dans Ṭihirânî, éd. 1964, p. 471 et p. 523, ainsi que dans Werner 2003, p. 104, qui mentionne également les bâtiments à caractère utilitaires et le *qanat*. En 1676, le voyageur Jean-Baptiste Tavernier



62. Tabriz, Mosquée bleue, *pīshṭâq* d'entrée de la mosquée (2014)

Karbalâ'î Tabrîzî mentionne par ailleurs un parc appelé Bâgh-i Baygum (ou Baygumâbâd), mais qui a alors déjà disparu²⁰. Il le situe dans l'enceinte du Muzaffariya, tandis que Werner, d'après son étude des waqfs, le place à proximité immédiate du complexe. Plusieurs structures ont été découvertes récemment à l'occasion de travaux entrepris autour de la Mosquée bleue : il semble ainsi que le *khânqâh* ait été localisé juste en face de la mosquée ; la madrasa aurait été de ce fait localisée à l'ouest, des bains au nord-ouest, et au sud et à l'ouest de la mosquée auraient pu s'étendre des jardins²¹. Enfin, aux côtés de ces différentes structures, Khâtûn Jân Baygum fait construire un souk comprenant cinquante-cinq magasins ; on sait que ses filles y possédaient des propriétés. Les waqfs révèlent que Khâtûn Jân Baygum dédie les deux tiers

décrit par ailleurs des bains, certains ruinés, d'autres encore entretenus, ainsi qu'une grande façade détruite (Tavernier 1676, I, p. 58). Au XIX^e siècle, un cimetière sunnite aurait entouré la mosquée et son complexe (voir Dieulafoy 1887, p. 57). C'est la présence d'oulémas dès 1467 dans la Masjid-i Kabûd qui a conduit Ismâ'îl Dîbâj à supposer l'existence d'une madrasa dans le complexe (voir Dîbâj 1955, repris dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 408). Il nous semble toutefois que la seule présence d'oulémas ne peut suffire entièrement à démontrer cette fonction.

- ²⁰ Karbalâ'î Tabrîzî (éd. 1965-1970, p. 636) précise que des maisons se trouvent probablement à l'emplacement de ce parc. Notons que Karbalâ'î Tabrîzî parle du Bâgh-i Baygum, tandis que Werner l'appelle Baygumâbâd (voir Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 636 et Werner 2003, p. 104).
- ²¹ Aucune fouille archéologique n'a cependant été pratiquée : il s'agit d'observations faites à l'occasion des déblaiements occasionnés par des travaux de construction. Nous devons cette restitution au Dr. Aḥad Nejâd Ebrâhîm, lors d'une conférence donnée le 16 octobre 2014 à l'université de Tabriz dans le cadre d'une journée d'étude sur les arts Turkmènes à Tabriz organisée par Dr. Mehdi Mohammed-Zâdeh (en cours de publication).

des revenus de la fondation au fonctionnement de l'ensemble, tandis que le tiers restant était destiné à ses deux filles, Şâliha Khâtûn et Ḥabîba Sulṭân, ainsi qu'à l'ensemble de leur descendance féminine, qu'elle soit issue d'une lignée masculine ou féminine²².

C'est encore sous les Qarâ Quyûnlûs, probablement au temps de Jahânshâh, que fut construite la grande place Şâhibâbâd, au nord du fleuve qui traverse la ville. La place ne semble alors composée que du palais de Jahânshâh (fondé en 871/1466), siège du pouvoir des Qarâ Quyûnlûs, accompagné de quelques autres édifices dont la fonction ne nous est guère connue²³. La Maydân-i Şâhibâbâd et le Muzaffariya, situés au sud du fleuve, constitueraient ainsi le cœur de la capitale qarâ quyûnlû, de part et d'autre du cours d'eau, et non loin de la mosquée Şâhib al-'Amr²⁴.

Après le transfert du pouvoir, ce sont naturellement les Âq Quyûnlûs qui occupent les lieux, y ajoutant peu à peu leurs propres constructions. Commencé à l'instigation d'Ûzûn Ḥasan en 882/1477-1478, le complexe Naşriya est doté d'un mausolée, une mosquée, une madrasa et un grand hôpital, achevés après sept années de travaux sous le règne du sultan Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490). Les textes mentionnent un mausolée dressé au cœur d'un jardin sur la place Şâhibâbâd ; les corps des sultans Ûzûn Ḥasan et de son fils Ya'qûb y auraient été inhumés²⁵. Les meilleurs artisans et architectes œuvrèrent à l'élaboration du complexe, et Darwîsh

- ²² Tîhrânî, éd. 1964, p. 523, Werner 2003, p. 102-104. Werner souligne l'importance du patronage et de l'indépendance de Khâtûn Jân Baygum et insère ce personnage au sein d'une lignée de femmes actives en politique dans le monde iranien médiéval (*ibid.*, p. 103-107).
- ²³ Sur le palais de Jahânshâh, voir Tîhrânî, éd. 1964, p. 437 et 523, ainsi que Wilber 1962, p. 213 et Golombek, Wilber 1988, I, p. 451.
- ²⁴ Sur la fondation de la Maydân-i Şâhibâbâd, voir Tîhrânî, éd. 1964, p. 524, et Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 600. Sur la localisation de cette place, voir Tîhrânî, éd. 1964, p. 523 ; Barbaro, éd. 1873, p. 51 ; Işfahâni, éd. 1992, p. 46 ; ainsi que Hinz 1937, p. 60-61.
- ²⁵ On notera une ambiguïté dans la dénomination du complexe funéraire, parfois qualifié de mosquée (*Jâmi'-yi Naşriya*, Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 600), ou encore de jardin (*Bâghcha-yi Naşriya*, Qazwîni, éd. 2000, p. 80). Sur la construction de ce complexe, voir Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 91 ; Qâḍi Aḥmad, éd. 1959, p. 33 ; ainsi que Karâng 1968, p. 8 ; et Woods 1976, p. 150. Notons enfin que le sultan Ya'qûb fut d'abord inhumé à Qarâ Âghâch, avant d'être transporté après quelques temps dans le mausolée Naşriya de Tabriz (Işfahâni, éd. 1992, p. 94).

Qâsim fut chargé d'en réaliser le mausolée. On ne sait cependant rien de son décor architectural, à l'exception d'un commentaire de Khunjî Işfahânî indiquant que sultan Ya'qûb est inhumé « dans un mausolée rouge et bleu » (*surkh wa kabûd*)²⁶. Ces trop brèves précisions chromatiques ne peuvent évidemment pas constituer une base de réflexion sur le décor.

Une structure plus ancienne était érigée au nord du mausolée Naşriya : le Pîr-i Rûmî, un tombeau ainsi dénommé par une inscription apposée sur son portail en pierre, datée du mois de rabi' I 874 ou 884 de l'hégire (septembre-octobre 1469 ou juin 1479). Sur l'édifice, une autre inscription mentionnait l'année 769/1367-1368²⁷.

D'après les sources textuelles, une Masjid-i Jâmi' connectée au complexe Naşriya fait également l'objet d'importants travaux sous les Âq Quyûnlûs. Vraisemblablement fondée par les Qarâ Quyûnlûs, puis restaurée ou reconstruite sous le règne d'Ûzûn Hasan, la mosquée serait bâtie en pierre et aurait été décorée de mosaïques de carreaux découpés²⁸. C'est pourtant un édifice en ruine que mentionne Işfahânî quelques années plus tard, sous le règne de Ya'qûb, lorsque la reine-mère Malika Saljûqshâh Baygum y fait entreprendre des travaux. Étonnamment, le décor architectural est pour une fois mentionné²⁹. C'est probablement cette mosquée du complexe Naşriya qui a été récemment retrouvée à Tabriz, avec sa madrasa (ill. 93 à 101).

C'est encore sous le règne de Ya'qûb qu'est achevé le palais Hasht Bihisht, situé dans le jardin Şâhibâbâd. Après la défaite des Qarâ Quyûnlûs, Ûzûn Hasan et ses proches avaient pris possession du palais de Jahânshâh, et y avaient fait ajouter leurs propres constructions et décorations³⁰. En 1472, l'ambassadeur vénitien Josafa Barbaro est reçu à la cour d'Ûzûn Hasan. Il nous livre quelques images du décor de ce palais, décrivant

une salle d'audience recouverte de tapis, entièrement décorée de mosaïques (*musaico*) de bonne facture et colorées³¹.

Entre 888/1483 et 891/1486, Ya'qûb fait largement restaurer ou reconstruire ce palais, désormais rebaptisé « Hasht Bihisht³² ». Khunjî Işfahânî le décrit comme étant un haut palais octogonal, et le compare à un « trône de couleur turquoise³³ ». Au début du xvi^e siècle, le marchand vénitien Francesco Romano est émerveillé par les nombreux palais des anciens souverains de Tabriz. Il livre ses impressions, témoignant d'édifices magnifiquement ornés à l'intérieur, et arborant des décors de différentes couleurs et d'or à l'extérieur. Il extrapole sans aucun doute, en assurant que chaque tabrîzî possède une salle revêtue d'un décor bleu marine aux motifs variés ; ses commentaires témoignent néanmoins d'une certaine richesse décorative dans les édifices de la ville. C'est toutefois le Hasht Bihisht qui reste aux yeux de Romano le plus beau de ces palais³⁴.

Le récit de Romano décrit d'importantes peintures sur le plafond du grand hall, à sujet historique pour les plus importantes. La technique de ces peintures reste étonnante : Romano parle de sujets représentés en or, en argent et en bleu marine. Cette association de revêtements bleu marine (probablement du cobalt) et or revient fréquemment dans la description de Romano : on la retrouve, par exemple, sur le plafond ou les portes du harem du palais, mais aussi dans d'autres édifices de la ville. Si, dans la plupart des cas, il semble bien être question de peinture, cette association de bleu cobalt et d'or ne manque pourtant pas d'évoquer le décor si spécifique du mausolée de

26 Işfahânî, éd. 1992, p. 94 et 442. Sur les artisans ayant œuvré à l'élaboration du Naşriya, voir Qazwîni, éd. 2000, n. 4 p. 80, et Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 89-90.

27 Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 527.

28 Sur cette Masjid-i Jâmi', voir Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 600, Hinz 1937, p. 60, ainsi que Golombek, Wilber 1988, I, p. 409-410. Sur le décor en mosaïque de carreaux découpés (*kâshî-hâ-yi mu'araq*), voir Karâng 1968, p. 7-8, d'après Nâdir Mîrzâ (?).

29 Işfahânî, éd. 1992, p. 92 et 428.

30 Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 598-599. Khunjî Işfahânî (éd. 1992, p. 22) fournit également quelques descriptions du belvédère (*manzar*) du palais sous le règne très bref de Khalîl (r. 882-883/1478).

31 Barbaro définit la technique de « *musaico* » comme étant « *an excellent kinde of paincteng wth golde* » (sic) ; une ambiguïté subsiste donc quant à savoir s'il s'agissait de peintures ou de céramiques (Barbaro, éd. 1873, p. 51-52).

32 En effet, Işfahânî et Romano parlent explicitement du palais « Hasht Bihish », alors que cette dénomination est absente de la description de Barbaro en 1472 : on peut par conséquent penser qu'il n'a acquis son nom de « Hasht Bihisht » que suite aux grands travaux de Ya'qûb. Sur les éléments de datation du palais, voir Işfahânî, éd. 1992, p. 46, et Bidlisi, éd. 1969, II/1, p. 499. Karbalâ'î Tabrîzî (éd. 1965-1970, p. 598-589) hésite entre deux dates de construction : 888 selon Munajjim Bâshî, ou 889 d'après Qađî Muhib al-dîn Muḥammad b. Abû Bakr Damashqî (949/1516).

33 Işfahânî, éd. 1992, p. 46 et 428 et Işfahânî (s.d.), f. 105-106. Repris par Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 598-599.

34 [Romano], éd. 1873, p. 167, voir aussi p. 173. Francesco Romano a été identifié par Jean Aubin comme étant le fameux marchand vénitien « anonyme » qui voyagea entre 1511 et 1520 (Aubin 1995).



63. Tabriz, Mosquée bleue, mausolée (2014)



64. Tabriz, Mosquée Şâhib al-'Amr, vue extérieure depuis le pont (2014)

la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 63, 21). Francesco Romano décrit par ailleurs les parures « émaillées et dorées » des appartements du palais Hasht Bihisht : des décors en mosaïque de carreaux découpés rehaussés d'or, sans doute, dont on ne peut que regretter qu'il les ait trouvés trop beaux pour exprimer par des mots ce qu'il voyait³⁵. Les descriptions trop succinctes et partielles des décors constituent pourtant les uniques témoignages du décor palatial sous les Turkmènes âq quyûnlûs.

Au xvi^e siècle, lorsque Osman Paşa vint à Tabriz, il jugea le palais Hasht Bihisht propice à constituer le cœur de sa forteresse : le palais se trouva dès lors enclavé dans une construction militaire³⁶. La place Şâhibâbâd continuait alors d'accueillir les principaux

35 [Romano], éd. 1873, p. 173 ; pour la description globale du décor, voir *ibid.*, p. 167-175.

36 Karbalâ'î Tabrizî, éd. 1965-1970, p. 599.

monuments de la cité : aux côtés des bâtiments fondés par les princes qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs, la place accueillait de nouveaux édifices prestigieux, telles la mosquée de Maqşûd Bayg ou la mosquée Şâhib al-'Amr érigée par Shâh Tahmâsp I^{er}³⁷ (ill. 64).

LA MOSQUÉE BLEUE DE TABRIZ

Ultime vestige qarâ quyûnlû de Tabriz, la Mosquée bleue (*Masjid-i Kabûd*) est fondée au sein du complexe Muzaffariya, le 4 rabi' I 870/25 octobre 1465, sous le règne du Qarâ Quyûnlû Jahânsâh, par son épouse Khâtûn Jân Baygum³⁸. L'articulation de la Mosquée bleue se distingue des mosquées persanes (ill. 65) – mais non point tant des mosquées de la région – par son plan proche des « T inversés » des premières mosquées ottomanes³⁹. La façade principale de la mosquée est flanquée de deux minarets. L'édifice se compose d'une salle centrale à coupole sur trompes, au niveau desquelles sont aménagées des tribunes (ill. 66). C'est dans cet espace central que l'imam dirigeait la prière : deux minbars en bois ont jadis été décrits par Jean-Baptiste Tavernier⁴⁰. Cet espace communique sur trois côtés avec une galerie qui prolonge la salle de prière (ill. 67) ; au sud, il conduit au mausolée, dont l'accès était autrefois fermé par une porte en bois⁴¹. C'est sous ce mausolée cruciforme, surmonté d'une coupole, qu'est aménagée une crypte funéraire, dans laquelle auraient été inhumées Khâtûn Jân Baygum et sa descendance féminine. Cette mosquée-mausolée est cependant inachevée à la mort de sa fondatrice en 873/1469. L'une de ses filles, Şâliha Khâtûn, se

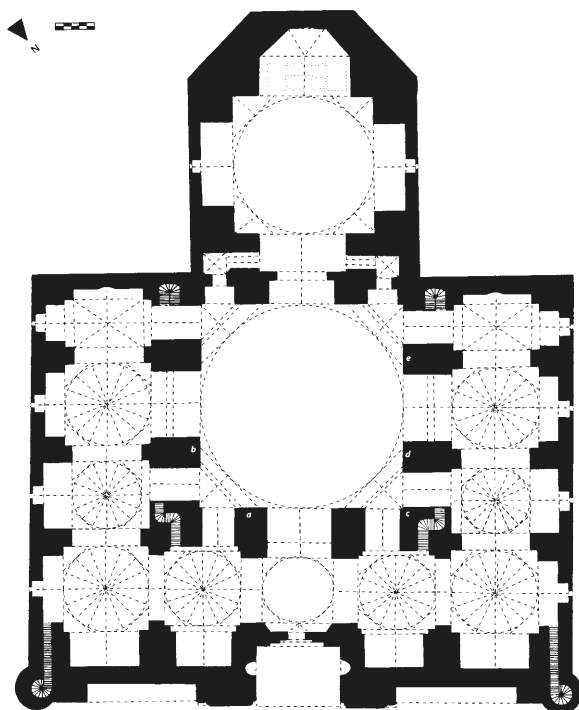
37 D'après *ibid.*, p. 600.

38 Sur cet édifice et son décor, voir Aube 2008, Aube 2011, ainsi que le catalogue dans la thèse Aube 2010, II, A16.

39 Le plan de la Mosquée bleue a longtemps été considéré comme inhabituel pour la région ; c'est d'ailleurs ce que nous-même écrivions (Aube 2008, p. 245-247, ainsi que Aube 2011). Je souhaiterais aujourd'hui nuancer cette remarque : les mosquées de Tabriz et des alentours reflètent finalement assez souvent des caractéristiques architecturales plus proches des monuments ottomans, avec deux minarets en façade et une surface entièrement couverte de coupoles (voir pour exemple la mosquée Şâhib al-'Amr, ill. 64). Et il n'y a sans doute pas matière à tant s'étonner : après tout, la plupart des Tabrizîs se disent eux-mêmes plus turcs que persans !

40 Tavernier 1676, I, p. 58. Les minbars avaient déjà disparus lorsque Charles Texier visite l'édifice (Texier 1842-1852, p. 49).

41 Ladite porte est mentionnée dans Tavernier 1676, I, p. 58 ; elle a aujourd'hui disparu.



65. Tabriz, Mosquée bleue, plan d'après les archives du Mîrâth-i Farhangî

charge de poursuivre les travaux. Mais le monument n'est jamais terminé⁴², et la Mosquée bleue semble avoir été rapidement abandonnée. Les nombreux séismes qui touchent la ville entre 1503 et 1780 ont détruit une très large partie du bâtiment et, au XIX^e siècle, les habitants pillaient les décombres de la mosquée⁴³. Depuis, plusieurs campagnes de restaurations, entre les années 1939 et 1979, ont permis de consolider puis de reconstruire murs et coupoles. Le Mîrâth-i Farhangî restaure depuis 1998 le décor architectural de céramique : les panneaux subsistants sont consolidés, tandis que des reconstitutions sont peintes à l'emplacement des panneaux manquant.

⁴² Le degré d'achèvement des travaux reste toutefois difficile à déterminer. On sait que vers 1467, le mausolée fait encore l'objet de travaux, entrepris à la demande de Khâtûn Jân Baygum (Karâng 1972, p. 285, d'après Mîrzâ Muḥammad 'Alî). Sous le règne de Ya'qûb, Şâliha Khâtûn aurait notamment fait construire la coupole du mausolée et consolidé ou restauré d'autres parties inachevées (cf. *ibid.*, ainsi que Werner 2003, p. 95, d'après Qâzî Ḥusayn Maybudî). L'étude du mausolée démontre qu'il n'a malgré tout jamais été achevé (voir Aube 2008, p. 247-248).

⁴³ Sur les séismes à Tabriz, voir Melville 1981, p. 159-177. Le pillage des décombres de la mosquée est relaté par Jane Dieulafoy (Dieulafoy 1886).



66. Tabriz, Mosquée bleue, vue d'ensemble de la salle centrale, en direction du mausolée (2014)



67. Tabriz, Mosquée bleue, bras occidental du déambulatoire entourant la salle à coupole centrale (2014)



68. Tabriz, Mosquée bleue, demi-voûte du *pishṭāq* surplombant la porte d'entrée du monument (2014)



69. Tabriz, Mosquée bleue, panneau décoratif encadrant le montant occidental de la porte d'entrée (2014)



70. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor interne du *pishtâq* (2014)

La Mosquée bleue de Tabriz était autrefois intégralement revêtue de céramiques architecturales : un trait saisissant si on la compare aux autres monuments de son époque. Habituellement, seules certaines zones sont habillées de céramiques : le portail, les lambris ou le mihrab sont ainsi mis en valeur, tandis que le reste des parois reçoit généralement un décor peint ou un simple enduit. À Tabriz, tous les murs étaient revêtus d'un décor en céramiques. Rares sont les monuments ayant reçu un tel traitement⁴⁴. Le programme décoratif de la Mosquée bleue met néanmoins l'accent sur les points symboliquement forts de l'édifice : le *pishtâq* (ill. 62, 68-71) ainsi que l'entrée du mausolée (ill. 72, 73) et, dans une moindre mesure, les lambris intérieurs (ill. 74) et le mausolée lui-même (ill. 21, 63), entièrement revêtus de carreaux découpés. Le décor végétal de ce monument se distingue par la finesse et le large éventail de ses variations formelles : lotus ou feuilles



71. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor interne du *pishtâq* (2014)

⁴⁴ On citera pour comparaison les mausolées du Shâh-i Zinda à Samarcande, tels celui de Shâd-i Mulk Âqâ (après 1371) ou celui dit de l'ustâd 'Alî Nasafî (vers 1380) ; voir Soustiel, Porter 2003. Un tel traitement reste sans équivalent dans l'Iran turkmène.

de lotus connaissent par exemple des délinéations sans égal dans l’Iran turkmène (ill. 69). À cette profusion végétale se mêle un ambitieux programme épigraphique, qui délivre ainsi les noms de plusieurs acteurs de cette fondation. L’acte de fondation de la Muẓaffariya se déploie ainsi tout autour du mur-écran du *pîshṭâq*, dans une élégante écriture thuluth en relief⁴⁵ (ill. 62) :

Bismillâh. [Coran, 9:18-19]. Amen. Et qu’Il bénisse Son prophète Muḥammad, ainsi que les gens de sa famille, les purs, et tous ses compagnons... [Cette] construction Muẓaffariya, le 4 [du mois de] rabi’ I, l’an huit cent soixante-dix, le plus vil des adorateurs de Dieu Ni’mat Allâh ibn Muḥammad al-Bawwâb.

(CORAN 9:18-19) بسم الله الرحيم

انمايعمرمساجدالله من ءامن بالله واليوم الاخر واقام الصلاة واتى الزكوة ولم يخش الاالله (فعسى أولائك) ان يكونوا من المهتدين اجعلتم سقاية الحاج (و عمارة المسجد الحرام كمن امن بالله واليوم الاخر وجاهد فى سبيل الله لا يستون عندالله و الله لا يهدى القوم الظالمين. السلام والصلوة على محمد واله الطيبين.... المباركة المظفرية فى الربع الاول سنة سبعين وثمانمئة اقل العباد نعمة الله بن محمد البواب

82

Bien qu’incomplet, ce texte de fondation nomme Ni’mat Allâh ibn Muḥammad al-Bawwâb, que Qâḏî Aḥmad présente comme étant un célèbre calligraphe de son temps, élève de ‘Abd al-Raḥîm Khalwatî⁴⁶.

Au-dessus de la porte d’entrée proprement dite, au centre de l’inscription de fondation aux lettres blanches, se détache en jaune le nom du souverain régnant : Abû al-Muẓaffar Jahânsḥâh ibn Shâh Yûsuf Nûyân Jahânsḥâh, accompagné de ses titulatures et, sur le registre supérieur, de prières⁴⁷ (ill. 68).

À l’intérieur de la mosquée, le nom d’un autre protagoniste de cette fondation nous est livré, apposé dans un cartouche en mosaïque de carreaux découpés



72. Tabriz, Mosquée bleue, entrée du mausolée (2006)

du vestibule : « Travaux dirigés par ‘Izz al-dîn Qâpûchî ibn Malik » (*ba sar kârî-i ‘Izz al-dîn Qâpûchî ibn Malik*). Le statut de ‘Izz al-dîn Qâpûchî reste mal déterminé, mais il semble avoir été le surintendant des travaux. C’est à notre connaissance la seule mention de cette charge qui nous soit connue pour les périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. ‘Izz al-dîn Qâpûchî aurait été chambellan (*ḥâjib*) et figurait parmi les favoris et hommes de confiance de Jahânsḥâh⁴⁸.

Le monument est par ailleurs parcouru de nombreuses inscriptions religieuses : des versets coraniques couronnent les arcs soutenant la coupole centrale (ill. 66), dominent les lambris de la salle de prière (ill. 74) et du mausolée⁴⁹. Un peu partout enfin, le décor du monument est parcouru d’innombrables cartouches : invocations divines, noms d’Allâh,

45 Traduction française de l’arabe, d’après Sauvaget 1938, p. 106.

46 Au sujet de Ni’mat Allâh et de la chaîne de transmetteurs de laquelle il détient son art, voir le traité de Qâḏî Aḥmad sur les peintres et les calligraphes (xvii^e siècle); Qâḏî Aḥmad, éd. 1959, p. 62-64 et 67.

47 L’inscription de fondation donne en effet les titres d’Abû al-Muẓaffar Jahânsḥâh ibn Shâh Yûsuf Nûyân (voir Aube 2010, II, p. 124-125); des prières accompagnent cette fondation au registre supérieur :

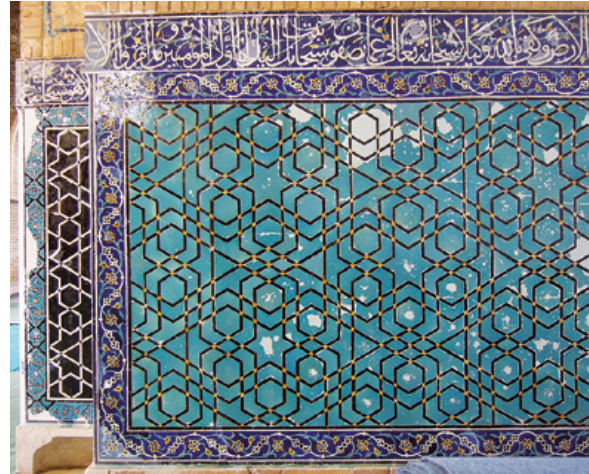
المطاع الخاقان الاعام اللازم الاتباع ابو المظفر جهانشاه بن شاه يوسف نويان رفع الله العلى الاعلى بدوام خلفه..... افاضته ميرته ميانى الملك ودعايم قباب الحق المبين آمين ... دواعى المنونات السنية الدينية الابدية... المظفرية... ميراث السلاطين العالم اعلم خواقين العرب والعجم.... على البر ايا عارف باحاق الغازى فى سبيله تعالى

48 D’après Kârang 1972, p. 291.

49 Voir Aube 2010, II, p. 145-146, ainsi que p. 139-140, d’après les archives des restaurations du Mirâth-i Farhangî, Tabriz. Au-dessus des arcs soutenant la coupole centrale, il s’agit de la sourate 48. Au-dessus des lambris ornant les piliers de la salle centrale, on trouve : sourate 1:1-5 et une partie du verset 6 (pilier A); 11:69 (pilier B); 4:77, 14:38, et 14:40-41, 40:14 (pilier C); 2:163, 6:102, 9:121, 11:14 (pilier D); 13:24, 6:22 et 37:104-109, suivit de 13:24, 14:23, 15:52 et 16:32 (pilier E).



73. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor sur l'entrée du mausolée (2014)



74. Tabriz, Mosquée bleue, panneaux décoratifs ornant les lambris des piliers centraux (2014)

de Muḥammad ou encore de 'Alî, dans des styles calligraphiques des plus variés : thuluth ou coufiques, feuillus, labyrinthiques, géométrisants, etc., aux agencements inventifs et diversifiés. La créativité des styles calligraphiques fait ici écho à la richesse du programme décoratif d'ensemble : l'un des plus importants témoignages de l'art de la céramique dans l'architecture des Turkmènes. De plus, les techniques décoratives et les solutions artistiques employées à Tabriz restent, pour nombre d'entre elles, sans équivalent connu. La technique de la mosaïque de carreaux découpés, prédominante dans la Mosquée bleue, présente une variété sans égal de procédés visant à rompre la monotonie de ces larges surfaces décorées. Et, conjointement à la mosaïque, d'autres techniques décoratives sont mises en œuvre à Tabriz ; certaines sont exceptionnelles pour cette période.

Associer les matériaux

Pour mettre en valeur la céramique architecturale, les artistes décorateurs ont souvent eu recours à l'emploi d'autres matériaux, dont l'association permet d'alléger la surface décorée et d'altérer la monotonie engendrée par un support unique. Ainsi le

marbre vient par exemple casser le rythme des vastes panneaux de mosaïque. L'ancienne porte d'entrée de la mosquée était d'albâtre et, dans chacun des bras du déambulatoire prolongeant la salle à coupole centrale, un mihrab et des fenêtres en albâtre jouaient avec la lumière en offrant autrefois un reflet rougeoyant dans l'édifice⁵⁰. Mais c'est surtout dans le mausolée que l'association du marbre et de la céramique devait être la plus saisissante : l'albâtre veiné apportant une aération au dense décor de carreaux découpés rehaussés d'or (ill. 63). Le sobre et élégant lambris est simplement surmonté d'une inscription coranique en écriture thuluth fleurie ; l'ensemble reprend les inscriptions sur mosaïque de la salle à coupole centrale. Seuls subsistent deux fragments du mihrab d'albâtre qui complétait cet ensemble⁵¹.

Conjugée à la mosaïque de carreaux découpés, la brique permet également d'alléger la densité du décor aux endroits sur lesquels l'accent n'est pas porté. Toutes les parois de la mosquée sont ornées de médaillons (murs extérieurs), de bouquets floraux (salle de prière, déambulatoire, tribunes) ou de cartouches (intrados du déambulatoire) réalisés en mosaïque de carreaux découpés sur un fond de briques

⁵⁰ Un fragment de l'encadrement de la porte est aujourd'hui en place ; Tavernier décrit par ailleurs « une pierre blanche et transparente » en guise de porte, qui aurait été par la suite transformée en pierre tumulaire (Tavernier 1676, I, p. 57). La description des mihrabs et fenêtres est donnée par Tavernier (*ibid.*, p. 58), et par Coste, Flandin 1867, p. 54.

⁵¹ Le mihrab était ainsi décrit dans Tavernier 1676, I, p. 59 : « À la hauteur de huit pieds il est tout de marbre blanc, & on y voie des pierres d'une longueur & d'une largeur prodigieuses ».



75. Tabriz, Mosquée bleue, briques *bannâ'î* et « bleu-et-blancs » sur les murs externes (2004)



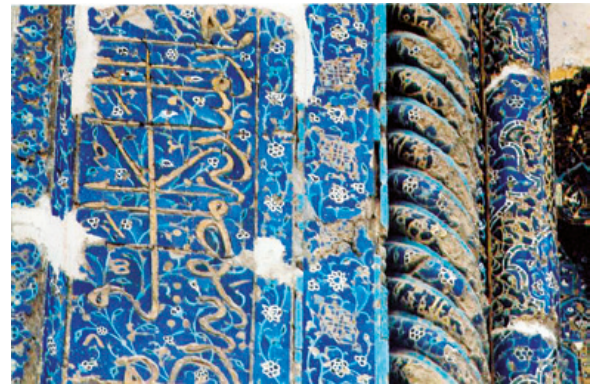
76. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor du *pishtâq* et de ses effets de relief (2014)

84

décoratives non glaçurées (ill. 20, 42). Ce procédé ornemental offre ainsi autant d'alternatives pour varier le décor. À l'extérieur, un décor de briques glaçurées (*bannâ'î*), cobalt et turquoise, est également agencé sur les pans sud des murs. Ce décor *bannâ'î* esquissait probablement des écritures coufiques⁵² (ill. 75). Fait plus inhabituel, ce décor *bannâ'î* intègre d'autres techniques de céramiques. Certaines diagonales sont ainsi faites d'un petit assemblage de mosaïques de carreaux découpés, dessinant des carrés cobalt ponctués d'un losange blanc. D'autres pans de ce décor *bannâ'î* incorporent des carreaux extrêmement singuliers en ce temps : des céramiques dites en « bleu-et-blancs », sur lesquelles il conviendra de s'arrêter.

Des effets de relief

Des effets de relief sont introduits dans le décor en vue d'animer le haut mur-écran du *pishtâq*. Celui-ci est subdivisé en une succession de panneaux verticaux plus ou moins en retrait par rapport au mur – ce qui constitue un premier degré d'insertion de relief (ill. 76). Plusieurs effets de relief sont ménagés au sein de ces panneaux. La calligraphie de l'inscription de fondation qui, autrefois, encadrait entièrement l'entrée, est exécutée en terre cuite non glaçurée (ill. 77)⁵³. Cette pratique originale possède peu d'équivalents : le même procédé apparaît à l'intérieur de la Mosquée



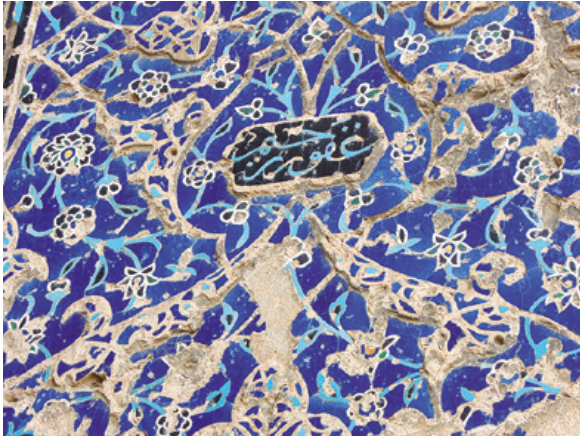
77. Tabriz, Mosquée bleue, détail de l'inscription de fondation encadrant le *pishtâq* (2004)

bleue, sur la longue inscription parcourant les arcs hauts de la salle centrale, ainsi que sur le *pishtâq* de la mosquée tîmûride de Mawlânâ, à Tâybâd dans le Khurâsân⁵⁴ (848/1444-1445, ill. 19). Ces deux édifices semblent constituer les seules occurrences connues d'une calligraphie monumentale en relief sur un fond mosaïqué en céramiques. Le même effet est appliqué sur de nombreux autres éléments en façade : enchâssés dans une base de mortier plus abondante, des palmettes, des arcs ou des cartouches semblent jaillir des panneaux (ill. 78). Outre l'introduction d'un rythme plus dynamique, cette technique permet également d'élargir la gamme chromatique. La lumière s'y reflète différemment, offrant un retour plus mat qui contraste élégamment avec les tesselles glaçurées. Une telle mise en œuvre du relief dans la mosaïque de céramique reste sans équivalent. Sans doute étaient-ce ces effets de relief que relevait Jean-

⁵² Le décor est assez comparable à celui du complexe de Zayn al-dîn à Tâybâd (848/1444-1445), qui compose bien une écriture coufique.

⁵³ Friedrich Sarre restituait des tesselles de céramique sur la partie supérieure de ces lettres (Sarre 1910). Ceci paraît très improbable : au regard de l'épaisseur des lettres, de telles tesselles seraient disproportionnées et instables.

⁵⁴ O'Kane 1979, p. 89. Repris dans Aube 2008, p. 253.



78. Tabriz, Mosquée bleue, effets de reliefs appliqués sur cartouches et motifs végétaux, situés sur le retour de l'écran du *pīshṭāq* (2014)



79. Tabriz, Mosquée bleue, détail des carreaux de type « bleu-et-blancs » qui ornent les murs externes de l'édifice (2006)

Baptiste Tavernier lorsqu'il décrivait le décor des coupoles de la Mosquée bleue, en 1676 :

Ce dôme est revêtu par dedans de carreaux d'un beau vernis de plusieurs couleurs, avec quantité de fleurons, de chiffres & lettres, & d'autres mauresques en relief, le tout si bien peint & si bien doré & ajusté avec tant d'art, qu'il semble que ce ne soit qu'une pièce & un pur ouvrage du ciseau. [...] Le dehors de ces deux dômes est couvert de ces briques vernissées avec des fleurons en relief. Sur le premier ce sont des fleurons blancs à fond vert. Sur le second des étoiles blanches à fond noir, & ces diverses couleurs frappent agréablement la vue⁵⁵.

Un procédé décoratif semblable est également proposé sur le retour du *pīshṭāq* de la Mosquée bleue. Il s'agit non plus de formes végétales ou d'inscriptions, mais d'un agencement de polygones en relief : des losanges, en léger relief et meublés d'un décor végétal, se détachent sur un fin réseau géométrique évoquant des pétales de fleurs (ill. 51). Peu usité dans l'art de la céramique architecturale, ce type de composition connaît quelques parentés au cours du xv^e siècle. Après de premiers exemples connus dans le Khurâsân tîmûride (mosquée de Gawhar Shâd à Mashhad, 819-821/1416-1418, puis complexe de Shaykh Aḥmad ibn Abû al-Ḥasan à Turbat-i Jâm en 844-846/1440-1443), cette mode décorative semble connaître une certaine vogue autour d'Ispahan dans la seconde moitié du siècle, comme en attestent les décors de

la Masjid-i Jâmi' de Warzana (847-848/1442-1444, ill. 18), du Darb-i Imâm (857/1453, ill. 108) ou même des exemples en bidimension, comme sur le Darb-i Kûshk (902/1496, ill. 120)⁵⁶. Ce procédé décoratif marque ainsi l'une des spécificités du décor architectural au cours de cette période.

Une production de « bleus-et-blancs » à Tabriz

L'intégration de carreaux de type « bleu-et-blanc » est rare dans la céramique architecturale turkmène⁵⁷. Peu de décors procèdent d'une telle technique au cours du xv^e siècle : or, plusieurs types de « bleus-et-blancs » sont connus à Tabriz. De petits carreaux carrés, peints en blanc « en réserve » sur un fond cobalt et rehaussés de noir, sous glaçure transparente, s'articulent avec les briques *bannâ'î* (ill. 75, 79). Ils portent en leur centre une rosette ou une petite figure géométrique cernée d'un filet blanc. D'autres carreaux apparentés à cette technique furent retrouvés dans les décombres de la Mosquée bleue mais, aujourd'hui perdus, ils ne sont connus que grâce aux archives photographiques de Sa'îd Jamâl Turâbî Ṭabâṭabâ'î⁵⁸ : il s'agit de revêtements

⁵⁶ Notons encore le mausolée construit pour le prince Zaynâl à Hasankeyf (vers 878/1473), probablement décoré par des artisans venus d'Iran, ainsi que les quelques reprises de cette même technique à Ispahan sous les Safavides (iwān sud de la Masjid-i Jâmi', mur-écran des iwān de la Masjid-i Imâm, etc.). Sur la présentation de cette technique décorative, voir p. 43-44, 66.

⁵⁷ Voir Aube 2008, p. 259-266 et Aube 2011.

⁵⁸ Ces pièces auraient été enterrées autour de l'édifice, avec un grand nombre de fragments de carreaux, lors des travaux de restauration de l'édifice. En effet, seule une partie des carreaux exhumés lors de ces travaux a été entreposée au musée de l'Azerbaïdjan, à Tabriz. Je tiens

⁵⁵ Tavernier 1676, I, p. 60.



80. Fragments de revêtements en céramique retrouvés sur le site de la Mosquée bleue de Tabriz lors des premiers travaux de restauration de l'édifice (vers 1960) : on notera notamment les divers « bleus-et-blancs », depuis disparus

en forme de losanges, de triangles ou de carrés, ornés d'une palmette en réserve blanche sur un fond cobalt (**ill. 80**). Leur agencement au mur était sans doute comparable aux « bleus-et-blancs » carrés insérés dans un décor de briques (**ill. 79**). C'est ainsi que sont bien souvent agencés les rares « bleus-et-blancs » du ^{xv}^e siècle : en attestent ceux des galeries entre les iwans de la mosquée de Gawhar Shâd à Mashhad (819-821/1416-1418), ceux des iwans de la madrasa Ghiyâthiya de Khargird (846-848/1442-1446, **ill. 278**), ou ceux du mausolée dit 'Ishrat Khâna à Samarcande (vers 869/1464).

une nouvelle fois à exprimer toute ma gratitude envers feu Prof. Turâbî Ṭabâṭabâ'î, qui m'avait reçue et ouvert ses archives personnelles en 2004. Sans ces documents, ces « bleus-et-blancs » n'auraient jamais pu être réattribués à Tabriz.

Une exception cependant : l'iwan du mazâr-i Zayn al-dîn, à Tâybâd (848/1444-1445), qui présente en écoinçons un réseau géométrique constitué de mosaïques de carreaux découpés et de « bleus-et-blancs » (**ill. 81**). Ces quelques parallèles soulignent une nouvelle fois les contacts artistiques avec le Khurâsân tîmûride.

Au cours des premiers travaux de restauration, Turâbî Ṭabâṭabâ'î fit par ailleurs le relevé d'un carreau triangulaire paré de trois feuilles et de bourgeons peints en réserve sur un fond cobalt, entourés d'un liseré blanc. Or ce relevé nous a permis d'identifier au total 70 carreaux similaires, conservés principalement dans les collections de la Cité de la céramique à Sèvres (67 carreaux sous la cote MNC 18958, **ill. 83**), ainsi qu'au musée du Louvre (MAO 936-574) et au Los Angeles County Museum



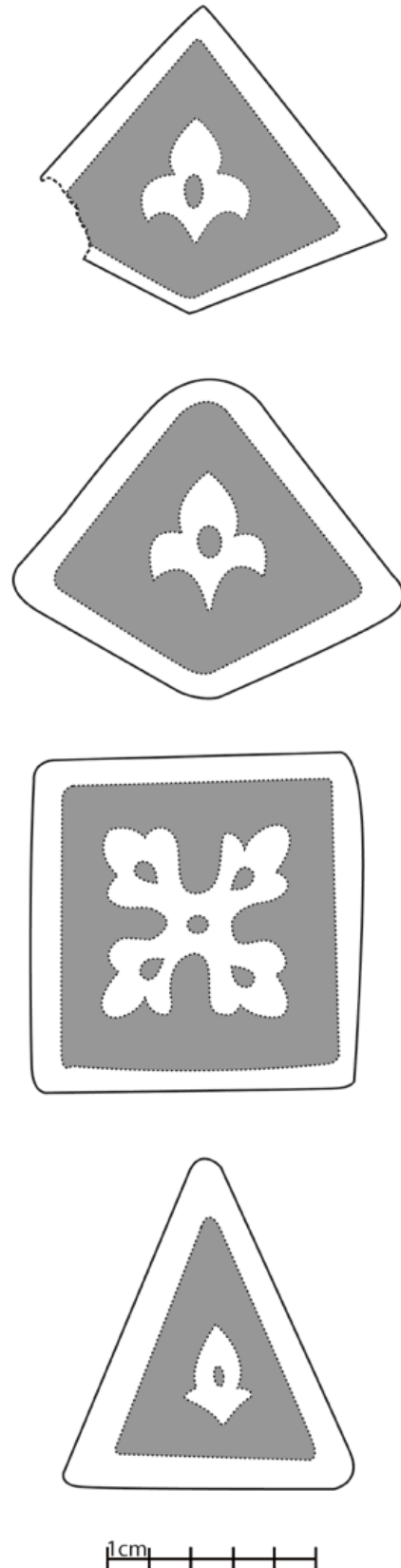
81. Tâybâd, Mazâr-i Zayn al-dîn, détail des écoinçons de l'iwan principal et ses carreaux « bleus-et-blancs » (2006)

of Art (M2002.I.304)⁵⁹. On ne sait la manière dont ces carreaux triangulaires étaient agencés aux murs, ni de quels espaces ils proviennent, mais les scènes d'intérieur de certaines peintures de manuscrits représentent parfois des carreaux triangulaires semblables : dans « Le mariage de Khusraw » de la *Khamsa* de Nizâmî de l'India Office Library, peinte dans le style âq quyûnlû, le lambris est par exemple fait de carreaux hexagonaux et triangulaires semblables à ceux de Tabriz⁶⁰. En dépit des poncifs subsistant dans ce type de scène, peut-être est-ce d'un assemblage similaire que proviennent les « bleus-et-blancs » triangulaires de Tabriz ?

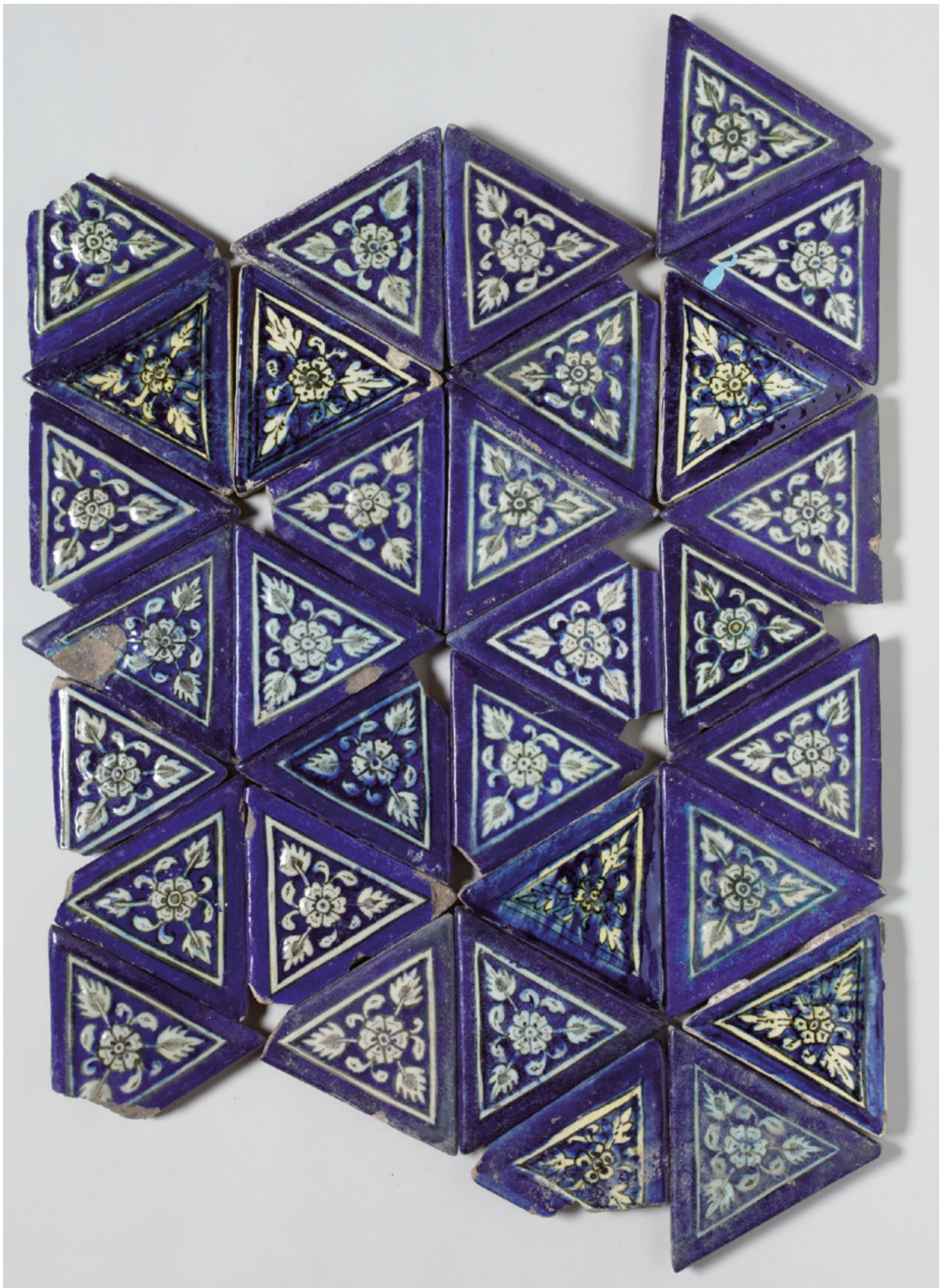
Un dernier groupe de « bleus-et-blancs » est enfin conservé sur la Mosquée bleue. Le minaret nord-ouest conserve en effet la trace de céramiques moulées, peintes en blanc en réserve sur un fond cobalt et sous glaçure transparente (ill. 84, 27) ; les motifs sont surlignés d'un trait noir. Ces pièces dessinent des tiges ou des palmettes qui se dégageaient en fort relief sur un arrière-fond mosaïqué. Elles sont meublées de motifs végétaux ou de tresses à deux cordes. Deux fragments présentent également des zones glaçurées turquoise

⁵⁹ Les 67 carreaux du MNC sont reproduits dans Aube 2010, III, pl. 86-99. Le carreau du Louvre est publié dans Aube 2008, fig. 6. Celui du LACMA est accessible sur sa base de données en ligne : <http://collections.lacma.org/node/204694> (dernière consultation novembre 2015). Reste un carreau non localisé, relevé par Turâbî Ṭabâṭabâ'î et publié dans Turâbî Ṭabâṭabâ'î 2000, pl. 203, reproduit en ill. 82.

⁶⁰ India Office Library, Johnson MS, Manuscript 387 : Ethé 976, 1200, f. 120v, reproduit dans Robinson 1976, pl. 98.



82. Dessins des carreaux de type « bleu-et-blanc » relevés par S. J. Turâbî Ṭabâṭabâ'î dans les décombres de la Mosquée bleue de Tabriz



83. Tabriz, Mosquée bleue, carreaux triangulaires peints sous glaçure en cobalt et noir sur fond blanc vers 1465. Sèvres, Cité de la Céramique, MNC 18958





84. Tabriz, Mosquée bleue, fragment d'inscription en mosaïque de carreaux découpés et de revêtement de type « bleu-et-blanc » en fort relief conservés sur le minaret occidental (2014)

(**ill. 27 b**) : peut-être furent-elles cuites en même temps que les « bleus-et-blancs » triangulaires, sur lesquels ont chu des coulures turquoise en cours de cuisson (**ill. 83**).

La plupart des « bleus-et-blancs » connus sont souvent attribués au ^{xiv}^e siècle. Le groupe de Tabriz présente certaines parentés avec des productions du siècle précédent. Dans une certaine mesure, la bordure de rinceaux qui entourait jadis l'inscription à l'entrée de l'*imâmzâda* Ja'far à Dâmghân évoquait par exemple les fleurons en relief de Tabriz ; l'esthétique de ces carreaux, qui semblent remonter au ^{xiv}^e siècle, restait pourtant bien différente⁶¹ (**ill. 85**). Sans doute serait-il nécessaire de revenir de plus près sur certains « bleus-et-blancs » datés stylistiquement du ^{xiv}^e siècle : certains d'entre eux pourraient peut-être

être attribués au groupe de Tabriz. Toujours est-il que les « bleus-et-blancs » de Tabriz constituent une série remarquable et exceptionnelle pour le ^{xv}^e siècle. C'est, à l'évidence, tout un pan de production qu'il convient de restituer. Ce groupe, que les carreaux de la mosquée de Ḥasan Pâdishâh viendront renforcer, marque ainsi un véritable jalon dans l'histoire de cette technique décorative.

Carreaux cobalt rehaussés d'or

Bien que largement endommagé par les séismes successifs dont fût victime la Mosquée bleue, son mausolée conserve des traces de son exceptionnel parement : toutes les parois et, certainement, la coupole interne étaient revêtues de carreaux hexagonaux monochromes cobalt, rehaussés de fines compositions végétales et épigraphiques appliquées à la feuille d'or⁶² (**ill. 21**). Les lambris

⁶¹ Voir Pickett 1997, pl. 31-32 et p. 58 et 64 pour une discussion sur la datation de ces carreaux. Ces carreaux n'étaient cependant plus conservés lors de notre visite du site en 2014.

⁶² Voir Aube 2008, p. 268-269.



85. Dâmghân, *imâmzâda* Ja'far, carreaux de type « bleu-et-blanc » (aujourd'hui disparus)

à décor de carreaux hexagonaux monochromes sont fréquents dans le monde iranien. Il s'avère en revanche beaucoup plus rare que ces carreaux soient rehaussés de feuille d'or. Plus exceptionnelle encore est leur disposition sur les parois et non sur les lambris. La Masjid-i Shâh à Mashhad en offre un autre exemple (855/1451) : lambris et parois sont ornés de carreaux hexagonaux verts rehaussés d'or. Les analogies entre les deux monuments ne s'arrêtent d'ailleurs pas là, puisque la Masjid-i Shâh présente un plan centré avec déambulatoire qui rappelle de très près l'architecture observée à Tabriz. Or la Masjid-i Shâh serait l'œuvre d'un certain Aḥmad Shams al-dîn Muḥammad Bannâ' al-Tabrîzî : peut-être Aḥmad Shams al-dîn fut-il conduit de Tabriz vers Hérat par Jahâنشâh, lors de sa conquête du Khurâsân⁶³ ? On retiendra de cette allégation qu'elle souligne une fois encore les corrélations entre la Tabriz turkmène et le Khurâsân tîmûride.

D'autres espaces ont peut-être pu recevoir des rehauts d'or dans la Mosquée bleue. Au xvii^e siècle, Jean Chardin dit de la mosquée que « tout le dedans est doré⁶⁴ », ce que confirme Jean-Baptiste Tavernier en

décrivant « toutes sortes de fleurs plates [dorées]⁶⁵ ». Ces termes décrivaient-ils le seul mausolée, ou s'appliquaient-ils à d'autres endroits du monument ? N'oublions pas en effet que certains monuments possédaient des décors de mosaïque de carreaux découpés rehaussés d'or, comme en attestent les exemples turkmènes de la Masjid-i Rîg à Yazd (ill. 12) ou du Qûbba-yi Sabz à Kirmân (ill. 227). Mais si rien n'atteste une telle pratique sur la mosaïque à Tabriz, on retiendra néanmoins l'engouement que semblent susciter les revêtements cobalt rehaussés d'or dans les propriétés de Tabriz⁶⁶.

Le lustre métallique

Plus étonnant encore est certainement l'emploi de céramiques à décor de lustre métallique sur glaçure dans le décor de la Mosquée bleue : non seulement parce que la technique s'avère fort peu employée à cette période⁶⁷, mais plus encore parce que son utilisation passe presque inaperçue dans l'édifice !

⁶³ Voir Hinz 1937, p. 421-422.

⁶⁴ Chardin, éd. 1983, p. 317.

⁶⁵ Tavernier 1676, I, p. 60.

⁶⁶ Voir la description de Francesco Romano, cité plus haut ([Romano], éd. 1873, p. 167 et voir p. 173).

⁶⁷ Sur l'emploi du lustre dans la Mosquée bleue de Tabriz, voir Aube 2008, p. 267-268, repris dans Aube 2011. Voir également la présentation des lustres âq quyûnlûs de Kâshân, p. 128-133.



86. Tabriz, Mosquée bleue, sections de carreaux à décor de lustre métallique sur glaçure mises en place sur les bases des colonnettes du mur-écran du *pîshṭâq* (2014)

Seules quelques sections de décor à la base des colonnettes du *pîshṭâq* emploient du lustre. Il s'agit de pièces de petite taille, décorées de rosettes et de fleurons – très sinisant – en réserve sur un fond lustré brun assez foncé (ill. 86, 24). Ces éléments floraux sont rehaussés de demi-palmettes bleues formant des médaillons. Au sommet des bases balustres, une frise lustrée est ornée de rinceaux rehaussés de rosettes bleues. Pourquoi utiliser cette technique sur un espace aussi peu perceptible ? L'hypothèse de l'utilisation du lustre pour des lieux symboliquement forts ne peut être ici envisagée⁶⁸. La Mosquée bleue était-elle plus largement revêtue de lustre métallique ? Ou peut-on imaginer qu'il puisse s'agir d'un simple essai, dans un monument au décor si achevé et travaillé ? Est-ce le résultat des restaurations menées par Şâliha Khâtûn ? Rien ne permet d'étayer une quelconque hypothèse. À l'instar des « bleus-et-blancs », cette adjonction très ponctuelle de lustre rappelle la diversité des techniques qui étaient employées sur les monuments d'Asie centrale au cours du xiv^e siècle : le mausolée de Mînâ Bâbâ, sur le site de Mihna (dans l'actuel Turkménistan), conserve ainsi une inscription en mosaïque de carreaux découpés agrémentée d'un simple et discret médaillon à décor de lustre métallique⁶⁹.

À Tabriz, on retiendra de ce modeste revêtement lustré qu'il témoigne d'une relative continuité technique avec les productions du siècle précédent. Il illustre également les connexions qu'entretient la capitale turkmène avec les ateliers de province, tel que Kâshân. Sans doute l'adjonction d'éléments décoratifs aux techniques variées fait-elle écho à une diversité des techniques employées sur les monuments de Tabriz, mais dont la Mosquée bleue ne constitue que l'unique témoignage.

Un reflet du rayonnement de Tabriz

Bien que poussées à leur apogée par leur délicatesse, les formes décoratives de la Mosquée bleue offrent des connexions avec les répertoires usités dans les régions de Yazd et d'Ispahan – et ce en dépit de traditions régionales fortes dans ces régions. Les lotus ou feuilles de lotus de Tabriz connaissent en effet des

⁶⁸ C'était notamment l'hypothèse d'Oliver Watson, qui soulignait l'emploi massif de lustre dans les tombeaux de saints (voir Watson 1975, p. 63-80).

⁶⁹ Ce décor est illustré dans O'Kane 2011, ill. 12.



87. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor interne du *pishtâq* (2014)

délinéations sans égal dans l'Iran turkmène⁷⁰. Seuls quelques décors turkmènes d'Ispahan pourraient soutenir la comparaison (voir par exemple le Darb-i Imâm en 857/1453, **ill. 45**). De même, certaines lignes de composition n'ont d'équivalent qu'à Ispahan, telle la ligne de perles qui dessine des arcs ou des palmettes à Tabriz et que l'on retrouve sur le Darb-i Imâm d'Ispahan (**ill. 43, 87**). En terme de mode de composition, les parentés entre les décors de la Mosquée bleue et les autres décors qarâ quyûnlûs ou âq quyûnlûs sont nombreuses. Les décors d'Ispahan arborent à plusieurs reprises le thème du vase fleuri, cher également aux décorateurs de Tabriz (**ill. 44, 45**). De même, les compositions de polygones en relief, qui semblent connaître une certaine vogue dans la région d'Ispahan dans la seconde moitié du xv^e siècle, se retrouvent également dans le décor de la Mosquée bleue de Tabriz. Ce mode de composition compte

⁷⁰ Voir annexe 1, p. 217-240.

au nombre des poncifs qui composent le rouleau dit « de Topkapı » (MS.H.1956, **ill. 50**) : un album de modèles précisément dessinés à Tabriz dans les années 1450-1460⁷¹.

Les modèles du rouleau dit « de Topkapı » sont à plusieurs reprises appliqués dans les décors de la Mosquée bleue : les nombreux cartouches en écriture coufique labyrinthique en sont une illustration (**ill. 53**). Plusieurs poncifs de ce rouleau sont utilisés tant à Tabriz qu'à Yazd, dans les décors qarâ quyûnlû de la Masjid-i Jâmi'⁷² (restaurations de 861/1457, **ill. 164**). D'autres parentés méritent d'être soulignées entre Tabriz et Yazd, telle la reprise des compositions géométriques du lambris de la salle de prière de la

⁷¹ Rouleau de modèles publié par Necipoğlu 1995, voir également Necipoğlu 1992. Les applications de ces dessins sur les décors Turkmènes sont étudiées dans le présent volume, p. 67-71.

⁷² Pour une présentation de la Masjid-i Jâme' de Yazd et de ces analogies, voir p. 144-151.



88. Shahr-i Sabz, palais Âq Sarây, détail du décor en mosaïque de carreaux découpés (2013)



89. Shahr-i Sabz, palais Âq Sarây, détail du décor en céramique à « ligne noire » sur fond de briques non glaçurées (2013)

Mosquée bleue, que l'on retrouve en lambris dans le mausolée de Shâhzâda-yi Fâzil à Yazd (décor disparu). D'une certaine manière, les compositions décoratives de la Mosquée bleue de Tabriz s'avèrent donc très représentatives de l'art de la céramique architecturale au temps des Turkmènes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. Elles témoignent du rayonnement des arts de Tabriz vers l'ensemble des territoires.

Mais la capitale turkmène constitue un centre artistique au rayonnement plus large. Nombre des spécificités relevées dans le décor de la Mosquée bleue de Tabriz puisent leur source dans le Khurâsân tîmûride : avant d'être diffusés jusque dans le centre de l'Iran, les polygones en relief sont d'abord connus à Mashhad, dans la mosquée de Gawhar Shâd (819-821/1416-1418). La singulière inscription en relief en terre cuite non glaçurée observée à Tabriz ne trouve pour seul parallèle que celle du Mazâr-i Zayn al-dîn à Tâybâd (848/1444-1445, **ill. 19**). La profusion du décor pariétal de carreaux monochromes rehaussés d'or de Tabriz évoque le décor de la Masjid-i Shâh de Mashhad (855/1451), tandis que ses exceptionnels « bleus-et-blancs » rappellent, dans une certaine

mesure, ceux entraperçus dans le Khurâsân tîmûride (mosquée de Gawhar Shâd à Mashhad, madrasa Ghiyâthiya de Khargird, mausolée dit 'Ishrat Khâna à Samarcande ou Mazâr-i Zayn al-dîn à Tâybâd, voir **ill. 278, 81**). Autant de parallèles qui rappellent l'importance des contacts et des échanges artistiques entre les grandes cours. Avec les artistes circulent leurs modèles. À ce titre, le décor du palais Âq Sarây à Shahr-i Sabz constitue sans conteste la meilleure comparaison à la Mosquée bleue de Tabriz. Érigé pour Tîmûr entre 781/1379 et 798/1396, encore en travaux lors de la visite de l'ambassadeur Clavijo en 1404, il ne reste aujourd'hui de ce palais tîmûride que son colossal *pîshṭâq*, intégralement revêtu de mosaïques de carreaux découpés et de carreaux à décor à « ligne noire »⁷³. Les parallèles avec la Mosquée bleue de Tabriz, pourtant érigée plus de soixante ans plus tard, sont nombreux. À Shahr-i Sabz, le décor épigraphique fait également preuve d'une grande variété, avec ses

73 Sur le palais Âq Sarây de Shahr-i Sabz, voir notamment : Clavijo, éd. 1928, p. 207-209, Masson, Pugachenkova 1978 traduit par Rogers, Golombek, Wilber 1988, I, p. 271-275.



90. Shahr-i Sabz, palais Āq Sarây, détail du décor en céramique à « ligne noire » : noter le cartouche en écriture coufique labyrinthique (2013)



91. Shahr-i Sabz, palais Āq Sarây, décor en mosaïque de carreaux découpés du *pîshîâq* (2013)

inscriptions ou ses cartouches polylobés meublés d'écritures thuluth, parfois géométrisantes, ses nombreux cartouches en coufique géométrisant, labyrinthique, ou son coufique feuillu (ill. 88, 89), et des panneaux qui se répètent parfois de très près d'un monument à l'autre (ill. 90, 69). Le répertoire végétal des deux monuments est très proche, comme en attestent la nature de leurs tiges fleuries ou leurs bordures de tiges végétales. De même, les médaillons en céramique sur fond de brique non glaçurée de Shahr-i Sabz rappellent naturellement les revêtements de la capitale turkmène. Même le principe d'organisation des panneaux du mur-écran du *pîshîâq*, ou l'architecture de la façade d'entrée, sont finalement relativement analogues d'un édifice à l'autre. Et des réseaux géométriques des plus inhabituels se répètent : ainsi de celui du lambris, à l'intérieur de la Mosquée bleue, qui suit exactement le même modèle que le haut réseau, meublé de cartouches et de compositions végétales, qui orne le fond du plus grand arc de Shahr-i Sabz (voir ill. 91 et la composition du lambris visible sur l'ill. 67). Si le remplissage diffère, c'est néanmoins le même carton qui est suivi. Non loin de ce réseau, la

colonnnette spiralée qui alterne mosaïque de carreaux découpés et décors à « lignes noires » rappelle à son tour celle du *pîshîâq* de la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 92). Or c'est à cet emplacement que Muḥammad Yûsuf al-Tabrîzî, responsable du décor de l'Āq Sarây, choisit d'apposer sa signature⁷⁴. Que cet artiste porte précisément une nisba tabrîzî n'est peut-être que pure coïncidence. Mais les analogies entre les deux monuments ne sont pas fortuites tant elles abondent. La Mosquée bleue ne constitue qu'un faible écho de l'ampleur des ensembles architecturaux construits à Tabriz au cours du xv^e siècle. Mais les analogies offertes par des ensembles tels que l'Āq Sarây, ainsi que la grande diversité des techniques mises en œuvre sur la Mosquée bleue, autorisent à imaginer le faste des productions tabrîzîs. Au même titre que les connexions avec certains décors du Khurâsân

⁷⁴ D'après 'Abd al-Razzaq al-Samarqandî, des artisans du Khwârazm auraient également participé à l'érection de cet édifice (cité d'après Rogers 1978, p. 117-118). On ne sait cependant quelle part ils prirent dans la construction de ce palais. Il a parfois été suggéré qu'ils se soient occupés du bâti.



92. Tabriz, Mosquée bleue,
colonnnette spiralée du *pīshṭāq*
(2004)

tîmûride, elles rappellent combien les échanges artistiques étaient importants entre les grands centres culturels (Samarcande, Hérat, Tabriz...). Elles rappellent que les artistes circulaient d'une cour à l'autre, transmettant avec eux leurs idées et leurs techniques. Elles rappellent que Tabriz, capitale qarâ quyûnlû et âq quyûnlû, ne rayonnait pas seulement vers les territoires turkmènes qu'elle dominait, mais héritait naturellement des échanges artistiques qu'elle entretenait avec les territoires voisins : les cours tîmûrides bien sûr, mais aussi, nous le verrons, anatoliennes⁷⁵.

⁷⁵ Voir le chapitre 7, « Au delà de l'Iran : céramiques architecturales turkmènes d'Anatolie », p. 181-206.

LA DÉCOUVERTE DE LA MOSQUÉE ḤASAN PÂDISHÂH

C'est une découverte inattendue, lors de notre séjour en Iran à l'automne 2014, qui nous a conduit à ajouter *in extremis* ce dernier point à notre présentation de Tabriz au temps des Qarâ Quyûnlûs et Âq Quyûnlûs. Pendant longtemps, nous avons tenté de démontrer le caractère novateur des céramiques architecturales de Tabriz à travers ce que nous pensions être l'ultime vestige architectural de son passé turkmène : la Mosquée bleue. Or les vestiges de la madrasa et de la mosquée du complexe funéraire Naşriya, d'époque âq quyûnlû, ont été récemment identifiés⁷⁶.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, le complexe Naşriya fut fondé en 882/1477-1478 par l'Âq Quyûnlû Ūzûn Ḥasan, dans le quartier de Şâhibâbâd jadis créé par les Qarâ Quyûnlûs. La construction dura sept ans et fut achevée au temps de Ya'qûb, vers 889/1484⁷⁷, par Malika Saljûqshâh Baygum, femme de Ūzûn Ḥasan et mère de Ya'qûb⁷⁸. Si aucun décor architectural ne subsiste des vestiges des trois corps de bâtiments encadrant la cour de la madrasa, la mosquée érigée à côté conserve quant à elle de nombreuses sections de son décor. Seule la partie inférieure des imposants piliers qui supportaient la coupole centrale de la mosquée a été préservée (H. env. 3 m). Le flanc oriental de cette ample salle à coupole est aujourd'hui remplacé par une mosquée qâjâre, toujours utilisée. Chacun des flancs sud et nord a conservé trois de ses piliers (ill. 93), et seul le côté occidental a conservé toute sa longueur ; il permet de restituer un plan sans doute carré d'environ 20 m de côté et constitué de trois renforcements par flanc (ill. 94). Au sud, le mihrab est toujours en place (ill. 95).

Les techniques de décor employées attestent d'un revêtement particulièrement conséquent et inédit. Les sources textuelles font d'une certaine manière écho à ce caractère pionnier dans la mesure où, fait rare, elles mentionnent le décor architectural en mosaïque de carreaux découpés (*kâshî kârî-yi mu'arâq*)⁷⁹. Khunjî

⁷⁶ Je tiens à remercier très sincèrement M. Muḥammad Amîniyân pour m'avoir fait partager cette découverte en m'invitant à visiter les vestiges de cet ensemble. Voir 'Umrânî, Amîniyân 2007. Pour aller plus loin sur le décor de cette mosquée, voir également Aube 2016.

⁷⁷ Pour une présentation du complexe Naşriya, voir p. 77-78. Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 91 ; Qâḍî Aḥmad, éd. 1959, p. 33 ; Kârang 1968, p. 8 ; et Woods 1976, p. 150.

⁷⁸ Işfahâni, éd. 1992, p. 92 et 428.

⁷⁹ Kârang 1968, p. 7-8, d'après Nâdir Mîrzâ (?); voir également Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-1970, p. 600.



93. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, fragment du pan sud de la salle à coupole, vers le mihrab (2014)



94. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, flancs occidental et nord (2014)

Işfahânî, qui écrit pour le sultan Ya‘qûb, explique comment Malika Saljûqshâh Baygum fait construire un portique et décorer la mosquée de carreaux (*kâshî*) ; il décrit une coupole qui semble avoir été recouverte de céramiques vertes ou bleues⁸⁰.

Dans les faits, l’organisation du décor reprend des principes déjà entrevus sur d’autres structures âq quyûnlûs. Les murs externes de l’édifice ont conservé quelques bandeaux d’encadrement des ouvertures de la mosquée Ḥasan Pâdishâh ; il s’agit de panneaux géométriques en carreaux découpés noirs et turquoise. À l’intérieur, la base des piliers soutenant jadis la coupole centrale se compose d’un décor géométrique, encadré par des colonnettes en pierre surmontées de chapiteaux à muqarnas. Ce lambris est couronné par une longue inscription en pierre, stylistiquement et techniquement assez proche de l’inscription du mausolée de la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 96, 97). Au-dessus s’étendent des réseaux géométriques, meublés de compositions végétales, en mosaïque de carreaux découpés ; la partie supérieure de ces panneaux est cependant manquante.

Cet ensemble, largement restauré, laisse entrevoir des techniques décoratives particulièrement intéressantes. Les lambris présentent en effet des réseaux étoilés conjuguant pierre sculptée et carreaux peints sous glaçure. Ces carreaux de céramique constituent sans doute l’apport technique le plus singulier de l’édifice, car aucun élément comparatif ne nous est connu dans



95. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, mihrab (2014)

⁸⁰ La coupole est d’abord comparée à la voie lactée, puis il est dit que sa couleur inspira le vert au paradis (Işfahâni, éd. 1992, p. 92 et 428).



96. Tabriz, mosquée de Ḥasan Pâdishâh, fragments d'inscription en pierre et colonnettes encadrant les lambris (2014)



97. Tabriz, Mosquée bleue, détail de l'inscription en albâtre du mausolée (2006)



98. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, lambris, détail de carreaux en léger relief à fond brun-noir et sous une glaçure transparente verte ou jaune (2014)



99. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, lambris, détail de deux fragments de carreaux en léger relief sur fond brun-noir et sous glaçure transparente turquoise (2014)



100. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, décor en carreaux et pierre ornant le lambris de la mosquée (2014)

l'architecture de cette période. Il s'agit de carreaux en forme de losanges, d'étoiles, ou de rectangles de bordures. Ils sont ornés d'un décor végétal en léger relief (rosettes, feuilles de lotus, etc.) qui apparaît en réserve sous un décor noir. L'ensemble est ensuite recouvert d'une glaçure transparente colorée, tantôt cobalt, turquoise, ou encore verte ou jaune (ill. 98, 99). Chaque pan de mur offre ainsi une teinte dominante. De part et d'autre du mihrab, ce sont des carreaux peints en cobalt et noir sur un fond blanc qui sont introduits dans la composition (ill. 100).

Sur les parois des piliers, le décor conjugue mosaïque de carreaux monochromes découpés et carreaux peints en cobalt et blanc sous glaçure transparente (ill. 93). Cet assemblage de techniques rappelle les écoinçons du Mazâr-i Zayn al-dîn à Tâybâd (ill. 81) mais aussi, certainement, la disposition qui devait régir les losanges similaires retrouvés dans les décombres de la Mosquée bleue (ill. 80). Parmi les très nombreux tessons retrouvés dans la mosquée Ḥasan Pâdishâh

figurent encore d'autres « bleus-et-blancs »⁸¹. Ainsi, des petits carreaux de format carré, peints en cobalt et noir sur fond blanc sous glaçure transparente, ont été retrouvés sur le site : il s'agit de pièces identiques à celles qui ornent les murs extérieurs de la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 75, 79). C'est cette exceptionnelle analogie qui a conduit les restaurateurs actuels de la mosquée Ḥasan Pâdishâh à reconstituer ces « bleus-et-blancs » au milieu d'un réseau de briques *bannâ'î*. Notons également que des sacs entiers ont été assemblés de fragments de céramiques en fort relief, arborant des formes de tiges et de palmettes, à décor peint en cobalt et noir sur fond blanc et sous glaçure transparente incolore (ill. 101). Leur localisation dans le monument n'est pas connue. Ils constituent néanmoins à ce jour les seuls parallèles aux étonnants

81 Il convient par ailleurs d'indiquer que des céramiques à « ligne noire » ont été retrouvées dans la mosquée. Voir Aube 2016.



101. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, tessons de revêtements en fort relief à décor cobalt et noir sur fond blanc, sous glaçure, entreposés dans les réserves du site : état avant nettoyage (2014)

« bleus-et-blancs » en relief des minarets de la Mosquée bleue (ill. 79, 84), confirmant le caractère novateur des ateliers de Tabriz dans la seconde moitié du xv^e siècle. Les rapprochements avec la Mosquée bleue sont nombreux. Le mihrab en albâtre de la mosquée Ḥasan Pâdishâh rappelle par exemple de très près ceux de la mosquée qarâ quyûnlû voisine. Et, au-dessus du mihrab, des carreaux rectangulaires cobalt à rehauts d'or (fragmentaires) ne manquent pas d'évoquer ceux du mausolée de la Mosquée bleue, tant par leur technique que par leur emplacement si peu commun. Les fragments conservés sur la mosquée d'Ûzûn Ḥasan semblent en effet indiquer

que ces carreaux rehaussés d'or couvraient toute la partie supérieure de l'élévation. Les nombreuses analogies entre les deux monuments confirment que les mêmes ateliers ont travaillé vers 870/1465 sur la Mosquée bleue puis, une dizaine d'années plus tard, sur la mosquée Ḥasan Pâdishâh de Tabriz. Bien des traits décoratifs déjà observés dans le Mosquée bleue se retrouvent dans la fondation d'Ûzûn Ḥasan, esquissant certainement des caractères propres aux productions tabrizîs. La découverte des céramiques de la mosquée âq quyûnlû du complexe Naşriya confirme sans conteste le caractère original et novateur des productions de Tabriz.

SYNTHÈSE

La céramique architecturale conforte la réputation de Tabriz : la capitale iranienne des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs apparaît comme un centre culturel particulièrement novateur au xv^e siècle. Si les vestiges matériels conservés sont aujourd'hui restreints, les sources textuelles permettent d'esquisser les contours des principales fondations qui virent le jour au cours de la seconde moitié du xv^e siècle. Et ces fondations sont nombreuses : les Qarâ Quyûnlûs font ériger le complexe funéraire Muẓaffariya (870/1465), comprenant notamment l'actuelle Mosquée bleue, un *khânqâh*, un *qanat*, peut-être une madrasa, et diverses autres structures ; Jahânshâh construit son palais sur la place Şâhibâbâd (871/1466). À travers ces ensembles, les Qarâ Quyûnlûs marquent ainsi le nouveau cœur de leur capitale. Les Âq Quyûnlûs poursuivent par la suite ces fondations, en restaurant notamment le palais de la place Şâhibâbâd, bientôt renommé Hasht Bihisht (voire en le reconstruisant, vers 888-891/1483-1486). Plus encore, les nouveaux maîtres de Tabriz font ériger un important ensemble funéraire : le complexe Naşriya

(vers 882-889/1477-1484). C'est de celui-ci qu'émanent aujourd'hui les vestiges de la mosquée Ūzûn Pâdishâh.

Outre un mécénat architectural actif de la part des souverains, les témoignages matériels subsistant des fondations Muẓaffariya et Naşriya démontrent que la production des décors en céramique présentait un caractère très original, à travers l'emploi de techniques peu usitées dans les autres centres : ainsi des nombreux revêtements en « bleu-et-blanc », des carreaux cobalt rehaussés de dorures, ou même du traitement de la pierre sculptée, pour lesquels on retrouve les mêmes spécificités dans les deux édifices. Citons également les carreaux lustrés de la Mosquée bleue, ou encore les étonnants revêtements à glaçure verte ou jaune de la mosquée Ūzûn Pâdishâh. La mise au point de tant de techniques originales, conjuguée à la diffusion de modèles depuis la capitale vers les autres cités turkmènes, érigent sans surprise Tabriz au rang de premier centre artistique turkmène pour la céramique architecturale, et illustrent une nouvelle fois le rayonnement de ce centre charnière au cours du xv^e siècle.

ISPAHAN ET LE CENTRE DE L'IRAN

Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville! C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole? Pour l'étranger de notre temps, la reconnaissance est impossible.

Arthur Rimbaud, « Villes II », dans *Illuminations*, 1872-1875.

Au tournant des années 1450, les Turkmènes qarâ quyûnlûs s'emparent d'Ispahan et du centre de l'Iran. Jusqu'alors dominée par les Tîmûrides, la région devient l'enjeu de conflits successoraux à la mort du souverain Shâhrukh en 850/1447. Le Qarâ Quyûnlû Jahâshâh profite de cette confusion pour s'emparer des terres disputées et ainsi rompre ses relations de vasselage à l'égard des Tîmûrides (856/1452). Il place son fils Muḥammadî comme gouverneur d'Ispahan. Au décès de Jahâshâh (872/1467), tous ces territoires passent aux mains de son rival Ūzûn Ḥasan. Ils restent sous domination âq quyûnlû jusqu'à la prise d'Ispahan par les troupes safavides de Shâh Işmâ'îl, en 908/1502-1503¹.

La ville d'Ispahan présente un remarquable ensemble de céramiques architecturales, témoignant d'un mécénat architectural actif sous les Turkmènes, et plus particulièrement sous les Âq Quyûnlûs. Dans le reste de la province, les décors en céramique de cette période restent plus méconnus : beaucoup ont disparu et les témoignages subsistants ne trahissent pas toujours la nature des matériaux utilisés pour le décor.

Les revêtements céramiques de Kâshân et de Qum ont été intégrés à la présentation de la région d'Ispahan. Leurs exceptionnels panneaux à décor de lustre métallique ou de « bleus-et-blancs » rappellent la diversité des techniques qui avaient alors cours. Kâshân serait le centre d'une production provinciale de lustres métalliques². Les pièces ont perdu en éclat,

le lustre est terne, les calligraphies moins soignées, mais la technique n'a pas été oubliée. La mosaïque de carreaux découpés reste cependant la technique de décor prédominante dans l'ensemble de la région. Au regard des vestiges conservés, les revêtements céramiques d'Ispahan et de ses alentours trahissent un goût affirmé pour les ensembles décoratifs végétaux. Les panneaux développent un répertoire floral varié, où les fleurs – et notamment les feuilles de lotus – gagnent considérablement en ampleur (voir annexe 1, p. 222-223). Certaines curiosités locales méritent d'être soulignées, tel l'emploi, dans la mosaïque de carreaux découpés, de tesselles en terre cuite non vernissée. Mais l'un des traits les plus marquants des décors d'Ispahan sous les Turkmènes est sans doute le développement des panneaux à décor de polygones en relief (ill. 108).

DÉCORS TURKMÈNES D'ISPAHAN

La conquête d'Ispahan dans les années 1450 semble avoir été dévastatrice : l'ambassadeur vénitien Josafa Barbaro, qui visite la ville vingt ans après le passage des Qarâ Quyûnlûs, rapporte les répressions, la mise à sac et l'incendie d'Ispahan par Jahâshâh lors de la prise de la ville³. La cité

1 Voir Sümer 1978, IV, p. 611; A. K. S. Lambton dans *El* 3, IV, p. 102.

2 Watson 1985, p. 160 et Mason 1997.

3 C'est en 879/1474-1475 que Barbaro visite Ispahan; voir Barbaro, éd. 1873, p. 72, ainsi que le texte italien dans Lockhart *et al.* (éd.) 1973, p. 139-140. Ispahan avait déjà été largement détruite dans les années 1340 après les règnes de Ghiyâth al-dîn et Abû Sa'îd (r. 717-736/1317-1335) (d'après le *Mu'nîs al-ahrâr*, écrit à Ispahan en 1341, rapporté par O'Kane 2009, p. 113-114). Voir également A. K. S. Lambton dans *El* 3, IV, p. 102.



102. Naşrâbâd (Ispahan), *khânqâh* de Shaykh Abû al-Qâsim Naşrâbâdî, *pishtâq* (2014)

est déjà bien reconstruite lorsque Barbaro rédige son récit, et il apparaît raisonnable de penser que ce sont ces importantes destructions qui ont conduit à des travaux d'envergure dans la ville sous les Turkmènes.

Si les ensembles décoratifs qarâ quyûnlû à Ispahan sont remarquables par leur qualité, ils restent cependant peu nombreux : seul le Darb-i Imâm en témoigne. L'essentiel des grandes campagnes de travaux entreprises à Ispahan sous les Turkmènes remonte à la domination âq quyûnlû.

Il convient ici de faire remarquer que, par cohérence méthodologique, plusieurs ensembles décoratifs situés à la limite de la chronologie de cette étude ne pourront être développés. Les limites d'une approche dynastique sont ici patentes. Comment ne pas évoquer par exemple le *khânqâh*-mausolée à Naşrâbâd (aujourd'hui devenu l'un des quartiers d'Ispahan) ? Son *pishtâq* est la seule structure à avoir conservé son décor de céramiques (ill. 102). L'inscription de fondation, apposée au-dessus de la porte principale,

nomme le mécène, le constructeur, et une première date d'achèvement des travaux⁴. Autour de la fenêtre du *pishtâq*, une seconde inscription livre un poème qui s'achève par la signature du calligraphe : Sharaf al-dîn al-Sulţânî, suivie de l'année 855/1451-1452. C'est donc à la veille de l'indépendance qarâ quyûnlû sur la ville que s'achèvent les travaux dans cet édifice. En 856/1452, Jahânsâh rompt définitivement ses liens de vasselage à l'égard des Tîmûrides, et nomme son fils Muḥammadî gouverneur de la cité. L'édifice est érigé à la veille de la conquête de la ville, probablement par ces mêmes artisans qui, quelques

4 Inscription en persan, en écriture thuluth : « La construction de ce *khânqâh*, qui est le tombeau du shaykh, fut entreprise au temps du règne du sultan, le support du monde [...] [puisse Dieu préserver] son royaume et son sultanat. Par l'esclave de la cour, le pêcheur Şadr al-dîn 'Alî al-Tabîb, par les efforts de Ḥaydar Nâfajî, en l'an huit cent cinquante-quatre. ». Elle est surmontée d'un registre coufique donnant les sourates coraniques 8 et 9. Hunarfar 1971, p. 329; Golombek, Wilber 1988, I, p. 399; O'Kane 2009, p. 139. Voir également la notice sur cet édifice proposée dans Aube 2010, II, p. 88-93, III, pl. 29-30.

mois plus tard, travaillent sous la domination turkmène. L'édifice est de surcroît utilisé au temps des Qarâ Quyûnlûs : trois femmes décédées à peu de temps d'intervalle au cours de l'année 861/1456-1457 y sont inhumées. Au siècle suivant, le *khânqâh*-mausolée est toujours utilisé. Il accueille la tombe du shaykh Abû al-Qâsim Ibrâhîm Naşrâbâdî, décédé en 979/1571-1572, et qui donnera par la suite son nom au monument. Le *pîshâtâq* du *khânqâh* de Naşrâbâd a été très restauré, notamment son mur-écran remanié en 1378 sh./1999-2000. En février 2009, la structure était encore en cours de rénovation. Le décor de mosaïques de carreaux découpés est essentiellement floral. Tous les panneaux entourant la porte d'entrée sont des assemblages verticaux entrecroisés de palmettes affrontées, qui se développent sous un arc brisé. Sur les deux panneaux disposés de part et d'autre de la porte, la composition végétale est apposée sur un fond en terre cuite. Au niveau de la zone de transition, ce sont des médaillons végétaux et des rinceaux sur un fond de tiges fleuries qui ornent les différents petits panneaux. L'ensemble s'inscrit parfaitement dans des décors des années 1450 de la région (voir pour comparaison le Darb-i Imâm, Ispahan).

Autre exemple frontalier à notre période : le complexe construit à Ispahan autour de la tombe de 'Ala' al-dîn Muḥammad, un descendant de Ḥusayn b. 'Alî b. Abî Tâlib, mis à mort en 850/1446 pour avoir soutenu la rébellion de Sulṭân Muḥammad contre Shâhrukh. Un mausolée en l'honneur du vénéré shaykh est immédiatement construit à Ispahan (vers 850-852/1446-1448)⁵. Quelques années plus tard, une madrasa est adjointe à l'ensemble. Les structures qui entourent aujourd'hui le complexe sont plus récentes (xvii^e siècle ?). La fondation de ce complexe funéraire précède donc de quelques années à peine la prise de la ville par les Qarâ Quyûnlûs. La construction de la madrasa n'est pas datée précisément. Son élévation situerait la structure vers la fin du xv^e siècle, tandis que l'unique vestige de céramique architecturale subsistant indiquerait une fabrication contemporaine aux premiers Safavides. Il s'agit en effet d'un écoinçon placé au-dessus de la porte située dans l'iwan principal de la cour de la madrasa. Réalisé en mosaïque de carreaux découpés,

ce décor se compose d'arabesques de demi-palmettes assemblées sur un fond de rinceaux fleuris. Le répertoire floral est analogue aux compositions turkmènes d'Ispahan (voir le mausolée-*khânqâh* d'Abû Maş'ûd ou la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan). Fait exceptionnel : le décor est signé par Mubram, un « coupeur de carreaux » (*'amal-i Mubram kâshî tarâsh*). Ce cartouche, en écriture *nasta'liq*, semble pourtant postérieur à notre champ chronologique (première moitié du xvi^e siècle ?). Fondé quelques années avant l'indépendance qarâ quyûnlû, remanié quelques années après la chute âq quyûnlû, le complexe érigé autour du shaykh 'Ala' al-dîn Muḥammad échappe donc fatalement à notre découpage chronologico-dynastique. Il rappelle cependant combien les continuités stylistiques sont prégnantes, tout particulièrement à Ispahan.

Darb-i Imâm

Le Darb-i Imâm d'Ispahan est le tombeau des *imâmzâda* Ibrâhîm Tabâṭabâ'î et Zayn al-'Âbidayn 'Alî (ill. 103). Des fouilles archéologiques ont révélé des structures en brique qui pourraient remonter à la période des Saldjûqides (r. 429-590/1038-1194). La fondation du monument actuel date cependant de la domination qarâ quyûnlû. C'est un officiel local, Jalâl al-dîn Şafarshâh, qui, au nom du souverain Jahânsâh Qarâ Quyûnlû et de son fils Muḥammadî, fait construire ce tombeau en 857/1453. L'inscription en mosaïque de carreaux découpés du *pîshâtâq* nord commémore cette fondation⁶ (ill. 104) :

Au temps du maître de l'empire le plus glorieux, le chef du gouvernement le plus grand, le Pâdishâh Jahân Panâh Abû al-Muzaffar Amîrzâda Jahânsâh – Que Dieu maintienne son califat et son gouvernement ! – cette province, avec son gouvernement et le titre de Prince du monde, protecteur des lois de la religion de Muḥammad, fut confiée à Abû al-Faṭḥ Muḥammadî. Que Dieu maintienne son sultanat ! L'émir le plus juste, mine de grandeur et de gloire, Jalâl al-dîn Şafarshâh – Que Dieu accroisse son pouvoir ! Ce travail a été fait en l'an huit cent cinquante sept

در زمانی که والی ولایت عظمی و حاکم حکومت کبری پادشاه جهان پناه ابوالمظفر امیرزاده جهانشاه خلد الله خلافته حکومته این ولایت با ایالة

5 Voir Golombek, Wilber 1988, I, p. 382-384.

6 Inscription en persan et arabe, dont la fin a aujourd'hui disparu ; voir Godard 1937, p. 47-57 et Aube 2010, II, p. 19.



103. Isfahan, Darb-i Imâm, plan (d'après Golombek, Wilber 1988)

و اشارة شاه زاده عالم مويد قواعد الدين الاحمدى ابو الفتح محمدى
 خلد الله سلطانه مغوض فرموده بود امير اعظم اعدل معدن العز و
 الجاه جلال الدين صفر شاه زاده الله دولته در بناى اين بقعه رفيعه
 و عمارت منيعه طلباً لمرضاة الله اهتمام بكار داشت في شهور سنة
 سبع و خمسين و ثمانمارة -

Ce texte est corrélé par une seconde inscription, calligraphiée en écriture thuluth et peinte sur la zone de transition du vestibule, et dont André Godard donne le texte suivant⁷:

Au nom du Dieu des mondes a été édiée cette construction digne d'être [l'objet de] l'envie du paradis. Auprès de sa coupole dorée la tente élevée

7 Godard 1937, p. 52-3. Notons que le nom de Muḥammadi a pu parfois être interprété comme étant celui du Timûride Sulṭân Muḥammad (m. 1484). Il apparaît cependant peu probable que Jahânsâh ait payé tribut au successeur de Shâhrukh (ce que sous-entendrait une telle interprétation de cette inscription). Voir la discussion dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 384 et 386.

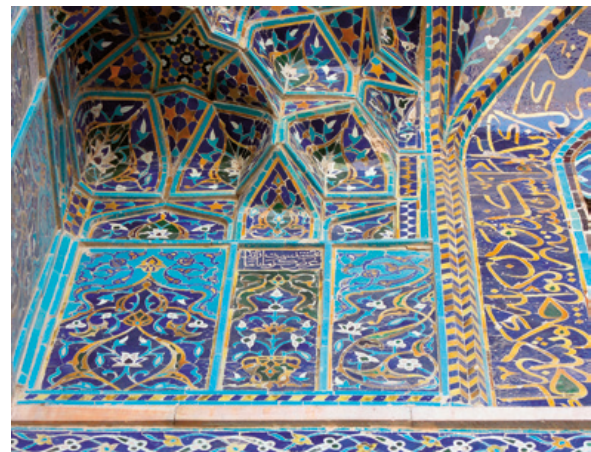
n'est plus que vieilleries bleues. De ses huit voûtes et des neuf points de vue la lumière, jalouse d'un tel éclat, semble aussi égarée qu'un atome dans un rai de soleil. Le matin place le soleil sur la prairie arrondie comme une coupe éternelle pour l'embellissement de ce sanctuaire. Dieu et l'heureuse influence de Zayn al-'Ubâd et du pouvoir royal ont fait du pays d'Isfahan un paradis sur la terre. Au moment de.... Jahânsâh, les tours du château de la gloire de cet Abû al-Faṭḥ, qui avait reçu de Dieu le nom de Muḥammad Sulṭân, s'élevaient si haut que la flèche de l'imagination n'y pouvait atteindre au moyen de l'arc de la conjecture. Le sort, qui avait armé sa main d'un glaive, l'avait frappé du pied, lui qui avait fait lever la tête aux habitants des mondes. Puisque Shams al-dîn Muḥammad a quitté ce bas-monde, que la gloire de Şafarshâh dure pendant des siècles ! Par la grâce de l'Ouvreur des portes [Dieu], cette construction fut terminée en 857.



104. Ispahan, Darb-i Imâm, vue générale de l'entrée (2014)



105. Ispahan, Darb-i Imâm, détail du *pishtâq* (2014)



106. Ispahan, Darb-i Imâm, détail de la base des muqarnas du *pishtâq* (2014)

La fondation qarâ quyûnlû se composait d'un *pishtâq* au nord, prolongé par un vestibule à coupole introduisant à une salle à coupole. Le monument était probablement complété par d'autres structures, dont nous ne connaissons pas la nature. Il a été suggéré que la mère de Jahânsâh ait également été inhumée dans l'édifice⁸. Le plan actuel du Darb-i Imâm est le résultat d'adjonctions safavides entreprises au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, procurant au monument son actuelle asymétrie⁹. Le décor de céramique « à ligne noire » observable sur l'ensemble du Darb-i Imâm doit être attribué à ces remaniements safavides du XVII^e siècle.

Le *pishtâq* nord est la principale structure du Darb-i Imâm ayant conservé un revêtement céramique d'époque qarâ quyûnlû (ill. 104, 105). Cette entrée

est entièrement réalisée en mosaïques de carreaux découpés et de terre cuite. Le décor suit un mode de composition répandu sur les entrées de cette période : les parties basses – ou lambris – sont revêtues de panneaux géométriques, tandis que le reste du décor est principalement végétal. Les parois sont couronnées par une inscription en écriture thuluth, surmontée par les deux trompes à muqarnas et la demi-coupole du couvrement. De part et d'autre des trompes se dressent deux panneaux en demi-carène, et un moucharabieh central.

Plusieurs inscriptions en persan prennent place au sein de ce décor : outre l'inscription de fondation susmentionnée, deux poèmes rehaussent le décor dans les zones de transition de la demi-coupole (ill. 106)¹⁰.

⁸ Mishkâfî 1970, p. 39, d'après Hunarfar 1971, p. 348.

⁹ Deux salles sont ajoutées au sud, une nouvelle façade est construite à l'ouest ; une autre salle, de plan barlong, est adjointe à l'est et trois cours bordent enfin l'ensemble de l'édifice. Le décor de la coupole centrale porte la date de 1010/1601-1602, celui de la coupole nord est daté de 1081/1670-1671, tandis que l'actuel portail principal porte les dates de 1127/1715 et 1129/1716-1717. Ces inscriptions constituent naturellement des indices de datation pour les remaniements safavides.

¹⁰ Le premier poème figure à la base des trompes à muqarnas ; le second entoure le moucharabieh de la zone de transition. Ils sont retranscrits dans Aube 2010, II, p. 22 et 20.



107. Ispahan, Darb-i Imâm, panneau décoratif au vase fleuri, à droite de la porte du *pishṭâq* (2009)



108. Ispahan, Darb-i Imâm, panneau décoratif avec polygones à effets de relief revêtant les parois internes du *pishṭâq* (2009)

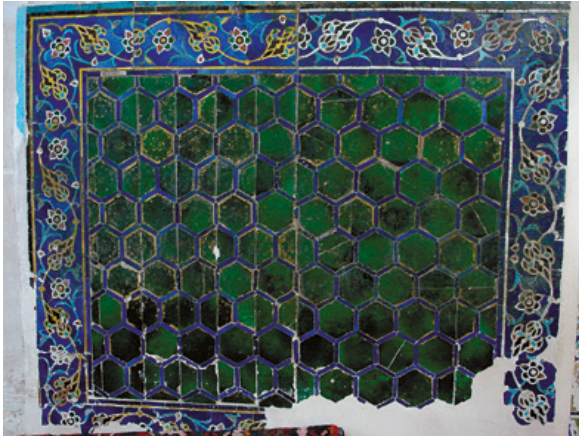


109. Ispahan, Darb-i Imâm, salle funéraire – ancien vestibule qarâ quyûnlû (2014)

L'ensemble du vocabulaire ornemental employé reste principalement végétal. Le répertoire est diversifié et original : notons par exemple l'étonnant développement des feuilles de lotus sur les deux panneaux encadrant la porte (ill. 107). Cet éventail de formes végétales rappelle à bien des égards la qualité ornementale des panneaux de la Mosquée bleue de Tabriz, de plus de douze ans postérieurs à ceux du Darb-i Imâm.

Un trait décoratif particulier doit être souligné : l'effet de relief introduit sur les panneaux des parois internes (ill. 108). Ces panneaux se caractérisent par une composition géométrique en relief : un réseau géométrique centré sur une étoile à dix branches, autour de laquelle rayonnent des polygones (hexagones puis étoiles à cinq branches). Un fin réseau géométrique sert de fond à cette composition géométrique rayonnante, exécutée intégralement en relief. Les polygones qui la composent sont quant à eux rehaussés de motifs végétaux. Le Darb-i Imâm constitue le premier exemple qarâ quyûnlû de tels polygones en relief.

À l'intérieur de l'édifice, enfin, le lambris de l'ancien vestibule qarâ quyûnlû se compose de



110. Ispahan, Darb-i Imâm, lambris ornant l'ancien vestibule qarâ quyûnlû (2006)



111. Ispahan, Masjid-i Jâmi', entrée tîmûride vers la mosquée d'hiver (2014)

carreaux hexagonaux verts, délimités par de plus étroits hexagones monochromes cobalt dessinant un fin treillis cobalt. Les carreaux monochromes verts sont rehaussés de décors peints à petit feu à la feuille d'or (ill. 109, 110). L'articulation générale de ce décor, avec son fin treillis, rappelle à l'évidence les lambris de la région de Yazd. En revanche, la technique de petit feu employée est rarement usitée à cette période. Les comparaisons contemporaines sont restreintes : mentionnons le lambris tîmûride de la mosquée du Shâh de Mashhad (855/1451)¹¹, ou encore les parois du mausolée de la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 63, 21, avec toutefois une glaçure cobalt et non verte). Au Darb-i Imâm, la bordure d'encadrement de ce lambris semble avoir été remaniée et pourrait s'apparenter à des décors de la première moitié du XVI^e siècle.

Masjid-i Jâmi' d'Ispahan

Située en plein cœur du bazar d'Ispahan, la Masjid-i Jâmi' est fondée à la période abbasside. Depuis les premières restructurations au IX^e siècle jusqu'aux nouveaux décors safavides et au-delà, cette mosquée a été l'objet de continuel travaux d'embellissement et d'agrandissement¹². Son plan, complexe, s'articule

autour d'une vaste cour à quatre iwans. Au cours du XV^e siècle, l'édifice a connu deux grandes campagnes de travaux. La première remonte au gouvernorat du Tîmûride Sulţân Muḥammad : un certain 'Imâd b. Muẓaffar Warzana fait revêtir d'un nouveau décor la porte d'accès à la mosquée d'hiver, au nord de l'iwan ouest (851/1447, ill. 111). L'attrait que suscite la Masjid-i Jâmi' ne faiblit pas sous les Âq Quyûnlûs : un cartouche placé en avant de la voûte à muqarnas de l'iwan commémore des travaux sous l'Âq Quyûnlû Ūzûn Ḥasan en 880/1475-1476 (ill. 112, 113). Sur trois lignes calligraphiées en caractères thuluth, cette inscription en arabe, exécutée en mosaïque de carreaux découpés jaunes, blancs, turquoise et cobalt, donne le texte suivant¹³ :

(Louanges à Dieu) le sultan le plus puissant et le plus grand Abû Ḥasan Naşr Bahâdur — que Dieu le maintienne sur sa position — a ordonné de remettre

¹¹ Sur le décor de cet édifice, voir Hinz 1937, p. 421-422, Golombek, Wilber 1988, I, p. 335, et Aube 2008, p. 268-269.

¹² Nous ne reviendrons pas ici sur la chronologie complexe de cet édifice. Les études sur les monuments sont nombreuses ; voir notamment : Gabriel 1935 (p. 28-31 et 43), Godard 1936 (p. 247-249, fig. 162-167), Godard 1937 (p. 20-26), Pope 1981 [1939] (III, p. 1142, 1159, 1331 ; VIII, pl. 275, 283-300, 303, 414-415, 461), Hunarfar 1965 (p. 90-94), Hunarfar 1971 (p. 67-168), Galdieri 1972 (2 vol.), Golombek, Wilber 1988 (I, cat. 166C p. 379 ; II, pl. XIII),

Grabar 1990 (cf. notamment p. 30-31 pour l'iwan sud), Necipoğlu 1995 (p. 37), Porter, DeGeorge 2001 (p. 135, ill. p. 135-137), Aube 2008 (p. 254-255), Aube 2010 (I, p. 63-4 ; II, p. 28-37).

¹³ La transcription du texte est donnée par Hunarfar 1971, p. 95, et sa traduction en français par Gabriel 1935 (p. 28).



112. Isfahan, Masjid-i Jâmi', iwan sud (2006)



113. Isfahan, Masjid-i Jâmi', inscription âq quyûnlû commémorant les réparations dans l'iwan sud (2014)

en état les parties de cette puissante mosquée qui se trouvaient délabrées, de refaire cette couverture élevée, qui était tombée en ruines et d'amener l'eau, en l'année 880.

حمدالله و صلوة على نبيه محمد قد امر السلطان الاعظم ابو النصر حسن بهادر خلدالله ملكه و سلطانه باصلاح ما اختل من هذا الجامع المنيع واعادة هذا السقف الرفيع بعد الاندراس ولما جر غب الانتماس من ماله الحلال في سنة ٨٨٠

Le texte suggère donc une série de travaux d'envergure sous les Âq Quyûnlûs. Yves Porter ajoute que le texte est complété, sur la gauche de l'iwan, par une signature du coupeur de carreaux (*kâshî tarâsh*) Shams al-dîn¹⁴. Mais force est de constater que, en dehors de ces inscriptions, rien ne subsiste de ces interventions âq quyûnlûs. Le décor de la voûte à muqarnas de l'iwan sud, qui est pourtant explicitement nommé parmi ces restaurations, semble devoir être mis en connexion avec la signature de l'Ustâd Ibrâhîm b. ustâd Ismâ'il bannâ' -yi Işfahânî¹⁵. Cette signature est apposée sur un cartouche constitué de deux carreaux peints sous glaçure ou à décor de « ligne noire » : il est difficile de départager laquelle de ces deux techniques a été employée du fait de la hauteur d'exposition du panneau. Quoi qu'il en soit, le décor actuel de la voûte et sa signature doivent être connectés aux travaux safavides. Notons d'ailleurs combien les proportions de ces larges muqarnas sont analogues à celles de l'iwan ouest de la Masjid-i Jâmi', dont le décor architectural date du xvii^e-début du xviii^e siècle¹⁶ (ill. 114). En somme, la structure des voûtes à muqarnas des iwans sud et ouest pourrait constituer un vestige des travaux âq quyûnlûs, mais leur décor architectural est en revanche bien postérieur.

L'ensemble des céramiques architecturales de l'iwan sud date de restaurations safavides (ill. 115). Trois inscriptions de cet iwan sont datées de l'année 938/1531-1532, durant le règne de Shâh Tahmâsp (r. 930-984/1524-1576). La continuité

14 Signature signalée dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 379, attribuée à la campagne âq quyûnlû par Yves Porter (Porter 2011, p. 200 et n. 6 p. 214).

15 Il convient en effet de remarquer que le décor entourant cette signature est continu avec les fines frises qui encadrent chaque alvéole des muqarnas.

16 Le long bandeau épigraphique ceinturant l'iwan ouest donne la date de 1112/1700-1701, du règne du Safavide Shâh Sultân Husayn. Voir Porter, DeGeorge 2001, p. 140-141.



114. Isfahan, Masjid-i Jâmi', iwan occidental (2014)



115. Isfahan, Masjid-i Jâmi', parois internes de l'iwan sud (2014)

stylistique est forte à Isfahan entre les Âq Quyûnlûs et les premiers Safavides de la première moitié du XVI^e siècle : c'est ce qui explique les corrélations avec des compositions turkmènes, et l'ambiguïté éventuelle qui s'en suit. Mais l'étude chromatique de ces panneaux, les larges entrelacs en terre cuite, le remplissage floral désignent bien des compositions safavides des années 1530. Et même les panneaux en relief ne sont ici que le reflet d'une mode tîmûrido-turkmène qui se perpétue à Isfahan jusqu'au XVII^e siècle¹⁷.

Quelles sections du décor pourraient alors correspondre aux restaurations âq quyûnlûs ? Il a parfois été suggéré que le décor des minarets surmontant l'iwan sud de la Masjid-i Jâmi' d'Isfahan est un témoignage de ces fameux travaux âq quyûnlûs¹⁸. Mais les fondements d'une telle attribution ne sont jamais énoncés et, si elle est concevable, il n'en demeure pas moins délicat de dater précisément ces briques *bannâ'î*.

Reste donc l'inscription commémorant les aménagements âq quyûnlûs. L'empreinte des restaurations postérieures qui l'entourent est encore visible : il convient en effet de remarquer, sous l'inscription, un registre de carreaux monochromes turquoise d'exécution sommaire, qui se raccorde

mal avec le décor qui l'entoure. La calligraphie, définitivement âq quyûnlû, témoigne quant à elle d'une fine maîtrise de l'art de la mosaïque. Les noms d'Allâh et du sultan sont mis en valeur par des tesselles d'un jaune dense, pour lequel on pourrait se demander s'il n'était pas jadis recouvert de feuille d'or. Cette inscription constitue la seule évidence conservée d'une intervention âq quyûnlû dans le décor de la Masjid-i Jâmi' d'Isfahan.

***Khânqâh*-mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd**

Le mausolée (*buq'a*) du shaykh Abû Maş'ûd est la seule structure subsistant d'un plus large complexe. Dans les premiers siècles de l'islam, la zone semble avoir été occupée par un vaste cimetière, dans lequel aurait été inhumé le *muhaddith* Shaykh Abû Maş'ûd Aḥmad ibn Farât Râzî (IX^e siècle). Mais ce n'est qu'en 895/1489-1490 qu'un certain Muḥammad ibn Jalâl al-dîn 'Arabshâh fait construire le monument actuel : un tombeau commémorant la mémoire du shaykh, et qui aurait été associé à un *khânqâh*. La zone, dénommée Darb-i Shaykh en l'honneur du *muhaddith*, se composait également d'un souk, d'un hammam, d'un *chahâr sû* et d'un jardin¹⁹. Rien ne subsiste de cet ensemble en dehors du tombeau du shaykh, lui-même très endommagé.

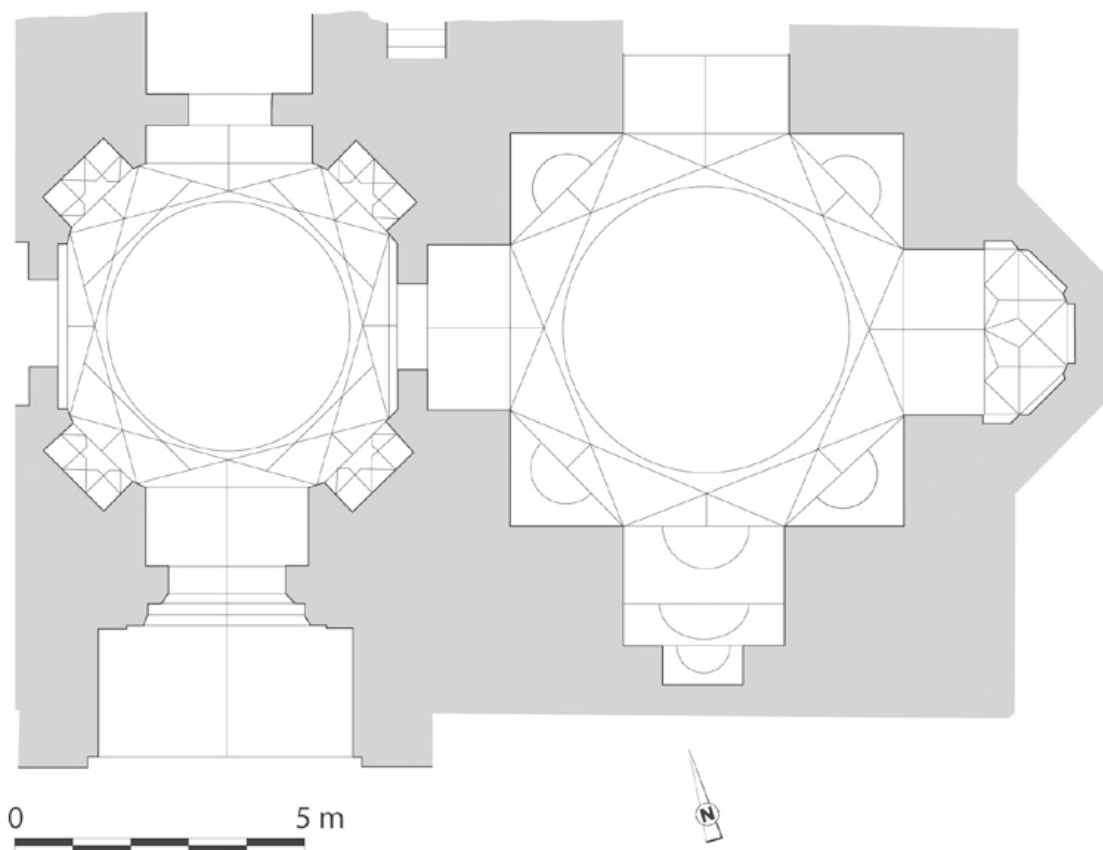
L'édifice conservé a été décrit par Golombek et Wilber²⁰. Il ouvre, au sud, par un *pîshṭâq* conduisant

17 Les mêmes compositions en relief se retrouvent dans l'iwan ouest de la Masjid-i Jâmi', pourtant daté du XVII^e-début du XVIII^e siècle, ou encore les panneaux peints de la salle à coupole de la mosquée Harûn-i Walâyat (918/1512); voir également le mur-écran de l'un des iwans de la mosquée de l'Imâm à Isfahan.

18 Golombek, Wilber 1988, I, p. 379; Porter, DeGeorge 2001, p. 140.

19 Sur cet édifice et son complexe, voir Hunarfar 1971 (p. 353-358), ainsi que Godard 1937 (p. 57-59), Golombek, Wilber 1988 (I, p. 388-389), et Aube 2010 (I, p. 64-65; II, p. 38-46 et 239-240).

20 Golombek, Wilber 1988, I, p. 388-389. L'intérieur de l'édifice n'était pas accessible lors de notre visite.

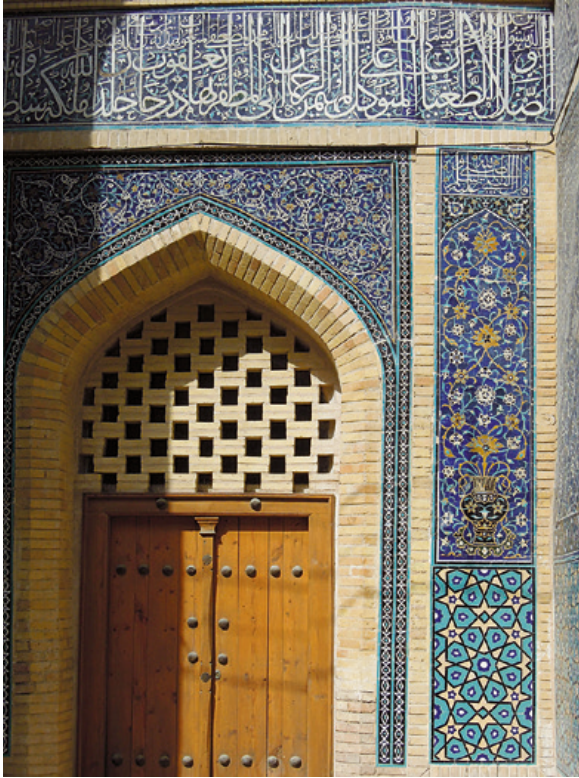


116. Isfahan, mausolée du Shaykh Abū Maṣ'ūd, plan (d'après Golombek, Wilber)



117. Isfahan, mausolée du Shaykh Abū Maṣ'ūd, *pīshṭâq* (2014)

à un vestibule de plan carré, surmonté d'une coupole sur trompes ; les angles du vestibule sont coupés par des niches rectangulaires (ill. 116). Autrefois, le vestibule desservait probablement d'autres salles du monument. De nos jours, seul le côté est ouvert sur une salle de plan carré, dotée d'un mihrab. La coupole qui domine cet espace repose sur quatre arcs hauts, décorés de muqarnas. Quatre tribunes sont hébergées dans la zone de transition octogonale. Cet espace était muni d'une crypte, dans laquelle aurait été inhumé jadis le shaykh ; mais aucune stèle n'y est conservée. La majeure partie du décor architectural conservé est localisée sur le *pīshṭâq* (ill. 117). Celui-ci a cependant été lourdement restauré : la partie supérieure du *pīshṭâq*, qui était détruite lorsque Golombek et Wilber décrivaient le monument, a été reconstruite en 2004. Deux ans plus tard, la structure était toujours en cours de restauration. Le mur-écran du *pīshṭâq* et sa demi-voûte à muqarnas sont donc des reconstitutions récentes. Seuls les panneaux de mosaïque de carreaux découpés compris entre le lambris et l'inscription de fondation peuvent être considérés comme authentiques.



118. Isfahan, mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd, *pishṭâq* (2014)

L'inscription de fondation que fait apposer le commanditaire du monument est placée au-dessus de l'entrée et parcourt les trois faces internes du *pishṭâq*. Le fondateur, Muḥammad ibn Jalâl al-dîn 'Arabshâh, se place sous la protection du sultan âq quyûnlû Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490); il fait appel à un calligraphe reconnu, pour tracer la calligraphie qui consacrerait son édifice : Kamâl-i Shihâb al-Kâtib al-Yazdî, qui signe une série d'inscriptions monumentales dans la région de Yazd²¹. Il réalise ici une inscription écrite en arabe, calligraphiée sur deux registres en lettres thuluth (ill. 118, 119), qui donne le texte suivant²² :

Le protecteur des maîtres de la justice et de la bienfaisance, celui qui efface les causes d'égoïsme et de révolte, celui qui possède la confiance du protecteur et du miséricordieux, Abû al-Muzaffar Ya'qûb Bahâdur Khân. Que Dieu maintienne son royaume et son sultanat ! La construction de ce *buq'a* illuminé, nommé Ma'sûdiyya Râziya, (a été exécutée) au moyen des biens purs de l'esclave

21 Voir Aube 2015b.

22 *Ibid.*



119. Isfahan, mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd, porte d'entrée du *pishṭâq* (2014)

(de Dieu), l'humble devant la miséricorde divine, Muḥammad ibn Jalâl al-dîn 'Arabshâh. L'a écrit l'esclave (de Dieu), al-'Abd Kamâl-i Shihâb, l'écrivain de Yazd [al-kâtib al-Yazdî]. Que Dieu pardonne ses péchés et couvre leurs fautes de sa grâce ! Dans l'année 895.

الحمد لله الذي نور صوامع الانس و خوانق القدس بمصايب وجود
الاولياء من الدين جعلوا للمتقين اماما و الذين يبيتون لربهم سجدا
و قياما و الصلوة و السلم على شمس فلك الرسالة محمد المصطفى
المبعوث لهداية من كان في الذكر مسعودا و على آله و صحبه اهل
التقى و النقي و بهد فقد بنى و اسس في ايام السلطان الاعظم
و الخاقان الاعدل الاكرم و اضع قوانين السياسة رافع اساطين
الحراسة حامي ارباب العدالة و الاحسان ماحي اسباب الضلالة
و الطغيان المتوكل على المهيم الرحمان ابي المظفر يعقوب بهادر
خان خلد الله ملكه و سلطانه ببيان هذه البقعة الموسومة بالمسعودية
الرازية من خالص ماله العبد الفقير يلي عفو الله محمد بن جلال الدين
عربشاه كتبه العبد كمال بن شهاد الكاتب اليزدي غفر الله ذنوبهما و
ستر بفضل عيوبهما في سنة ٨٩٥

Le texte est inscrit en lettres blanches sur un fond de rinceaux turquoise. L'ensemble évolue sur des tonalités blanches, cobalt et turquoise. Ponctuellement,

des tesselles vertes ou noires comblent les boucles formées par certaines lettres ; des sections de mots ou de lettres sont rehaussées de jaune. L'absence de régularité dans ce dernier cas évoque toutefois des réparations ultérieures à la fondation.

De part et d'autre de la porte d'entrée, deux panneaux arborent une composition de vase fleuri (ill. 118) – un thème relativement apprécié dans cette région. Un vase piriforme, au haut col strié et doté de deux anses, donne naissance à un double réseau fleuri : l'assemblage principal porte des rosettes et d'imposantes feuilles de lotus jaunes, le second consiste en des tiges fleuries de lotus et de rosettes blancs. Au sommet de ces deux panneaux est présentée une calligraphie thuluth donnant des hadiths. Ce sont également des hadiths qui surmontent les panneaux des parois latérales du *pîshṭâq* (ill. 118). En dessous, ces panneaux se composent d'une trame géométrique définissant des médaillons fleuris se développant indéfiniment. Sur tous les panneaux de cette zone – à l'exception du lambris –, la gamme chromatique se compose des six couleurs habituelles auxquelles a été ajoutée une tonalité nouvelle : une pierre rosâtre, rappelant les tesselles en terre cuite non glaçurée.

Seul le lambris se distingue de cet ensemble, tant par les couleurs de ses mosaïques que par sa composition. Son décor dessine un réseau d'étoiles à dix branches évoluant en hexagones, entourées par autant d'étoiles à cinq branches et des demi-étoiles aux intersections. Les formes géométriques sont cernées de noir ; le centre des grandes étoiles ainsi que les hexagones sont de couleur turquoise : le reste présente une céramique de couleur beige tout à fait inhabituelle. Si ce lambris a été en grande partie restauré, son effet n'en rappelle pas moins celui de certains lambris à décor géométrique d'époque tîmûride, rencontrés dans le Khurâsân, qui associaient de la mosaïque à des formes sculptées dans de la pierre ou du stuc (voir par exemple le complexe de Zayn al-dîn à Tâybâd²³, 848/1444-1445 ou la madrasa Ghiyâthiyya à Khargird, 846-848/1442-1446). L'effet sera reproduit

23 Le monument est fondé par Pîr Aḥmad ibn Ishâq ibn Majd al-dîn Muḥammad al-Khwâfî, qui commandite également la madrasa de Khargird. Le calligraphe est également le même qu'à Khargird : Jalâl-dîn ibn Muḥammad ibn Ja'far. Sur cet édifice, voir O'Kane 1979 et 1987 (p. 223-226).

sur un portail presque contemporain : le lambris du *pîshṭâq* de la *zâwîya* Darb-i Kûshk (902/1496-1497, ill. 121).

En dehors du *pîshṭâq*, le décor architectural de l'édifice ne nous est guère connu. Golombek et Wilber signalaient des fragments de mosaïques de carreaux découpés à l'intérieur du bâtiment²⁴, situés sur un encadrement de porte autour de l'arc nord du vestibule, et jonchant le sol du mausolée – vestiges du lambris ? Un décor de muqarnas en stuc surmontait le mihrab, mais aucune trace de céramique n'y est mentionnée. Luṭf Allâh Hunarfar indiquait que les céramiques avaient été largement pillées à l'intérieur du monument²⁵, mais l'un des panneaux pourrait peut-être être identifié. En 1939, Arthur Upham Pope publie en effet le cliché d'un lambris en mosaïque de carreaux découpés, qu'il dit provenir d'un *khânqâh* d'Ispahan alors détruit²⁶. Il le date du xv^e siècle. Le panneau en question se compose de médaillons décoratifs sur un fond de carreaux monochromes hexagonaux présentés sur la pointe : une composition générale dont le principe pourrait rappeler celui des lambris des édifices yazdîs (cf. Masjid-i Jâmi' de Yazd, Ḥusayniyya de Shâh Walî à Taft, ou encore le lambris retrouvé dans la mosquée de Zabîd, au Yémen). L'ample médaillon central et, plus encore, les vases fleuris diffèrent cependant des thèmes yazdîs : les compositions florales en forme de cyprès qui jaillissent des vases font particulièrement écho au répertoire adopté sur le Darb-i Imâm d'Ispahan ou dans la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 73, 107). De surcroît, la bordure végétale délimitant le lambris reprend exactement la même composition que celle qui délimite les panneaux du *pîshṭâq* du mausolée d'Abû Maş'ûd. Au regard de telles analogies, il n'apparaît pas déraisonnable de supposer que ce panneau ait pu provenir du mausolée/*khânqâh* érigé en l'honneur d'Abû Maş'ûd. Sa localisation actuelle n'a pu être retracée.

24 Golombek, Wilber 1988, I, p. 388. Nous n'avons malheureusement jamais pu accéder à l'intérieur du mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd et ne connaissons pas le détail de ce décor.

25 Hunarfar 1971, p. 355.

26 Pope 1981 [1939], VIII, p. 544. Rappelons que le mausolée semble également avoir été utilisé comme *khânqâh*.

Autour du Darb-i Kûshk

Toute empreinte âq quyûnlû a désormais disparu du quartier du Darb-i Kûshk. Des structures plus modernes sont venues remplacer le complexe de bâtiments civico-religieux qui avait été vraisemblablement érigé vers la fin du xv^e siècle. En 902/1496-1497, un certain Zayn al-Dawla wâl-Sa'ada wâl-dîn 'Alî Bayk Burnâ y avait fait bâtir une *zâwîya*-mausolée en l'honneur de son père²⁷. Seul le *pîshâtâq* d'entrée de cette *zâwîya* a été conservé. C'est une réplique moderne qui se dresse aujourd'hui à l'emplacement de l'ancienne porte de la *zâwîya* Darb-i Kûshk ; le portail authentique est présenté dans les jardins du musée Chihil Sutûn.

Une mosquée et une madrasa ont été construites à l'arrière de cette *zâwîya*. Les bâtiments sont plus modernes, mais peuvent avoir remplacé des structures turkmènes. Dans les années 1970, l'architecte Eugenio Galdieri signalait un mausolée en ruines accolé à la madrasa. La structure a depuis disparu. Son élévation la datait de la fin du xv^e siècle²⁸. Son décor de céramiques avait manifestement été dépecé. C'est Golombek qui identifia une première série de panneaux en mosaïque provenant certainement de l'un des arcs de ce tombeau. Les inscriptions indiquent qu'il s'agirait du mausolée du sayyid Zayn al-Mulk, commandité par un dénommé Ja'far ibn 'Imad ibn 'Alî al-Ḥusaynî al-Aẓamî al-Gulbârî pour son propre père, et achevé en 885/1480-1481²⁹. Ces panneaux décoratifs dépecés, ainsi que le *pîshâtâq* de la *zâwîya*, sont les seuls vestiges ayant subsisté du complexe du Darb-i Kûshk, qui marquait autrefois la nouvelle extension de la ville à l'ouest du Chahâr Bâgh, peut-être érigée à l'instigation d'une même famille 'alide³⁰.

Zâwîya Darb-i Kûshk

Le portail qui conduisait jadis à l'intérieur de la *zâwîya* Darb-i Kûshk est aujourd'hui préservé dans les jardins

27 Sur le Darb-i Kûshk, voir Sarre 1910, p. 77-78, pl. LXIII et pl. 97 ; Pope 1981 [1939], III, p. 1159-1160, p. 1792 ; Godard 1937, p. 60-62 ; Hunarfar 1971, p. 358-359 ; Mishkâtî 1970, p. 43 ; Sauvaget 1938, p. 106 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 389 ; Aube 2010, I, p. 66-67, II, notice p. 47-55, III, pl. 16-18.

28 Cette découverte d'Eugenio Galdieri, en 1974, a été signalée par Lisa Golombek dans Golombek 1982 et Golombek, Wilber 1988, I, p. 387.

29 Au sujet du mausolée de Zayn al-Mulk, se référer à : Godard 1937, p. 7-176 ; Golombek 1982, p. 42-49 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 386-387 ; Lentz, Lowry 1989, p. 358 et ill. p. 257 ; Aube 2010, I, p. 67, II, notice p. 202-206 et III, pl. 75-76.

30 Golombek, Wilber 1988, I, p. 387.



120. Isfahan, Darb-i Kûshk, vue générale du *pîshâtâq*. Conservé dans le musée Chihil Sutûn (2014)

du palais Chihil Sutûn d'Isfahan (ill. 120). Il constitue l'unique vestige d'une *zâwîya* fondée en 902/1496-1497 par Zayn al-Dawla wâl-Sa'ada wâl-dîn 'Alî Bayk Burnâ, et couplée d'un mausolée en l'honneur de son père. La fondation est placée sous la protection du souverain âq quyûnlû Rustam (r. 898-902/1493-1497), dont le nom est mis en évidence, se détachant par des lettres jaunes, juste au-dessus de la porte, au centre du texte de fondation. Rédigée en arabe, en lettres thuluth blanches sur deux registres, l'inscription de fondation nomme ensuite le commanditaire, puis s'achève sur la date, suivie du nom du calligraphe³¹ :

L'assistance (de Dieu) fut accordée, pour terminer cette noble *zâwîya* ainsi que cette coupole élevée et respectée comme tombeau de l'Altesse, son père – Que Dieu favorise sa poussière ! – durant le temps du califat de celui qui est l'œil des sultans de l'époque et l'œil des *khâqân*-s de l'humanité, flambeau du monde et de la religion, Abû al-Muzaffar Rustam Bahâdur Khân – Que Dieu – Qu'Il soit

31 Traduit de l'arabe d'après Godard 1937, p. 60-61, qui lit comme suit le nom du calligraphe : « Mu'izz al-Munshî » (*idem* dans Sauvaget 1938, p. 106).

exalté ! – maintienne son califat, son royaume et son sultanat ! – au prince le plus courageux, le plus généreux, gloire de l’humanité et des chefs dans le monde, appui de la religion, seigneur des rois et des sphères, Zayn al-Dawlat wâl-Sa’âdat wâl-dîn ‘Alî Bayk Burnâ. Que son pouvoir soit maintenu ! En 902. L’a écrit Mu‘în al-Munshî.

لقد ساعد التوفيق باتمام هذه الزاوية الشريفة والجنبد الرفيعة المنيفة
لتربة حضرة والده طاب الله ثراه في زمان خلافة من هو عين سلاطين
الزمان ولعين الخواقين انسان سراج الدنيا والدين ابو المظفر رستم
بهادر خان خلد الله تعالى خلافته وملكه وسلطانه الحضرة الاشجع
الاکرم افتخار الانام و الصناديد فى العالم مويدين سيد الاملاك
والافلاك زين الدولة والسعادة والدين علي بيك برنا ايدت امارته في
٩٠٢ كتبه معين المنشى

Le *pîshîâq* était très endommagé avant qu’il ne soit transféré dans le musée Chihil Sutûn. La partie supérieure de sa demi-voûte manquait, la porte et ses écoinçons avaient disparu, le mur-écran et le lambris étaient très accidentés. Son remontage et sa restauration ont parfois quelque peu altéré son apparence. En dépit de recompositions parfois hasardeuses, le *pîshîâq* du Darb-i Kûshk présente un intéressant décor de mosaïques de carreaux découpés. En tentant d’élargir la gamme chromatique de la mosaïque, ce décor s’inscrit parfaitement dans cette fin de xv^e siècle. Bien que très restaurés, les frises du mur-écran, les muqarnas de la demi-voûte et bien sûr le lambris intègrent une teinte naturelle en agençant des motifs géométriques ou calligraphiques en céramique avec de la terre cuite non glaçurée ou de la brique (ill. 121). De même, un certain nombre de fleurs ou de demi-palmettes des panneaux à effets de relief ont vu leur glaçure être grattée ou incisée de manière à faire ressurgir la teinte naturelle de la terre cuite (ill. 13, 14). Sur ces mêmes panneaux, la cuisson du manganèse a parfois viré vers un violet plutôt que vers le noir habituel.

Plusieurs compositions décoratives méritent par ailleurs d’être soulignées. Les panneaux décoratifs qui entouraient la porte d’origine – aujourd’hui disparue – présentent l’une des dernières compositions de polygones à effet de relief³² (visibles sur l’ill. 121, panneau de droite). Le motif principal se compose d’étoiles à six branches et d’hexagones, offrant l’effet

32 Sur ces panneaux à décor de polygones en relief, voir p. 43-44, 66.



121. Isfahan, Darb-i Kûshk, parois latérales du *pîshîâq* (2014)

de pièces disjointes d’un puzzle. Ces polygones ne sont ici que bidimensionnels, mais leurs contours turquoise et leur disposition donnent l’impression qu’ils se détachent d’un fond géométrique au réseau serré évoquant des pétales floraux. L’ensemble s’intègre naturellement dans la série des décors de polygones en relief observés dans la région. Le cliché que publiait Friedrich Sarre en 1910 dénonce des recompositions lors du remontage dudit panneau. En effet, il révélait un décor très différent à gauche de la porte : sous un arc brisé se développait un réseau géométrique centré sur des étoiles à dix branches. L’ensemble était surmonté d’une petite inscription qui semble avoir été un complément à l’acte de fondation, donnant la date d’achèvement des travaux et peut-être les noms et titres de l’un des protagonistes³³. Le décor relevé par Sarre est désormais perdu³⁴.

33 Voir Sarre 1910, fig. 97 et Sauvaget 1939, p. 106. L’inscription en question avait déjà disparu du temps de Sauvaget, et la publication de Sarre ne suffit pas à décrypter le texte.

34 Le panneau qui remplace celui que signalait Sarre a probablement été simplement mal remplacé. En effet, son pendant, à droite de la porte, a quasiment disparu (seuls quelques maigres fragments subsistent) : peut-être faut-il simplement restituer le panneau à effets de relief à droite de la porte, tandis que le panneau relevé par Sarre devrait se situer à gauche ?



122. Ispahan, Darb-i Kûshk, parois latérales du *pîshâtâq* (2014)

Un autre défaut de remontage peut être signalé sur les panneaux des parois latérales du *pîshâtâq*. Les deux panneaux composent un réseau faisant alterner des étoiles à huit branches et des carrés entourés de pentagones (ill. 121, 122). L'ensemble est densément peuplé de compositions florales, et de quelques calligraphies en coufique labyrinthique, aux noms de « Allâh », « Muḥammad » et « 'Alî ». Sur le panneau de gauche, reproduit en 1910 par Sarre, les noms n'ont pas toujours été replacés sur le même angle (voire même ont été remplacés : un « Allâh » étant devenu un « 'Alî » !). Le panneau de droite, disposé en miroir, présente des lignes constructives strictement identiques, mais un décor de remplissage légèrement différent. Les couleurs varient d'un panneau à l'autre, avec une palette plus étendue à droite qu'à gauche. Les larges boutons turquoise ont été remplacés à droite par de plus fines rosettes colorées. Enfin, certains cartouches ont été remplacés par des fleurons. L'ensemble paraît par conséquent plus dense et diversifié à droite qu'il ne l'est à gauche. Ces variations font écho aux procédés de fabrication de ces décors : le poncif indique les lignes de composition mais n'impose guère de couleurs ou de motifs

spécifiques pour le remplissage. Dans le cas présent, le modèle est connu : son dessin peut être identifié sur le fameux rouleau dit « de Topkapı » (fabriqué probablement à Tabriz dans la seconde moitié du xv^e siècle³⁵). Reste un élément crucial : le panneau de droite ne provient peut-être pas du *pîshâtâq* de la *zâwîya*. L'une des photographies de Sarre montre en effet que ce panneau était arraché lors de sa visite. Or celui qui a été remonté à sa place ne semble pas être une restitution récente. Rappelons que le même constat s'impose à l'égard des panneaux bidimensionnels dits de polygones en relief. On pourrait donc supposer que tous ces panneaux décoratifs proviennent de l'arrière du *pîshâtâq* ou d'une section alors en ruines de la *zâwîya*, et remontés sur le portail du Darb-i Kûshk lors de son sauvetage dans les jardins de Chihil Sutûn.

Mausolée de Zayn al-Mulk

C'est en 1908 que semble avoir été démantelé le décor du mausolée situé à l'arrière de la madrasa moderne du Darb-i Kûshk, et identifié comme étant le tombeau de Zayn al-Mulk. Le bâtiment dessinait un plan carré surmonté d'une coupole sur trompes, secondées d'un registre de petits arcs transitionnels : l'ensemble ancrerait cette élévation dans la seconde moitié du xv^e siècle. Six panneaux sont d'abord mis en vente à New York, après avoir été restaurés à Paris en 1910. Au printemps 1940, ils sont présentés lors de l'exposition d'art persan tenue à New York³⁶. Le prêteur est alors inconnu, mais un certain nombre de ces panneaux semble ensuite passer dans la collection Kevorkian à Paris. Une partie est ensuite vendue à New York, telles les deux inscriptions de fondation du mausolée. Une première a été acquise par le Royal Ontario Museum à Toronto³⁷ (974.68.3-4, ill. 123). Il s'agit d'un panneau épigraphique en deux parties. L'inscription mentionne la construction d'un mausolée (*buq'a*) par un certain Ja'far pour son grand-père, le sayyid Zayn al-Mulk³⁸ :

³⁵ Sur ce modèle, voir p. 67-71.

³⁶ Sur la découverte de ces panneaux et leur étude initiale, voir Golombek 1982, p. 42-49 et Golombek, Wilber 1988, I, p. 387. Voir également Godard 1937, p. 7-176, Aube 2010, I, p. 67, II, notice p. 202-206 et III, pl. 75-76.

³⁷ Golombek 1982, p. 47-48. Sur ce panneau et son inscription, voir également Golombek, Wilber 1988, I, p. 387.

³⁸ D'après Golombek 1982, p. 42-49 et Golombek, Wilber 1988, I, p. 386-387.



123. Isfahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?), inscription en mosaïque de carreaux découpés.
vers 1480. Toronto, Royal Ontario Museum, 974.68.3-4

118

[Fut ordonné d'être construit]... le Refuge du Faible et du Pauvre, Majd al-Dawla wa'l-dîn Ja'far, ce *buq'a* béni qui est la source et le printemps, la noble tombe de son grand-père, et son grand tombeau, l'Éminent Protecteur de la Rémission, le Martyr, feu Murtaza, parvenu à la Pitié de Dieu, le Pardonneur, Zayn al-Mulk wa'l-...

Si ce fragment de bandeau épigraphique n'est pas daté, il est stylistiquement attribuable au xv^e siècle. La seconde inscription est également le texte de fondation d'un tombeau. Le panneau est aujourd'hui non localisé ; il est relevé par Lisa Golombek dans les années 1980, qui décrit un bandeau épigraphique en mosaïque de céramique, sur deux registres. Le registre secondaire donne un verset coranique (76:8) en lettres jaunes. Le texte principal de l'inscription est inscrit en caractères thuluth blancs. Le commanditaire est d'abord placé sous la protection du souverain régnant : l'Âq Quyûnlû Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490), dont le nom a cependant disparu. Puis le texte nomme le commanditaire et date la fondation³⁹ :

[Cet édifice fut érigé sous le règne de].... le grand.... le plus noble *khâqân*, le plus pur des hommes, puisse Dieu perpétuer son règne et qu'éternelle soit sa fertilité, et le constructeur est le plus humble des serviteurs de Dieu, al-banna Ja'far ibn 'Imad ibn 'Alî al-Husaynî al-Azamî al-Gulbârî, l'année 885 [1480-1481]

Les deux textes mentionnent donc un certain « Ja'far », qui pourrait être un seul et même commanditaire. D'après Golombek, la bordure d'encadrement est par ailleurs strictement identique sur les deux bandeaux, ce qui encouragerait d'autant plus à rapprocher les deux inscriptions.

Depuis, d'autres panneaux décoratifs ont été attribués à ce même ensemble, qui encadrerait certainement l'un des arcs du mausolée. Les panneaux démantelés en 1908 contenaient un fragment d'écoinçons (non localisé), ainsi que deux panneaux verticaux à décor « d'arbre de vie⁴⁰ », qui encadraient jadis un arc. L'un de ces panneaux est aujourd'hui conservé à la Smithsonian Institution, Arthur M. Sackler Gallery à Washington⁴¹ (MLS2025, **ill. 124**). Le second panneau est réapparu sur le marché en l'art londonien en 2004, chez Christie's⁴², et a été acquis par le Museum of Islamic Art de Doha (PO.318.2004, **ill. 11**). Il s'agit de deux grands panneaux (H. 163,8 et 162 cm ; l. 83,8 et 81 cm) sur lesquels se développe une composition végétale sur trois réseaux superposés, sous un arc polylobé cintré. Le répertoire floral de ces deux compositions est particulièrement dense. Le motif principal s'organise autour d'une palmette tripartite que dessinent deux liserés blancs formant une boucle à intervalles réguliers : un ruban suffisamment inhabituel pour que ses analogies soient relevées, puisque seul un panneau du *pîshîâq* du Darb-i Imâm

39 Traduit d'après Golombek, Wilber 1988, I, p. 387. Aucun cliché de cette inscription n'a été publié et la localisation de ce panneau est à ce jour inconnu.

40 D'après Golombek 1982, p. 47-48.

41 Lentz, Lowry 1989, p. 358 et ill. p. 257.

42 Voir Christie's (Londres), catalogue de la vente du 27 avril 2004, lot 308.



124. Isfahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?), panneau au vase fleuri, mosaïque de carreaux découpés. vers 1480. Washington, Smithsonian Institution, Arthur M. Sackler Gallery, MLS2025

d'Isfahan (ill. 43) et un autre de la Mosquée bleue de Tabriz (ill. 87) présentent un motif similaire. Comme pour les panneaux de la *zâwīya* Darb-i Kûshk, on notera également la qualité de la gamme chromatique déployée sur ces panneaux. Le jaune et le manganèse tirent ici sur des rouges de plus en plus affirmés. Ce qui pouvait sembler être de l'ordre du simple « accident » devient ici une volonté plus maîtrisée d'élargir la gamme de couleurs : ce n'est peut-être pas un hasard si, sur les deux panneaux, le rouge est employé sur l'arrière-fond des écoinçons.

Un dernier panneau est connu pour provenir du même ensemble. Il se compose de trois registres

verticaux articulant une frise florale sous un arc cintré. Le répertoire ornemental est celui des mosaïques de céramique du xv^e siècle iranien. Aujourd'hui conservé au Brooklyn Museum (77.196.3 ; dim. : 104,1 x 71,1 cm), le panneau appartient sans aucun doute à un registre introduisant des muqarnas⁴³.

LA CÉRAMIQUE DE REVÊTEMENT DANS LES PROVINCES D'ISPAHAN ET DE QUM

Au-delà d'Isfahan, la nature des décors reste souvent méconnue. Outre les productions associées aux cités de Qum et de Kâshân, que nous nous proposons d'analyser ci-après, seules trois interventions peuvent être recensées vers le milieu du xv^e siècle, à l'est d'Isfahan : à Kûhpâya, Harand et Ashtarjân. Dans cette dernière cependant, point de céramique architecturale relevant de notre période : les céramiques de la Masjid-i Jâmi' d'Ashtarjân remontent à la fondation du monument, en 715/1315-1316, et seule une inscription en pierre, encastrée sur l'un des piliers à l'est de la cour, rappelle le passage des Âq Quyûnlûs. Le texte, rédigé en persan, commémore des réparations entreprises dans la mosquée sous le règne d'Abû al-Naṣr Ḥasan Bahâdur Khân (Ûzûn Ḥasan), par un certain Shaykh Pîr Kamâl al-dîn Iṣmâ'îl ibn Zâhir al-dîn Ibrâhîm Ashtarjânî, au mois de rabî' II 881/août 1476⁴⁴.

⁴³ Lentz, Lowry 1989, p. 358 et ill. p. 257. Voir aussi le site internet du Brooklyn Museum, dans lequel il n'y a toutefois aucune discussion quant à la provenance (octobre 2013) : https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/103726/Panel_of_16_Tiles_from_the_Shrine_of_Zayn_al-Mulk/ (dernière consultation novembre 2015).

⁴⁴ L'inscription avait été traduite vers l'anglais par Miles 1974, p. 97-98 : « *In the time of the Caliphate of his majesty, Emperor of Islam, the greatest Sultan, lord over the necks of the peoples, Abu'l-Nasr Hasan Bahadur Khan, may God make eternal his sovereignty and his reign: the repair, right and left (in its entirety), of the masjid- i jami' of Ashtarjan, has been accomplished, at his own personal expense, by the Shaykh, the disciple, the pious Pir Kamal al-Din Isma'il b. Zahir al-Din Ibrahim Ashtarjani who seeks the satisfaction of God, may He be exalted, in the hope that it will be acceptable to the leader of the people, and that he shall remember its builder with prayers, dated in Rabi' II, year eight hundred and eighty-one (July- August, A.D. 1476)* ». Elle est reprise par Golombek, Wilber 1988, I, p. 365-6 ; voir également : Pope 1981 [1939], IV, p. 1079-1080 ; Wilber 1955, p. 141-145 ; Hunarfar 1971, p. 275 ; Mishkâfî 1970, p. 33.



125. Kûhpâya, mosquée Ma'sûma, salle de prière (2009)

Autour de la petite cité de Kûhpâya, située à près de 70 km à l'est d'Ispahan, deux décors de mosquées doivent également être signalés. Aucune de ces deux structures n'est datée, et l'attribution de leurs décors à notre période ne repose que sur des critères stylistiques. Ainsi, la Masjid-i Jâmi' de Harand (à environ 20 km au sud-est de Kûhpâya), fondée dès le XI^e siècle avec un *chahâr-tâq*, aurait possédé un minbar âq quyûnlû orné de céramiques ayant autrefois été attribuées au règne d'Ûzûn Hasan⁴⁵. Mais le minbar a aujourd'hui disparu. Suite à sa visite du bâtiment en 1963, Maxime Siroux décrivait un « très beau et encombrant minbar » orné de « kachis découpés » dessinant des étoiles avec « des éléments bleu clair et outremer, jaune et noir »⁴⁶. Aujourd'hui, la seule

trace de carreaux découpés consiste en des fragments de carreaux hexagonaux ou de fleurs remployés à une date récente dans la maçonnerie.

On ne sait à quand remontent les fondations de la mosquée Ma'sûma de Kûhpâya (ill. 125). L'édifice se compose d'un vestibule qui introduit à une salle carrée surmontée d'une large et basse coupole reposant sur des piliers ; ces piliers, joints par des arcs, découpent l'espace en un hexagone. Les murs ont été très restaurés, mais un mihrab orné de carreaux découpés est toujours en place, bien qu'en partie recouvert par l'adjonction des arcs qui supportent la coupole. La gamme chromatique de cette mosaïque est restreinte au turquoise, blanc, cobalt, jaune et noir. Le décor est exclusivement géométrique : la niche du mihrab et son écran sont décorés de réseaux concentriques centrés

⁴⁵ Attribution de Maxime Siroux, sur des critères stylistiques (Siroux 1973, p. 75-77 et fig. 10), reprise par Golombek, Wilber 1988, I, p. 361, qui datent par conséquent ce minbar des années 1470. Pour une description du monument actuel, voir Aube 2010, II, p. 241-242 et III, pl. 104.

⁴⁶ Siroux 1973, p. 77. Le minbar avait semble-t-il été très endommagé par la chute de la coupole vers la fin du

XVI^e siècle ou dans le courant du XVII^e siècle. La dernière observation directe du minbar semble émaner de Siroux, qui visite l'édifice en 1963. La mosquée est alors en cours de restaurations (voûtes, enduits...). Est-ce durant cette restauration que le minbar a disparu ?

sur des étoiles. Chacun des panneaux constituant le mihrab est séparé par une frise d'étoiles à quatre branches. Les parois de la niche elle-même – largement obstruée par un minbar moderne disposé en avant – laissent apparaître un étonnant réseau structuré autour de frises d'étoiles à quatre branches. Les parties inférieures du mihrab sont rehaussées d'amples cartouches en écriture coufique labyrinthique aux noms de Muḥammad ou de 'Alî. Lisa Golombek et Donald Wilber proposaient de dater ce mihrab du milieu du xv^e siècle, sur des critères stylistiques⁴⁷. S'il est vrai que les réseaux concentriques centrés sur des étoiles sont toujours utilisés au cours du xv^e siècle, et que les cartouches labyrinthiques sont en vogue dans les décors tîmûrido-turkmènes, on notera cependant que la gamme chromatique aux dominantes turquoise et blanc, ainsi que la composition presque exclusivement géométrique, rappellent également des décors antérieurs. Il convient donc de rester prudent quant à un rapprochement univoque de ce décor à une dynastie précise. De surcroît, un second mihrab, en stuc, disposé à gauche de celui-ci, a été daté par Bernard O'Kane de sha'bân 841/février 1438⁴⁸. Sans conteste, le mihrab en céramique de la mosquée Ma'sûma est l'une des nombreuses illustrations du cheminement continu des motifs.

Qum et ses monuments

Lorsque Barbaro et Contarini visitent Qum en 1474, ils décrivent ses jardins, ses vignes et ses melons, ses chanteurs et ses musiciens, mais ne disent rien de ses monuments, hormis l'évocation laconique de son enceinte⁴⁹. La cité accueillait pourtant de nombreux édifices, mais rares sont ceux qui peuvent être rapprochés de la domination turkmène. Non que les mécènes âq quyûnlûs se soient désintéressés de la ville : Qâḏî Aḥmad, qui écrit en 1606 son traité sur les calligraphes, cite ainsi plusieurs monuments décorés au temps des Turkmènes⁵⁰. Mais ces œuvres ont aujourd'hui disparu. On citera ainsi le travail du calligraphe Ḥafîz Qanbar Sharafî (m. 904/1497), qui

aurait réalisé les inscriptions de la Masjid-i Jâmi' de Qum (« mosquée cathédrale »), et de l'iwan du tombeau (*mazâr*) de Sulṭân Sayyid Abû Aḥmad, en dehors de la ville après la porte de Rayy. Ḥafîz Qanbar Sharafî aurait excellé en écriture thuluth, et on peut imaginer que ces deux inscriptions aient été réalisées dans ce script. Qâḏî Aḥmad mentionne également le Gunbad-i Fâṭîma à Qum. Les inscriptions à l'intérieur et à l'extérieur de la coupole du sanctuaire de Fâṭîma seraient l'œuvre de Mawlânâ Ḥaydar Qumî, un élève de Ḥafîz Qanbar Sharafî. La date de cette réalisation n'est pas connue, mais de par son lien avec son maître, décédé en 904/1490, il apparaît que Mawlânâ Ḥaydar Qumî était contemporain des Âq Quyûnlûs.

Mosquée Panja-yi 'Alî

Située dans le quartier éponyme, la mosquée Panja-yi 'Alî tire son nom d'une empreinte de la main de 'Alî, qui est dite se trouver sur une pierre du mihrab. La mosquée marquerait le lieu de disparition de Ḥârit, fils de l'imam Muftariş al-Ṭâ'a Mûsa al-Kâzim 'Alayhumâ al-Salâm. Également connue sous le nom de Masjid-i Şînî, elle est restaurée en 886/1481-1482 durant la domination âq quyûnlû. Deux ensembles en céramique disposés sur son portail en attestent⁵¹ (ill. 126).

Le premier est une longue inscription de fondation en écriture thuluth, réalisée en céramique peinte sous glaçure en blanc, cobalt et noir. Il s'agit ainsi de l'un des rares revêtements en « bleu-et-blanc » identifiés pour notre période, en dehors de Tabriz. Certainement présentée à l'origine sur les trois pans intérieurs du portail d'entrée, l'inscription est par la suite remployée sur le mur est du bâtiment, disposée sur trois registres juxtaposés. Le texte est signé et daté⁵² :

Cette mosquée sacrée connue sous le nom de mosquée al-Şînî, Ḥârit ibn al-Imâm al-Muftariş al-Ṭâ'a Mûsa al-Kâzim, que la paix de Dieu soit sur lui et sa famille. [Cette inscription est] [prières] l'œuvre de Murtaza A'zam Sayyid 'Abd al-Şamad ibn 'Aṭâ Allâh al-Ḥusaynî dans l'année 886 de l'hégire.

47 Golombek, Wilber 1988, I, p. 394. Voir également Siroux 1971, p. 157, pl. XV. Pour une description détaillée de ce décor, voir Aube 2010, II, p. 256-258 et III, pl. 112-113.

48 O'Kane 1984, p. 74.

49 Voir dans Barbaro, éd. 1873, 73, 130 et 133, ainsi que Barbaro, éd. 1973, p. 140 pour l'évocation de l'enceinte de Qum.

50 Se référer à Qâḏî Aḥmad, éd. 1959, p. 72-74.

51 Mudarisî Ṭabâṭabâ'î 1975, II, p. 121-122 et pl. 179 ; O'Kane 1987, p. 72, n. 49 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 404-405. Voir également la synthèse dans Aube 2010, II, p. 93-96.

52 Inscription traduite du persan avec l'amicale contribution de Ghazaleh Esmailpour Qouchâni ; voir Aube 2010, II, p. 94.



126. Qum, Mosquée Panja-yi 'Alf, groupe de carreaux peints sous glaçure employés vers l'ancienne entrée (2014)

122

هذا المسجد المتبرك المشهور بمسجد الصيني مغيث حارث ابن
الامام المفترض الطاعة موسى الكاظم ... عليه و على و ابايه
الطاهرين صلوات الله [ابن كتابه ش...] زاد الله توفيقه بالخيرات
والحسنات بعمل مر تضى اعظم سيد عبد الصمد بن عطاء الله
الحسيني في سنة ٨٨٦

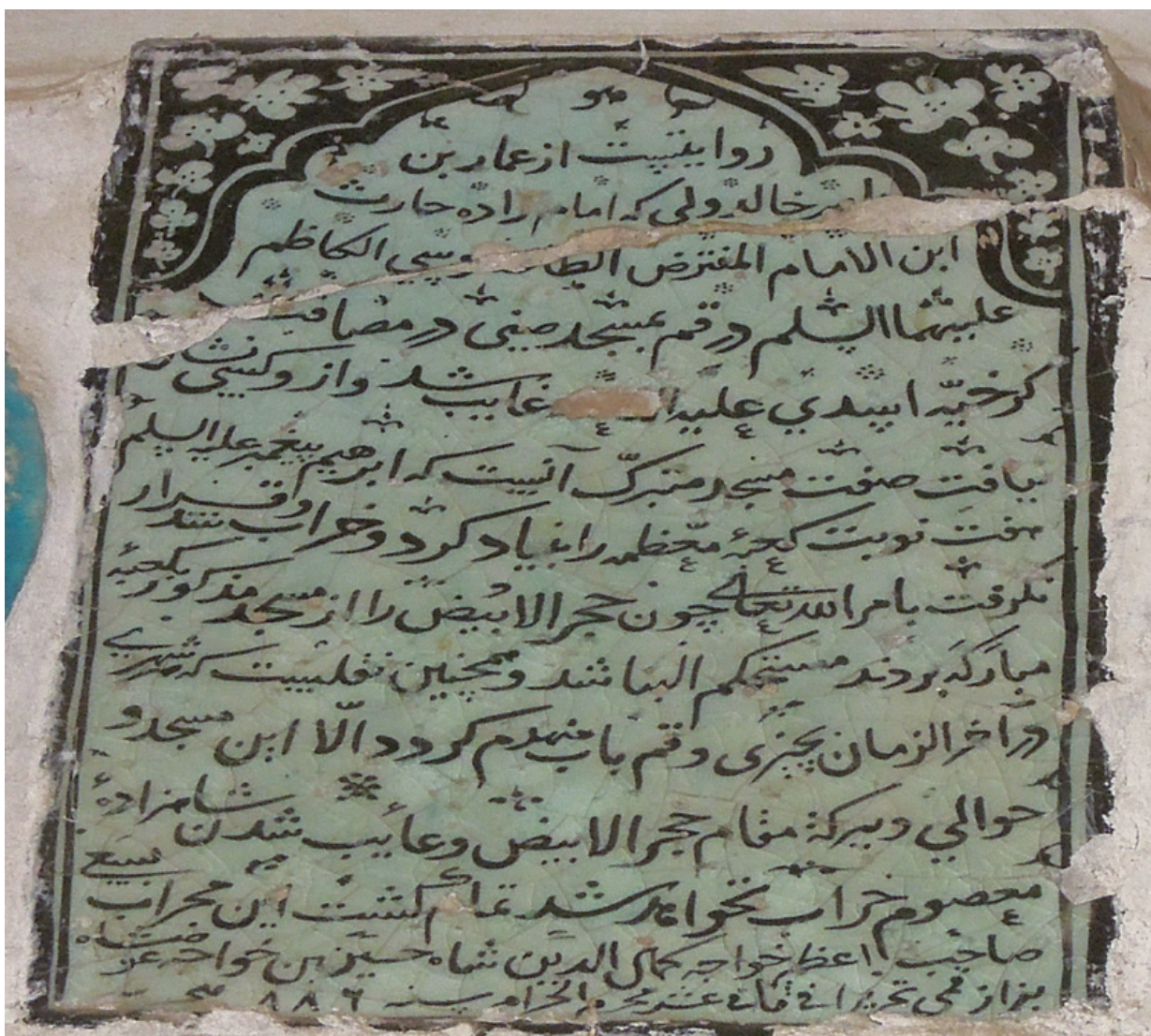
Des manques figurent dans cette inscription, brisée en de nombreux endroits, et il est difficile de définir le rôle exact joué par Murtaza A'zam Sayyid 'Abd al-Şamad ibn 'Aṭā Allāh al-Ḥusaynī. Un autre bandeau de type « bleu-et-blanc », doté d'un arrière-plan densément comblé de fleurons, précède l'inscription ; celle-ci est rehaussée de fleurons plus épars et soignés, deux bandeaux horizontaux délimitent l'inscription, et les boucles formées par certaines lettres sont rehaussées de noir. À ceci près que l'écriture n'est pas moulée en relief, la technique décorative de cette inscription rappelle des exemples antérieurs, telle que celle de l'*imāmzāda* Ja'far à Dāmghān au siècle précédent (ill. 85). À l'instar des « bleus-et-blancs » de Tabriz, il semble que ce décor peint sous glaçure témoigne de la permanence de pratiques locales, dont l'échantillonnage s'avère aujourd'hui des plus restreints.

Au-dessus de cette inscription de fondation sont remployés trois autres panneaux en céramique. Les deux carreaux latéraux sont des pièces peintes en cobalt, turquoise, noir et blanc sous une glaçure transparente incolore, à décor végétal pour l'un et calligraphique pour l'autre ; leur style pourrait les apparenter au temps des Turkmènes. Plus intéressant

est le carreau central. Il s'agit d'un mihrab, de forme rectangulaire et décoré d'un décor peint en noir sous glaçure transparente incolore (ill. 127). Sous un arc aux écoinçons fleuris, quatorze lignes d'un texte en persan rapportent la prophétie attachée à cette mosquée et se terminent sur le nom l'artiste et la date d'achèvement (22 mars 1481)⁵³ :

Lui. – On a rapporté d'après 'Imār ibn Yāsir Khālidūnī que Ḥārit fils de l'imam al-Muṭarīṣ al-Ṭā'a Mūsa al-Kāzim 'Alayhumā al-Salām, qui était en guerre avec Karkhiya-yi Asadī – qu'il soit maudit –, a disparu dans la mosquée Şīnī de Qum, et on ne sait ce qu'il est devenu depuis. La description de cette mosquée sacrée, que le Prophète Ibrāhīm a tenté sept fois de construire la Kaaba, mais à chaque fois elle se détruisait ; selon l'ordre de Dieu, alors qu'ils apportaient la pierre blanche (*ḥajar al-abīd*) de la mosquée mentionnée vers la Kaaba, et c'est à ce moment-là qu'ils parvinrent à construire la Kaaba. On dit aussi que toutes les villes seront détruites par quelque chose (*ba chīzī*) lors du Jugement dernier, et la ville de Qum sera détruite par l'eau, à l'exception de cette mosquée et de ses environs grâce à cette pierre blanche et grâce au fait que ce prince (*imāmzāda*) a disparu dans cette mosquée. Ce mihrab s'est terminé par l'effort de Şāḥib A'zam Khwāja Kamāl al-Dīn Shāh Ḥusayn ibn Khwāja 'Awaz Shāh Bizāz Qumī.

53 Traduit du persan par Esmailpour Qouchāni, voir Aube 2010, II, p. 95-97.



127. Qum, Mosquée Panja-yi 'Alî, détail de la plaque datée 886/1481 au-dessus de l'inscription de fondation (2014)

Écrit le douze du mois de muḥarâm en l'an 886 de l'hégire.

هو - روایتست از عمار بن یاسر خالدولی که امام زاده حارث ابن الامام المفترض الطاعة موسی کاظم علیهما السلام در قم به مسجد صینی در مصاف با کرخیه اسدی علیه اللعنة غایب شد و ازو کسی نشانی نیافت، صفت مسجد متبرک انست که ابرهیم پیغمبر علیه السلام هفت نوبت کعبه معظمه را بنیاد کرد و خراب شد و قرار نرفت، بامر الله تعالی چون حجر الابيض را از مسجد مذکور بکعبه مبارکه بردند مستحکم البنا شد، و همچنین نقلست که هر شهری در آخر الزمان بچیزی و قم باب منهدم گردد الا این مسجد و حوالی دیرکت مقام حجر الابيض و عایب شدن شاهزاده معصوم خراب نخواهد شد، تمام گرفت این محراب بسعی صاحب اعظم خواجه کمال الدین شاه حسین بن خواجه عوضشاه بزاز قمی، تحریر افی ثانی عشر محرم الحرام سنه ۸۸۶ هجریه

Les motifs fleuonnés qui habillent ses écoinçons sont similaires aux fleurons qui comblaient l'arrière-plan du début de l'inscription de fondation en « bleu-et-blanc ». L'apparence de ce mihrab rappelle d'ailleurs les rares stèles à décor de lustre métallique de notre période d'étude ; il ne semble toutefois pas s'agir d'un carreau lustré⁵⁴. Si ce rapprochement stylistique est à lui seul insuffisant pour corrélérer des parentés d'atelier, il pose néanmoins question. Signalons pour exemple les correspondances entre un panneau à décor de lustre métallique et un carreau en « bleu-et-blanc » de la Masjid-i Jâmi' de Kûhpâya : les deux plaques

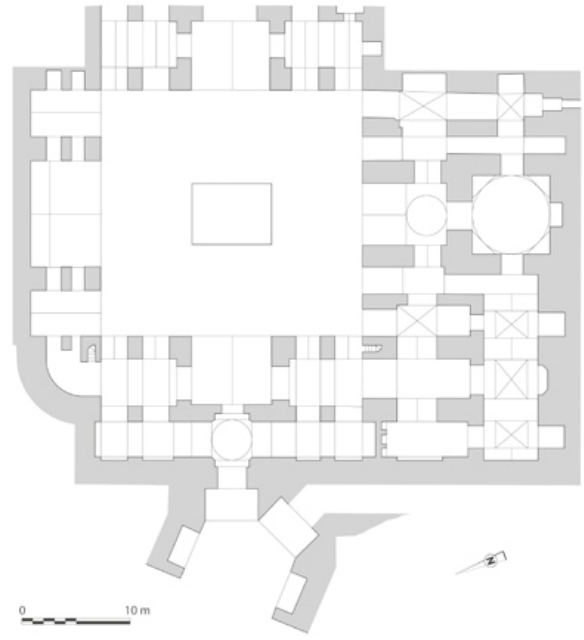
⁵⁴ Notons que nous avons d'abord interprété ce carreau comme une céramique à décor de lustre métallique (voir dans Aube 2010). Aujourd'hui, il nous semble difficile de pouvoir en attester.



128. Kūhpâya, Masjid-i Jâmi', mihrab à décor de lustre métallique sur glaçure (2009)



129. Kūhpâya, Masjid-i Jâmi', carreau de type « bleu-et-blanc » disposé au sommet du minbar (2009)



130. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, plan (d'après Golombek, Wilber)

suivent une composition similaire, des proportions comparables, un même style calligraphique, et sont réalisées à quelques mois d'intervalle seulement (muḥarrâm et ramadân 935/septembre 1528 et mai 1529)⁵⁵, pour le même édifice (ill. 128, 129)... Une analogie qui n'étaie certes pas, mais questionne néanmoins les connexions éventuelles entre les productions de lustres et de « bleus-et-blancs ».

Autour de Kâshân

Au nord de la province, la ville de Kâshân témoigne encore de vestiges décoratifs turkmènes : outre les céramiques de la mosquée Maydân-i Sang, il conviendra de revenir sur la production de carreaux à décor de lustre métallique, traditionnellement associée à la cité. D'autres travaux furent sans aucun doute entrepris dans la région, mais leurs vestiges ont à présent disparu, à l'image de l'inscription qui surmontait autrefois la porte d'entrée du Gunbad-i Safîd à Fîn, à quelques kilomètres de Kâshân : elle signalait, jadis, une fondation entreprise par un émîr âq quyûnlû, al-Sayyid Tâj al-Dîn ibn 'Alî ibn Sayyid, en 884/1479-1480⁵⁶. Le Gunbad-i Safîd a depuis disparu.

⁵⁵ Watson 1985, pl. 134 et O'Kane 1986, p. 147.

⁵⁶ L'information est rapportée dans Narâqî 1995 p. 145, et reprise dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 392.



131. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, entrée (2014)

Mosquée Maydân-i Sang de Kâshân

Une fondation saljûqide a souvent été attribuée à la mosquée Maydân-i Sang de Kâshân. L'édifice n'a cependant conservé aucune structure relative à cette époque. Seul un mihrab à décor de lustre métallique, daté du mois de şafar 623/février 1226, témoigne d'une fondation antérieure au xv^e siècle ; il est aujourd'hui déposé au musée d'arts islamiques de Berlin (I.5366). Ce mihrab pourrait cependant très bien avoir été réemployé plus tardivement dans la mosquée Maydân-i Sang⁵⁷. L'édifice actuel est quoi qu'il en soit le fruit de remaniements au cours du xv^e siècle (ill. 130, 131). Au-dessus de l'entrée principale, une inscription en pierre relate que, de retour de pèlerinage, 'Imâd al-dîn al-Shîrwânî fait [re]construire la mosquée en 868/1463-1464 sous le règne du qarâ quyûnlû Jahânsâh et de son épouse

Harim al-Ulyâ Baygum⁵⁸ (ill. 132). Plusieurs waqfs sont par ailleurs apportés à la mosquée au cours des années suivantes. Sur le pilier sud-ouest, dans la cour de la mosquée, un petit panneau en carreaux découpés mentionne un waqf, au nom d'un certain Quṭb al-dîn ibn Shams al-dîn al-Fîrûzâbâdî Maybud-i Yazd⁵⁹ (ill. 133). Le panneau compose un bandeau épigraphique, scindé en six parties qui entourent un carré central – probablement un miroir, remplacé à une époque moderne par un fragment de carreau à décor de « ligne noire ». Le registre supérieur donne la *shahâda*, les quatre cartouches entourant ce qui fût certainement

58 Narâqî 1995, p. 155. Sur cette mosquée, voir aussi : Shroeder 1935 (p. 130), Pope 1981 [1939] (III, p. 1143, 1162-1163, 1330, fig. 413), Golombek 1969 (p. 74), Mishkâfî 1967 (p. 8-13) et 1970 (p. 241-243), O'Kane 1986 (p. 142-147 et pl. XLI A-B, XLII A-B), Turâbî Ṭabâṭabâ'î 2000 (p. 110), Golombek, Wilber 1988 (I, p. 390-392, II, pl. 387-395 et fig. 128), Narâqî 1995 (p. 147-172), Aube 2010 (I, p. 70-71 et II, p. 71-83, III, pl. 24-26).

59 Sur ce panneau, voir O'Kane 1986, p. 146 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 391, et II, pl. 393 ; Narâqî 1995, p. 148 et ill. p. 152 ; Aube 2010, I, p. 70-71 et II, p. 82-83.

57 C'est d'ailleurs ce que proposait Watson 1985, p. 185.



132. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, inscription de l'année 868/1463-1464 surmontant l'entrée (2014)

un miroir central sont des extraits de la sourate de la Lumière (24), tandis que le registre inférieur donne le nom du bienfaiteur (*waqf-i Qutb al-dîn...*), suivi de l'année 867/1462-1463 ou 897/1492.

Un *waqf-nâma* de 877/1472-1473 mentionne par ailleurs les structures construites autour de la mosquée⁶⁰. On apprend ainsi que le monument appartenait à un plus large complexe dans lequel ladite mosquée et un *khânqâh* faisaient face à une madrasa et à un hôpital. Sur le côté oriental de la place avaient été érigés un caravansérail, ainsi qu'un petit édifice supportant une horloge (*waqt wa sa'at*). De toutes ces structures, seule subsiste à présent la mosquée Maydân-i Sang, au cœur du bazar.

Passé son double portail, la mosquée ouvre sur un vestibule qui dessert les espaces de prière, et une cour à quatre iwans. Un petit oratoire à coupole se dresse derrière l'iwan de qibla. Cette petite salle de prière n'est plus utilisée, mais conserve un intéressant décor de

mosaïques de céramiques. Les murs sont en effet parés d'un lambris de carreaux turquoise hexagonaux, bordés d'une frise de triangles en quinconce : un dispositif très fréquent dans le centre de l'Iran au cours du xv^e siècle. De part et d'autre de l'espace qui recevait jadis le mihrab, le lambris est rehaussé d'un petit arc trilobé découpé dans la mosaïque (ill. 41), à la manière de motifs observés sur quelques lambris yazdîs (voir la Masjid-i Jâmi' de Yazd pour exemple).

À droite de l'ancien mihrab se dresse encore un remarquable minbar en mosaïque de céramiques (ill. 134-136). Autrefois attribué aux travaux commandités par 'Imâd al-dîn al-Shîrwânî en 868/1463-1464⁶¹, ce minbar a depuis été daté par Bernard O'Kane de la période comprise entre le décès de Jahânsâh et la reprise en main du pouvoir par Ūzûn Ḥasan (soit entre 872 et 873/1467-1469)⁶². Le pan oriental du minbar présente en effet une

60 Narâqî 1995, p. 170.

61 Golombek 1969, p. 74.

62 O'Kane 1986, p. 146-147.



133. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, waqf de Qutb al-dîn ibn Shams al-dîn al-Fîrûzâbâdî Maybud-i Yazd (2014)

inscription thuluth sur deux registres : « Aux jours du gouvernement du plus puissant sultan et du plus noble et généreux Khâqân Ghiyâth al-Dunyâ al-dîn Sulţân Abû Sa'îd Gurgân, puisse Dieu préserver son règne et son sultanat⁶³ ». Le souverain mentionné pourrait être le Tîmûride Abû Sa'îd, qui profite de la confusion suivant le décès de Jahânshâh pour tenter de s'emparer de la ville. Sous cette inscription se développe un décor de deux réseaux fleuris superposés mettant en valeur des cartouches hexagonaux aux noms de Muḥammad. Il convient de signaler les parentés avec la Mosquée bleue de Tabriz (870/1465), où le même type de calligraphie coufique est employée. Mais les analogies avec les décors ne s'arrêtent pas là : la frise de lotus et de feuilles de lotus qui encadre tous les panneaux du minbar se retrouve à l'identique dans le décor de la Mosquée bleue⁶⁴ (voir annexe 1, p. 234, avant dernière frise de la colonne de gauche). Le poncif de la composition du décor géométrique sommital, avec ses

63 *Ibid.*, p. 144.

64 Aube 2010, III, pl. 158.



134. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, vue d'ensemble de la salle à coupole abritant le minbar (2006)

cartouches en écriture coufique labyrinthique alternant avec des étoiles à quatre branches, est identifié sur le rouleau de Topkapı, probablement conçu à Tabriz⁶⁵. Enfin, le réseau géométrique attendant aux marches du minbar de Kâshân est identique à celui du cul-de-four des niches ornant le *pîshţâq* de la Mosquée bleue⁶⁶ (ill. 71). Ce réseau géométrique, centré sur des étoiles à huit et douze branches, accueille l'une des rares signatures de mosaïste : sur l'une des étoiles est en effet inscrit « Œuvre de Ḥaydar le coupeur de carreaux » (*'amal-i Ḥaydar kâshî tarâsh*).

Le côté opposé au mihrab reçoit enfin un décor peut-être moins complexe en raison du manque de visibilité qu'offre sa disposition proche du mur. Ce pan occidental est orné de différents réseaux centrés sur des étoiles prolongées d'hexagones. La composition du panneau sommital mérite cependant d'être soulignée, car cet assemblage de dodécagones peut être observé aussi bien sur le lambris du mausolée de l'ustâd 'Alî Nasafî à Samarcande, (vers 1360-1380,

65 Dessin 41 du rouleau dit « de Topkapı » (MS.H.1956). Voir p. 69-70 et ill. 55.

66 Aube 2010, III, pl. 154.



135. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, détail du minbar (2006)



136. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, détail du minbar (2006)

ill. 248), que sur les carreaux à décor de lustré métallique du lambris de la mosquée Safa de Diyarbakır (vers 1450, ill. 243).

Le décor qui habille le lambris de l'iwan précédant cet oratoire a probablement été remanié. Il compose un assemblage d'hexagones turquoise et d'étoiles blanches aux branches noires, mais des traces de panneaux exclusivement composés de carreaux hexagonaux turquoise suggèrent que ce lambris étoilé est une restauration postérieure à notre période. De part et d'autre de la porte qui conduit à l'oratoire sud, deux petits panneaux peuvent stylistiquement être rattachés à des campagnes de travaux du xv^e siècle (ill. 137). Exécutés en mosaïque de carreaux découpés et de tesselles en terre cuite, ils composent un assemblage de demi-palmettes sur un fond de tiges fleuries. L'ensemble est présenté sous un arc polylobé, surmonté d'une inscription en écriture thuluth donnant la *shahâda*. Au-dessus de ces panneaux, des carreaux triangulaires à décor peint en bleu, blanc et noir sous glaçure ont été ajoutés à une période plus récente. Mentionnons pour finir le décor de claustras qui surmonte la porte conduisant à l'oratoire sud. Composé d'étoiles encerclées d'hexagones, ce décor reprend des formes et des techniques héritées des

périodes tîmûrido-turkmènes, mais régulièrement imitées depuis au cours des restaurations successives de bien des monuments. Par conséquent, ce type de claustra s'avère souvent délicat à dater.

Kâshân : une tradition du lustre métallique ?

Les carreaux à décor de lustre métallique fabriqués dans le courant du xv^e siècle sont longtemps restés méconnus. Les travaux de Richard Ettinghausen, puis d'Ernst Grube et d'Oliver Watson ont permis de rétablir un jalon dans l'histoire de la céramique lustrée⁶⁷, en établissant qu'il n'y a pas eu de rupture technologique du lustre au cours du xv^e siècle. La qualité technique et ornementale de ces carreaux lustrés n'approche souvent certes pas celle de leurs remarquables antécédents il-khânides... Un déclin qui, peut-être, contribue à expliquer que nous connaissons

⁶⁷ Ettinghausen (dans Pope 1981 [1939], IV, p. 1687, 1692 et 1696) publie des pièces lustrées datées parmi lesquelles figurent plusieurs panneaux du xv^e siècle. Voir ensuite les travaux de Grube 1974 et surtout Watson 1975 et 1985. D'autres études importantes sur la céramique lustrée ne traitaient pas – ou bien peu – de carreaux de notre période (voir Bahrami 1938, Lane 1957 ou encore Caiger-Smith 1985).



137. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, lambris de l'entrée de l'oratoire (2006)

si mal cette production : non qu'elle ait été forcément numériquement restreinte, mais peut-être simplement parce que la qualité des pièces produites était plus modeste et n'engagea pas à les préserver au même titre que les productions antérieures.

Six carreaux à décor de lustre métallique sur glaçure, rehaussés de cobalt, relèvent de la période âq quyûnlû : ils sont datés entre les années 883/1478 et 902/1496. Un seul est encore *in situ* : c'est une stèle commémorant une donation de tapis pour le mausolée de Sulţân Yâlmân, à Kâshân⁶⁸. Le décor de ce carreau se structure autour d'une niche trilobée aux contours moulés en relief. Dans chaque écoinçon, trois palmettes s'organisent autour d'un bouton central. De part et d'autre de l'arc se lit la dédicace, en deux parties :

A dédié ces tapis au mausolée de Ḥaḍrat Sulţân
Yâlmân

نذر کرد این فرشها را به آستانئ حضرت سلطان یالمان

puis

Maître Mûsa Shâh Maḥmûd fils de Kamâl al-dîn
Shaykh maître boulanger en l'an neuf cent deux.

موسی استاد شاه محمود بن کمال الدین شیخ خباز در سنة واثین
و سعبایه (سبعمائه)

La signature de l'artiste est apposée dans le
registre inférieur :

Œuvre de Sayyid Quţb al-dîn al-Ḥusaynî
[Ghaẓâ'irî?].

عمل سید قطب الدین الحسینی [غظاعیری]

Le centre du carreau reçoit quant à lui une
inscription arabe, en caractère naskhî, s'organisant
sur treize lignes⁶⁹ :

⁶⁸ Watson 1975 (p. 72-73) et 1985 (p. 160, 182, 197 et fig. 133), repris dans Aube 2010, I, p. 71-73, II, p. 84-85, III, pl. 27.

⁶⁹ *Idem*, voir Aube 2010, II, p. 85.

Et Lui seul est éternel. Dieu bénissez le Prophète Muḥammad et [qualificatif élogieux] ‘Alî et [qualificatif élogieux] Fâtîma.... [prières et bénédictions pour les douze imams (al-Şâqî Ja’far, al-Kâzîm Mûsâ...)]

هو الباقي

كل نفسين زارقت الموت الالههم صل على الصطفى محمد والمرضى علي والباقول فاطمة والسابطين الجن والچين وصل على زين العباد علي و[...] محمد والصاباق جعفر والكاظم موسى والرضى على والتقى محمد والنقى على والزكى [...] و صل على (الحجة) القائم المعدي صاحب [...] صلوات الله و سلامه عليه و عليهم اجمعين

Le traitement de ce carreau s’apparente à trois autres pièces, fabriquées entre les années 886/1481 et 891/1486, manifestement à partir d’un même moule. Comme la stèle de donation au mausolée de Sulṭân Yâlmân, leur texte s’organise autour et à l’intérieur d’un arc trilobé exécuté en relief. Les écoinçons sont ici meublés par une sorte de palmette bifide, en relief, sur un fond de petits bourgeons. Les bordures externes des carreaux, ainsi que tous les motifs en relief, sont rehaussés de cobalt. Ces trois carreaux sont des stèles funéraires. La plus ancienne commémore la mémoire d’une femme⁷⁰ (Sèvres, Cité de la céramique, MNC 19335, **ill. 138**):

Il est éternel. Le décès de la bien née (ḥara) Bîbî Malik Khânûm bint Muḥammad ibn Pakîr, le premier jour du mois de tîr du calendrier jalâlîd, en l’an 180 de l’ère îl-Khânide, en l’an 886 de l’hégire.

الباقي وفاة

حره مشها بيبي ملك خانوم بنت محمد بن پاكير در غره تير ماه جلالى سنة ثمانين و مائة خانيد مطابق سنة ست و ثمانين و ثمانمائة هجرية نبوية

La *bismillâh*, la dernière sourate du Coran (114), ainsi que la *shahâda* entourent l’arc trilobé. On s’étonnera, dans le texte principal, de la transcription de la date dans le calendrier îl-khânîd, d’autant qu’elle comprend une erreur – l’an 886 de l’hégire correspondant à l’année 185 du calendrier *jalâlîd*⁷¹. Cette volonté de transcrire la date ne manque pas de souligner la continuité technique et stylistique avec les carreaux lustrés îl-khânides. Le lustre est

cependant bien plus terne, le cobalt moins soutenu et la calligraphie peu soignée, par rapport aux pièces lustrées du siècle antérieur.

Le même constat s’opère pour une paire de stèles funéraires, identiques, produites sur le même modèle à la mémoire du maître (*ustâd*?) Muḥammad, tailleur à Ârrân (Museum of Islamic Art, Le Caire, 8170 et Art Institute of Chicago, 16.145, **ill. 23**)⁷². Seul le texte diffère :

Fait en cette date. Il est décédé, que Dieu ait pitié de son âme, sayyid [maître (?)] Muḥammad ibn Maḥmûd ibn Muḥammad Maḥmûd tailleur (*khayât*) d’Ârrân, le premier du mois de ramadân, l’an huit cent quatre-vingt onze.

(9 septembre 1486)

في التاريخ

وفات كرد مرحوم سعيد (استاد؟) محمد بن محمود بن محمد محمود خياط آراني در اول ماه رمضان المبارك سنة احدى و تسعين وثمانمائة

Comme sur la précédente stèle, on retrouve la *bismillâh* suivie de la dernière sourate coranique (sourate 114) autour de l’arc organisant ces stèles. Ârrân, dont est originaire Sa’îd Muḥammad, est un village près de Kâshân. Rappelons également que la plaque de donation au mausolée de Sulṭân Yâlmân est mise en place à Kâshân même. Les parentés de fabrication entre ces différentes stèles invitent à les attribuer à un seul et même atelier. Sa location ne peut être attestée avec exactitude, mais les analogies avec Kâshân tendent à suggérer une production autour de la cité.

Un autre carreau lustré mérite encore d’être signalé : c’est une stèle funéraire, fragmentaire, s’organisant de part et d’autre d’un arc. Le texte principal commémore ‘Ala’ al-dîn Fathallâh et s’achève sur la date de rajab 883/ octobre 1478⁷³ (**ill. 139**). Les bandeaux latéraux portent des louanges aux douze imams, tandis que le registre inférieur est simplement orné d’un rinceau. Le texte ne présente pas d’effets de relief ni de rehauts cobalt. La qualité modeste du lustre métallique, de même que les motifs de petites palmettes dans les écoinçons, font cependant écho aux quatre stèles lustrées précédentes.

72 Sur ces deux stèles, voir : Grube 1974 (p. 244, 274, pl. 69-70), Watson 1975 (p. 71) et Watson 1985 (p. 160, 197, fig. 132), Aube 2010 (I, p. 71-73, II, p. 209-210, III, p. 78).

73 La localisation actuelle de cette stèle funéraire n’est pas établie. Elle est passée en vente chez Sotheby’s à Londres le 18 avril 1984 (lot 158), et est citée dans Watson 1985 (p. 197).

70 Voir Bahrami 1937 (p. 260, fig. 4), Watson 1975 (p. 70, pl. II), Watson 1985 (p. 158, fig. 131), et retranscription dans Aube 2010, I, 71-73, II, 207-208, III, pl. 77.

71 L’erreur avait été signalée dans Bahrami 1937, p. 260.



139. Stèle commémorant 'Ala' al-dîn Faṭallâh, Iran, rajab 883/octobre 1478 : céramique siliceuse à décor de lustre métallique sur glaçure, 27,3x20,3 cm. Coll. non identifiée

Quelques années à peine avant la conquête de la région par les Turkmènes qarâ quyûnlûs, un ensemble de décors architecturaux en céramique à décor de lustré métallique est réalisé pour le Tîmûride Abû Sa'îd⁷⁴ (860/1455). Le monument pour lequel était destiné cet ensemble n'est pas identifié. Deux de ces carreaux sont réalisés à partir du même moule (Berlin, Staatliche Museum für Islamische Kunst, I.39.04, et New York, Metropolitan Museum of Art, 30.95.26, **ill. 140**). Le centre de ces pièces est occupé par une niche en arc brisé, sous laquelle évolue un vase fleuri sur un élégant arrière-fond floral. Une inscription encadre la niche, nommant le Tîmûride Abû Sa'îd et datant le carreau de l'année 860/1455. L'une des deux pièces est de surcroît signée par un dénommé Nuşrat al-dîn Muḥammad – qui signe également une autre stèle conservée à la Keir Collection. En dépit d'un décor central quelque peu différent, la pièce s'organise sur un modèle proche et

⁷⁴ Ce groupe a été rassemblé à partir des références suivantes : Pope 1981 [1939], IV, p. 1687 ; Kühnel 1931, p. 235-236 ; Grube 1974, pl. LXV ; Watson 1975, p. 68-70 ; Watson 1985, p. 158 et pl. 129-130 ; Soustiel 1985, p. 213 ; Miroudot 2008, p. 73.



140. Mihrab au nom du sultan tîmûride Abû Sa'îd, signé par Nuşrât al-dîn Muḥammad, Iran, 860/1455 : céramique siliceuse à décor en relief de lustre métallique et rehauts cobalt sur glaçure, 39,4x28,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 30.95.26

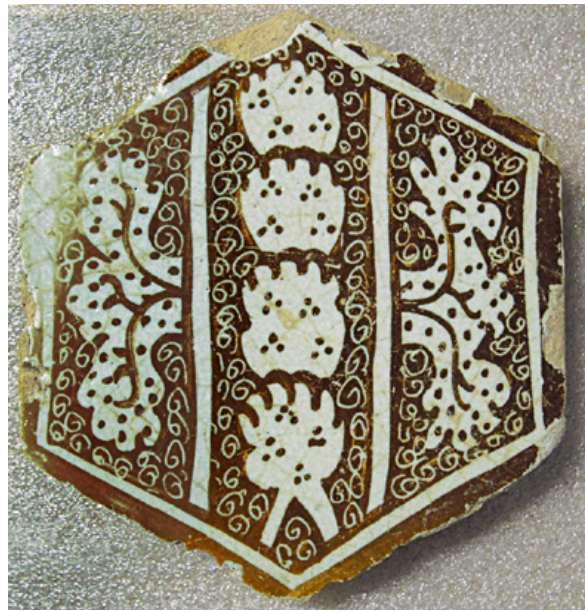
commémore également la fondation d'un monument pour Abû Sa'îd. D'autres stèles méritent d'être rapprochées de cet ensemble pour leur composition et leur qualité de lustre⁷⁵ (**ill. 26**). À ces carreaux doivent enfin être ajoutés quatre fragments d'un bandeau épigraphique au nom d'Abû Sa'îd (deux carreaux non localisés, deux autres conservés au Victoria and Albert Museum, Londres, C.26A-1983). Toutes les pièces de cet ensemble présentent un décor moulé et peint au lustre métallique sur glaçure, rehaussé de cobalt. En déclin technique par rapport aux carreaux lustrés de la période îl-khânide, ces panneaux restent cependant de meilleure qualité que les pièces âq quyûnlûs : leur lustre est moins terne, leur calligraphie plus soignée, leur répertoire floral bien plus raffiné.

De part leur composition, ces carreaux lustrés ne peuvent manquer d'être rapprochés des exemples âq quyûnlûs – bien que ces derniers restent toutefois

⁷⁵ Voir notamment le mihrab de Chicago, publié dans Soustiel 1985, p. 213.

d'une finition technique et décorative moindre. On peut penser que ces différentes séries illustrent des productions destinées à une clientèle distincte : d'un côté l'ensemble réalisé pour Abû Sa'îd, qui illustre un marché réservé à une élite ; de l'autre, des stèles funéraires de réalisation plus modeste, destinées à une petite bourgeoisie locale à l'époque âq quyûnlû.

Il ne fait aucun doute que d'autres carreaux lustrés de cette période restent encore à identifier. Deux carreaux hexagonaux, décorés d'une étoile à six branches et de fleurs, sont vraisemblablement issus des ateliers aux alentours de Kâshân, en raison de leur lustre assez terne et de leur répertoire floral (musée du Louvre, Paris, OA7881/13, et David Collection à Copenhague, 4/2012, **ill. 25** ; voir également un autre exemple comparable en **ill. 141**)⁷⁶. Oliver Watson signalait par ailleurs à Oxford quatre carreaux lustrés, de forme étoilée, aux motifs rappelant les « bleus-et-blancs » damascènes du xv^e siècle ; l'un d'entre eux est signé par un certain Diyâ al-dîn ibn Sayyid Sharaf al-dîn Ḥusayn al-Ḥusaynî⁷⁷. C'est par ailleurs un ensemble de carreaux hexagonaux au répertoire ornemental assez comparable qui passait en vente en 1998 à Londres⁷⁸. Rappelons enfin les carreaux lustrés trouvés sur la Mosquée bleue de Tabriz (**ill. 24, 86**). Leurs propriétés techniques sont analogues aux pièces lustrées âq quyûnlûs. Leur emplacement dans la mosquée reste énigmatique : pourquoi entreprendre une technique décorative aussi complexe sur des bases de colonnettes qui passent inaperçues aux yeux du visiteur ? Peut-on imaginer qu'il s'agisse d'une tentative des potiers de Tabriz ? C'est probable, car il ne fait aucun doute que ces bases de colonnettes ne sont pas des remplois. Bien des questions restent ouvertes.



141. Carreau hexagonal à décor de lustre métallique sur glaçure, Iran, seconde moitié du xv^e siècle. Lyon, musée des Beaux-Arts, E607-49 (2014)

La domination turkmène ne marque qu'un temps dans la vie des ateliers de Kâshân – ou des environs –, qui poursuivent naturellement leurs activités après la chute des Âq Quyûnlûs. On retrouve ainsi dans la Masjid-i Jâmi' de Kûhpâya un mihrab lustré reprenant la même inspiration que les stèles d'époque turkmène : un arc polylobé structurant une inscription commémorative (**ill. 128**). Le décor n'a pas d'effets de relief, mais ses rehauts de cobalt ou son lustre s'apparentent aux exemples de la seconde moitié du xv^e siècle. La pièce est datée de l'année 935/1528, de même que la stèle à décor moulé et peint en bleu et blanc sous glaçure qui orne le minbar de cette même mosquée⁷⁹ (**ill. 129**). Étonnamment, les proportions du décor, la forme de la niche, la calligraphie sont en tous points comparables sur ces pièces, suggérant dès lors des connexions probables entre ces deux types de productions.

⁷⁶ Le carreau du musée du Louvre a été publié dans Miroudot 2008, p. 72, mais était alors daté de la fin du xiv^e-première moitié du xv^e siècle. Un carreau similaire est passé en vente à Paris-Drouot en 2012, acquis par la David Collection à Copenhague (4/2012), **ill. 24**.

⁷⁷ Publié dans Watson 1985, p. 157, 182 et pl. 127. Conservés à Oxford, Ashmoleum Museum, X3167, X3189, X3191 et X3194.

⁷⁸ Ensemble de 10 carreaux hexagonaux et de 8 carreaux semi-hexagonaux passés en vente chez Christie's (Londres), le 28 avril 1998 (lot 254).

⁷⁹ Muḥarram 935/septembre 1528 et ramadân 935/mai 1529 pour le panneau en « bleu-et-blanc ». Watson 1985, pl. 134 ; O'Kane 1986, p. 147.

SYNTHÈSE

La cité d'Ispahan connaît un développement notable sous les Âq Quyûnlûs, avec la fondation d'importants ensembles architecturaux, comme l'illustre le Darb-i Kûshk. Comme ailleurs dans l'Iran des Turkmènes, c'est la mosaïque de carreaux découpés qui domine donc la production de céramiques architecturales. On retiendra notamment de ces décors une palette élargie à des teintes beiges, grâce à l'adjonction de tesselles en terre cuite non glaçurée ou de motifs incisés dans la glaçure. Les décors végétaux sont particulièrement prégnants, et le répertoire floral connaît un développement notable. Il convient également de retenir l'importance historique des centres de production du lustre métallique, sans doute matérialisés à Kâshân ou dans ses alentours. Plusieurs types de productions semblent répondre, on l'a vu, aux besoins d'une clientèle diversifiée. Ils questionnent sur de possibles liens entre les ateliers de production de lustres et de « bleus-et-blancs ».

Les contacts stylistiques avec la capitale méritent d'être soulignés, à travers l'utilisation de dessins connus parmi les modèles du rouleau dit « de Topkapı ». Plusieurs décors géométriques de la région d'Ispahan se retrouvent en effet parmi ces modèles : les dessins 28, 29, 31, 32 et 34 sont utilisés dans le décor du Darb-i Imâm d'Ispahan, tandis que le modèle 41 est reproduit à Kâshân, dans la Masjid-i Maydân-i Sang. Rappelons que les effets de polygones en relief, particulièrement nombreux autour d'Ispahan, sont également consignés parmi les modèles de ce rouleau (dessins 38 et 49, **ill. 50**). Cette esthétique des polygones en relief connaît une vogue certaine dans la région, au point d'en imiter les effets sans forcément intégrer un relief véritable (cf. **ill. 121**, à droite).

Ces panneaux en relief s'avèrent constituer un intéressant exemple des continuités artistiques qui s'opèrent autour d'Ispahan. La Grande mosquée tîmûride de Warzana est le premier monument de la région à adopter cet effet décoratif (847-848/1442-1444, **ill. 18**), dont les exemples se multiplient par la suite à Ispahan : au Darb-i Imâm sous les Qarâ Quyûnlûs (**ill. 108**), au Darb-i Kûshk âq quyûnlû

(**ill. 121**), mais aussi sur plusieurs édifices safavides tels que la Masjid-i Jâmi' (938/1531-1532, **ill. 17**), le mausolée de Hârûn-i Wilâyat, dans lequel le procédé décoratif est appliqué à des décors peints (919/1513, **ill. 142**), et même, au début du xvii^e siècle, dans le décor de la Masjid-i Imâm. Relativement bien conservé, le patrimoine de la région d'Ispahan permet en effet d'apprécier l'évolution stylistique qui s'opère entre les Turkmènes et les premiers Safavides.

Il s'avère donc que ce qui semble caractériser la céramique architecturale autour d'Ispahan sous les Qarâ Quyûnlûs et Âq Quyûnlûs pourrait être originaire du Khurâsân tîmûride de la première moitié du xv^e siècle. Introduits dans le centre de l'Iran vers les années 1440, ces apports y font preuve d'un développement autonome, qui connaît un plein développement dans la seconde moitié du siècle et rayonne encore sous les premiers Safavides. Les continuités stylistiques sont patentes. Les travaux tîmûrides que patronne 'Imâd ibn Muẓaffar à Warzana ainsi que sur l'entrée de la mosquée d'hiver de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan (851/1447, **ill. 111**) sont par exemple stylistiquement difficiles à distinguer des productions qarâ quyûnlûs ou âq quyûnlûs des années suivantes. À la période safavide, on pourra citer pour exemple – outre les effets de relief, plusieurs fois mentionnés – le décor des travées sur cour de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan (refaites sous les Safavides, **ill. 143**) qui reprend exactement le même type de composition observé sur les tympans de la grande salle de la Masjid-i Kabûd de Tabriz. De même, les entrées des mosquées 'Alî (vers 919/1513) ou Qutbiya (vers 990/1582) illustrent également ces résonances turkmènes, à travers leurs techniques, leurs thèmes ou leurs assemblages de palmettes.

Les artistes circulent entre les différents centres artistiques, diffusant leurs modèles et un héritage artistique commun. Mais la disparition de la quasi-totalité des revêtements céramiques dans d'importants centres culturels turkmènes, tels que Chiraz, Tabriz ou Bagdad, nous ampute de certains jalons importants pour mieux comprendre dans quel sens circulaient ces transmissions artistiques.



142. Ispahan, mausolée Hârûn-i Wilâyat, salle funéraire (2014)



143. Ispahan, Masjid-i Jâmi', décor des façades sur cour (2006)

YAZD ET LE SUD

*Îles où l'on ne prendra jamais terre
 Îles où l'on ne descendra jamais
 [...] Îles muettes
 Îles immobiles
 Îles inoubliables et sans nom
 Je lance mes chaussures par-dessus bord car je voudrais bien aller jusqu'à vous.*

Blaise Cendrars, « Îles », dans *Feuilles de route*, 1924.

La majeure partie des monuments et des décors qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs conservés se concentre autour de Yazd. La province est d'abord conquise par le Qarâ Quyûnlû Jahânshâh, qui profite du décès du Tîmûride Shâhrukh (850/1447) pour se lancer à la conquête de ses territoires. Vers 1456, tout le sud de la région passe ainsi sous sa coupe. À partir de 872/1467, ce sont leurs rivaux âq quyûnlûs qui reprennent les terres qarâ quyûnlûs vaincues¹.

Avec près d'une vingtaine d'édifices turkmènes, la région de Yazd comptabilise le plus grand nombre de décors architecturaux connus pour cette période. Un constat qui s'explique principalement par une meilleure conservation des bâtiments. La province de Yazd n'a pas souffert des destructions massives qu'éprouva Tabriz et sa région suite aux tremblements de terre consécutifs dont fut victime l'Azerbaïdjan. Elle n'a par ailleurs pas été l'objet des grands travaux de modernisation que connut, par exemple, Ispahan. En dépit de cette bonne préservation, il convient néanmoins de s'inquiéter du devenir de certaines structures turkmènes à Yazd ou dans ses alentours : début 2009, c'est près d'une dizaine de panneaux décoratifs qarâ quyûnlûs ou âq quyûnlûs, signalés par les études d'Iraj Afshâr dans les années 1970 ou par Lisa Golombek et Donald Wilber jusque dans les années 1980, qui avaient disparu². Leur recension était donc des plus importante.

Les monuments turkmènes du Fârs et du Kirmân ont été rattachés à la région de Yazd : les vestiges turkmènes y font malheureusement défaut, et seuls les centres artistiques de Chiraz et de Kirmân conservent quelques témoignages, épars, d'un mécénat architectural à l'époque des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs. Ce rattachement n'est cependant pas fortuit. Au cours du XIV^e siècle, les revêtements céramiques de Yazd et de Kirmân partageaient un même langage formel : il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les assemblages de demi-palmettes ornant la façade de la mosquée Pâ Minâr de Kirmân³ (793/1390, **III. 144**). Le vocabulaire végétal déployé est le même que celui observé, par exemple, dans la Masjid-i Jâmi' de Yazd. La mosaïque de carreaux découpés fait preuve de traditions décoratives fortes à Kirmân comme à Yazd, et ce déjà depuis l'époque muzaffaride⁴ (r. 713-795/1314-1393).

Pour les périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû, la région de Yazd offre un ensemble de céramiques architecturales stylistiquement très cohérent, qui

Tretiak (Holod-Tretiak 1973). Les sources textuelles anciennes sont quant à elles généralement peu prolifiques sur le mécénat architectural à Yazd et dans ses alentours : mentionnons le *Târîkh-i Jadîd-i Yazd* d'al-Kâtîb, qui rédige son texte en 1457-1458 mais décrit finalement assez peu d'édifices qarâ quyûnlûs (Kâtîb, éd. 1938). Citons également le *Jâmi'-yi Mufîdî* de Mufîd, écrit en 1671-1679 et donc postérieur à la domination turkmène (Mufîd, éd. 2006).

¹ Sümer 1978, IV, p. 611.

² Sur les recherches entreprises sur les monuments de Yazd, on citera le remarquable travail d'Iraj Afshâr (Afshâr 1969-1975), repris et mis à jour dans Golombek, Wilber 1988. Il convient également de signaler la thèse de Renata Holod-

³ Sur la mosquée Pâ Minâr de Kirmân, voir notamment Wilber 1955, p. 188-189, Pickett 1997, p. 160 et Cubaynes 2013, II, p. 50-51.

⁴ Sur les traditions régionales entre Muzaffarides et Tîmûrides, voir Cubaynes 2013, p. 37, ainsi que Aube 2010, I, p. 280-286 et Pope 1939, III, p. 1122.



144. Kirmân, Masjid-i Pâ Minâr, entrée
(2006)



145. Yazd, Masjid-i Abû al-Ma'alî, entrée
(2014)

se caractérise par un certain nombre de marqueurs régionaux. Le lambris de carreaux hexagonaux à glaçure monochrome turquoise compte au nombre de ces spécificités, de même que la frise de triangles en quinconce ; souvent, un réseau borde les hexagones turquoise du lambris et chaque intersection dudit réseau est alors ponctuée d'un petit polygone (ill. 46). Ces modes sont héritées de traditions décoratives bien antérieures aux Turkmènes : à Yazd, la façade de la mosquée Abû al-Ma'alî offre, dès la période muzaffaride, un parement de même nature⁵ (787/1385-1386, ill. 145). Et le lambris ornant la mosquée d'Amîr Chaqmâq, à Yazd, illustre la continuité de ces modes décoratifs sous les Tîmûrides⁶

(841/1437-1438, ill. 146). Il serait toutefois erroné de vouloir enfermer les décors architecturaux des environs de Yazd dans un répertoire ornemental spécifiquement régional, car ces marqueurs régionaux côtoient également des modes décoratifs connus bien au-delà de Yazd : plusieurs décors de ce chapitre utilisent des modèles identiques à ceux déjà observés à Tabriz⁷. Les artisans se déplacent, les cartons circulent et les formes décoratives se transmettent. Entre tradition et innovation, les céramiques architecturales de la région de Yazd constituent ainsi un exemple assez emblématique des dynamiques artistiques dans l'Iran des Turkmènes.

5 Sur la mosquée Abû al-Ma'alî de Yazd, voir : Afshâr 1969-1975, II/1, p. 369-371 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 418-419 ; Pickett 1997, p. 146 ; Aube 2010, I, p. 282-283 ; Cubaynes 2013, II, p. 86.

6 Sur la mosquée d'Amîr Chaqmâq, fondée par l'émir Jalâl al-dîn Amîr Chaqmâq, gouverneur de Yazd, et sa femme Faïma Khâtûn, voir : Ja'far, éd. 1959-1960, p. 159 ; Mufîd, éd. 2006, p. 112 ; ainsi que Afshâr 1969-1975, II, p. 161-190 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 421-424.

7 Cf. les lambris du mausolée Shâhzâda Fâzil à Yazd et de la Mosquée bleue de Tabriz, ainsi que plusieurs panneaux de la Masjid-i Jâmi' de Yazd, employés également à Tabriz ; présentés dans Aube 2010, III, I, 166, et repris dans le présent volume, notamment p. 67-71.



146. Yazd, mosquée d'Amîr Chaqmâq, salle de prière (2006)

LE MÉCÉNAT TURKMÈNE À YAZD

Yazd, son enceinte, ses marchands, son commerce, mais aussi ses céramiques : l'ambassadeur vénitien Josafa Barbaro nous livre un certain parfum de la cité à l'époque âq quyûnlû⁸. Sa description reste sommaire, mais elle est compensée par le nombre remarquable des vestiges conservés pour la période des Turkmènes.

Le règne du Qarâ Quyûnlû Jahânsâh revient à plusieurs reprises dans les actes de fondation ou de restauration des monuments de la ville. C'est que Yazd connut de graves inondations en 860/1455-1456 : les dommages durent dès lors être réparés. Certains monuments sont l'objet de travaux, mais la nature de leurs décors ne nous est pas toujours connue. Ainsi du complexe Zangiyân de Yazd, qui s'inscrirait au nombre des travaux entrepris après les inondations : le monument n'est pas mentionné dans le *Târîkh-i Jadîd-i Yazd* que rédige al-Kâtib

en 861/1457, ce qui induit qu'il a été érigé après cette date, peut-être néanmoins dans le cadre des reconstructions qui ont suivi les inondations. Le complexe rassemblait un tombeau et une madrasa, construits à l'instigation de Khwâja Mu'în al-dîn 'Alî Maybudî, un vizir de Jahânsâh. Aucune structure semble n'avoir été conservée⁹. Le même mécène est à l'origine de la construction d'une citerne et d'une madrasa, associée à la tombe de sa propre fille, dans le mausolée de l'*imâmzâda* Abû Ja'far Muḥammad à Yazd. Fondé en 776/1374-1375, ce complexe funéraire est largement restauré dès 859/1454-1455 par Khwâja Mu'în al-dîn 'Alî Maybudî, ainsi que par un second mécène, Sayyid Jalâl al-dîn Muḥammad, qui agrmente le monument d'une *suffa*, un *tanabî* et un mihrab. Des réparations sont ensuite apportées

⁸ Barbaro, éd. 1873, p. 73 et Lockart *et al.*, éd. 1973, p. 140-141.

⁹ Sur ce complexe, voir Afshâr 1969-1975, II, p. 316-318, repris dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 425. Les murs étaient probablement enduits et peints. Le complexe est resté introuvable lors de nos différentes visites, ce qui nous conduit à penser qu'il n'a probablement pas été conservé.



147. Yazd, Mosquée Amîr Khîzrshâh, vue d'ensemble du mur qibla (2006)

à l'édifice après les inondations de 860/1455-1456, mais on ne connaît pas la nature exacte des travaux. Le mausolée a aujourd'hui disparu. Seule aurait été conservée une inscription, fragmentaire, datable du xv^e siècle et tracée dans la mosaïque de carreaux découpés¹⁰.

140

Mosquée Amîr Khîzrshâh, Yazd

Lorsque Aḥmad ibn Ḥusayn ibn 'Alî Kâtîb rédige son *Târîkh-i Jadîd-i Yazd*, en 861/1457, il mentionne la construction d'une mosquée par Amîr Jalâl al-dîn Khîzrshâh, commencée quelques années plus tôt (849/1445-1446), mais non encore achevée. La chronologie de cette fondation la place donc à la lisière entre Tîmûrides et Qarâ Quyûnlûs – fondée sous la domination des premiers, mais achevée sous celle des seconds. Cette mosquée, également connue sous le nom de mosquée Chahâr Manâr – du nom du quartier dans lequel elle fût construite – est associée au mausolée de son fondateur, et servit à l'occasion de résidence pour soufis. Cette mosquée-funéraire bénéficiait des fruits d'un waqf lucratif. L'édifice a été remanié jusqu'à une période récente, mais son décor de céramique peut être stylistiquement rattaché à la phase de construction initiale : la fondation « tîmîrîdo-qarâ quyûnlû »¹¹.

¹⁰ Afshâr 1969-1975, II/1, p. 299-302 et pl. 99.1, repris dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 418 et II, pl. 463.

¹¹ La fondation de la mosquée, ainsi que l'histoire de son waqf – y compris de son détournement par certains descendants du shaykh – sont relatés par Kâtîb, éd. 1966, p. 121-122 puis Muffîd, éd. 2006, I, p. 187 ; voir également Afshâr 1969-1975, I, p. 249-253 ; O'Kane 1986, p. 136-137 et pl. XXXVII A ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 42 et II, pl. 461-462. Notons



148. Yazd, Mosquée Amîr Khîzrshâh, mihrab (2006)

Ce décor concerne le lambris, le minbar et le mihrab de la salle de prière (ill. 147). Le lambris se compose de carreaux hexagonaux turquoise, sur la pointe, entourés d'un ruban noir. Chaque intersection de ce ruban est marquée par un petit triangle, blanc ou jaune. Une bordure de perles jaunes ou turquoise, alternant avec une étoile blanche à quatre branches, délimite ce lambris. L'ensemble forme un décor de lambris très fréquent dans la région de Yazd. Le panneau du mihrab dessine une composition végétale verticale sous un arc cintré polylobé (ill. 148). Un entrelacs centré sur un assemblage de demi-palmettes affrontées se développe sur un réseau de tiges fleuries. Deux réseaux de tiges sinusoïdales (demi-palmette/lotus) s'entremêlent tout autour du cadre formé par cet arc. Notons que la glaçure de certaines tesselles a été grattée de manière à faire apparaître la couleur de la terre cuite. Enfin, le décor du minbar, dont les extrémités ont été arrachées, est orné d'un réseau centré sur des étoiles à douze et huit branches. Chaque étoile à douze branches est

que les éléments de datation trouvés dans la mosquée sont modernes : un panneau en pierre situé dans la mosquée d'hiver date de 1294/1877, et un tapis est offert en waqf en 1931.



149. Yazd, Mosquée Amîr Khîzrshâh, minbar (2006)

meublée d'un assemblage centré de tiges fleuries, tandis que les plus petites étoiles sont habillées de rosettes (ill. 149).

Mosquée Sar-i Rîg, Yazd

C'est sur les vestiges d'un caravansérail que la mosquée Sar-i Rîg aurait été fondée, à partir de 770/1368-1369 (ill. 150). Cette première campagne de travaux est achevée en 828/1425 par Amîr Mu'în al-dîn¹². L'édifice est par la suite plusieurs fois remanié. Le plan initial, composé d'une salle de prière doublée d'une salle à coupole, est d'abord complété d'un étage, d'une coupole plus ample, d'un minbar et de deux autres salles de prière, par les soins de Khwâja Fakhr al-dîn Abarqûhî. En 840/1436-1437, Bâbâ Khân Tabrîzî fait construire une *jamî'at khâna*¹³. Le décor architectural est très endommagé par les inondations de 860/1456. L'inscription de fondation qui surmonte le portail nord-ouest atteste ainsi les travaux entrepris par Jahâنشâh pour restaurer les lieux (ill. 151). Le texte, en arabe, est tracé sur deux



150. Yazd, mosquée Sar-i Rîg, minaret à décor de briques *bannâ'î* (2006)



151. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, inscription de fondation surmontant l'entrée nord-ouest (2006)

registres en écriture thuluth dans de la mosaïque de carreaux découpés¹⁴ :

Cette haute mosquée et le minaret furent construits sous le règne du sultan des sultans de ce temps, celui qui croit en Dieu, le Bienfaiteur, ... al-Muzaffar Bahâdur Khân, qu'il soit béni...

بنى هذه المسجد الشريف و المنار المنيف فى أيام خلافة سلطان
السلطين الزمان المتوكّل على الله المتّان ... [الم]ظفر بهادر خان
خلد الله تعالى ظلال عدالته، العبد الواثق بلطاف ...

Le nom d'Abû al-Muzaffar Jahâنشâh ibn Shâh Yûsuf Nûyân – ici incomplet – est mis en avant par des lettres jaunes. Les travaux ne sont pas explicitement datés, mais doivent être rapprochés

¹² D'après Ja'far, éd. 1959-1960, p. 75-76.

¹³ Al-Kâtib, éd. 1938, voir p. 117 et 285.

¹⁴ Le texte en arabe est translittéré dans Aube 2010, II, p. 178. L'inscription est par ailleurs publiée dans Afshâr 1969-1975, II, p. 193-194 et pl. p. 1029; Golombek, Wilber 1988, I, p. 421.



152. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, décor de balustrade (2009)



153. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, vestiges du décor du lambris de la salle de prière orientale (2006)



154. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, salle de prière orientale (2014)



155. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, mihrab de la salle de prière orientale (2014)

de la grande campagne de restaurations lancée vers 862/1457-1458.

À l'intérieur de l'édifice, plusieurs campagnes de décoration relatives au xv^e siècle sont identifiables sur des critères stylistiques. Ainsi, un même décor de carreaux hexagonaux turquoise, présentés sur la pointe, délimité par une frise de triangles en quinconce délimitée par un ruban jaune, orne les balustrades, le lambris de la salle de prière ouest, ainsi que des fragments de carreaux visibles sur le

mur oriental de la salle à coupole (**ill. 152-155**) : un décor très répandu dans la région tout au long du xv^e siècle, tant sous les dominations tîmûride que turkmènes. Plusieurs fragments de lambris sont encore observables dans la salle de prière ouest (mur oriental, **ill. 153**) : il s'agit essentiellement de panneaux de carreaux hexagonaux turquoise entourés de bordures noires ponctuées de losanges blancs. Le mihrab qui oriente cet oratoire dessine un élégant arc cintré polylobé aux écoinçons ornés



156. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, mihrab de la salle à coupole (2009)



157. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe n° 4 (2009)

d'un assemblage de demi-palmettes affrontées, sur fond de rinceaux fleuris (ill. 154, 155). Si la palette chromatique n'emploie pas le vert, elle est cependant étendue à la teinte beige de la terre cuite, et surtout à l'or, qui recouvre encore aujourd'hui une large partie des tesselles jaunes¹⁵. La niche du mihrab est surmontée de muqarnas enduits, dont les retombées sont rehaussées d'un décor d'étoiles en mosaïque de carreaux découpés.

La salle à coupole est elle aussi dotée d'un mihrab, situé sous le conduit d'un *bâdgîr*. Le mihrab se compose de carreaux monochromes turquoise, découpés selon des formes hexagonales ; ces carreaux découpés sont rehaussés d'un arc cintré trilobé réalisé à partir de tesselles de couleur cobalt (ill. 156). Le mihrab n'est pas daté, mais engage à un rapprochement avec un panneau de la Masjid-i Jâmi' de Yazd daté de l'année 890/1485, présentant

¹⁵ Dans la mosaïque, l'adjonction d'or sur des tesselles jaunes a probablement été plus répandu que ne le laissent sous-entendre les rares traces conservées. Sur cet aspect technique, voir notre chapitre 2, « De Cobalt et d'or. Les techniques de décor », p. 40-41.

un décor et une technique tout à fait comparables (ill. 173). Les deux pans de lambris entourant le mihrab de la mosquée Sar-i Rîg proviennent d'une autre campagne de travaux. Ils composent un réseau de carreaux hexagonaux turquoise, posés sur la pointe, entourés d'un ruban cobalt aux intersections marquées de petits hexagones blancs. Le motif est, ici encore, assez bien répandu dans la région, comme en témoigne, par exemple, le décor de l'une des tombes de la mosquée Shaykh Dādâ à Yazd (ill. 157). On notera toutefois que le ruban est bien plus épais sur ce lambris que sur les exemples comparatifs. L'ensemble de ce mihrab et des panneaux de lambris qui l'entourent est encadré par une frise d'étoiles blanches et de demi-étoiles turquoise. Entre ce mihrab et les muqarnas qui le surmontent était jadis remployée une plaque de mihrab sculpté du XIII^e siècle, aujourd'hui disparue¹⁶.

Le décor du minaret érigé à l'angle sud-est de la mosquée pourrait également appartenir à l'une des campagnes de décoration du XV^e siècle. La réalisation de ce type de décor reste toujours délicate à dater (ill. 150). Il s'agit de briques *bannâ'î* qui dessinent des inscriptions coufiques labyrinthiques turquoise, séparées par des tracés angulaires blancs ou noirs. Elles invoquent Allâh par différents qualificatifs (« Celui qui sait », « Le Bienfaiteur », « Le Compatissant »... / *yâ daryâ, yâ mannân, yâ hannân...*).

¹⁶ Le mihrab est publié dans Afshâr 1969-1975, III, p. 1034.



158. Yazd, Mosquée Sar-i Puluk, mur de qibla; derrière le minbar : le mihrab du xv^e siècle (2006)

Mosquée Sar-i Puluk, Yazd

La date de fondation de la mosquée Sar-i Puluk de Yazd reste inconnue. À l'exception d'un panneau peint sous glaçure daté de l'année 1123/1711-1712, aucune inscription dans l'édifice n'apporte d'élément chronologique direct¹⁷. Mais au regard de ses lignes architecturales et de son décor, la mosquée peut être rattachée au milieu du xv^e siècle. Elle se compose d'un haut iwan dominant une cour à deux niveaux d'arcades. L'iwan conduit à une salle à coupole communiquant avec deux oratoires rectangulaires. La coupole repose sur quatre arcs secondés par quatre arcs d'angles, qui recourent ainsi le plan carré initial en un plan octogonal et permettent d'aménager des tribunes dans chacun des angles. Ce type d'organisation est expérimenté sur d'autres mosquées de cette période, telle que la Mosquée bleue de Tabriz (870/1465). Une *Husayniya* est adjointe à la mosquée Sar-i Puluk.

Seule la salle à coupole reçoit un décor de céramiques. Son lambris et ses balustrades sont couverts de carreaux hexagonaux monochromes turquoise (ill. 158). Ces panneaux sont délimités par des frises de triangles en quinconce, secondés par un ruban jaune : un dispositif propre à cette région, et que l'on retrouve par exemple dans la mosquée Sar-i Rîg de Yazd (ill. 153). Le mihrab est également comparable à celui de la mosquée Sar-i Rîg, bien que plus travaillé. Réalisé en mosaïque de carreaux découpés, il dessine un arc cintré polylobé se détachant sur de plus petits



159. Yazd, Mosquée Sar-i Puluk, détail du mihrab en mosaïque de carreaux découpés (2006)

carreaux hexagonaux sur la pointe. Chaque écoinçon est orné d'une section d'assemblage vertical de diverses palmettes blanches, formant ainsi un demi-médailon à fond noir se détachant sur un fond de tige fleurie¹⁸ (ill. 159). Ce motif de l'arc polylobé sur un fond de carreaux hexagonaux turquoise est récurrent dans la région en cette seconde moitié du xv^e siècle.

Masjid-i Jâmi', Yazd

Dominant la vieille ville de Yazd, la Masjid-i Jâmi' est fondée dès le ix^e siècle, sous la forme d'une mosquée hypostyle¹⁹. Elle s'avère depuis lors en perpétuel mouvement. Sans retracer le détail de ses nombreux réaménagements successifs, on retiendra que c'est à l'époque muzaffaride que les principaux

17 Voir Afshâr 1969-1975, II, p. 263-265, III, p. 1071-1072 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 424 ; Aube 2010, II, p. 264-265, III, pl. 116.

18 Un minbar recouvre à présent ce mihrab, qui est heureusement publié dans Afshâr 1969-1975, III, p. 1071.

19 Sur la Masjid-i Jâmi' de Yazd, voir : Ja'far, éd. 1959-1960 (p. 21, 45, 74-75), Kâtib, éd. 1966 (p. 95-97, 114-115), Mufid, éd. 2006 (I, p. 177, III, p. 643-649) ; ainsi que : Pope 1939 (III, p. 1158, VII, pl. 439, 441-447, 539), Siroux 1947 (p. 119-176), Afshâr 1969-1975 (II, p. 109-160, III, p. 952-1011), Holod dans Golombek, Wilber 1988 (I, p. 414-418, II, pl. 436-445 et XVI, fig. 144), Porter, Degeorge 2001 (p. 99-101), O'Kane 2009 (p. 141), ainsi que la synthèse dans Aube 2010 (I, p. 80-82, II, p. 161-175, III, pl. 55-61).



160. Yazd, Masjed-i Jâmi', *pīshṭâq* d'entrée (2014)



161. Yazd, Masjed-i Jâmi', vue depuis la cour vers la salle à coupole (2006)



162. Yazd, Masjed-i Jâmi', vestibule, où sont présentés différents décrets (2006)

146

contours de l'édifice actuel sont définis²⁰ : une salle à coupole et un iwan sont érigés, puis un *pîshṭâq* d'entrée (en 1324 ou 1327-1328, et après 1334) (ill. 160, 161). De nombreux agrandissements – salle de prière, vestibule, galeries attenantes à la salle à coupole, bâtiments annexes – ont été datés entre 764/1363 et 777/1375-1376 environ, à partir d'inscriptions respectivement conservées dans le vestibule et sur le mihrab principal. Les panneaux décoratifs de l'iwan et une large part du décor de la salle à coupole dateraient de cette période. Les réaménagements furent moins importants sous les Tîmûrides. Dans les tribunes, une plaque en marbre datée de 813/1410 suggère des travaux. En 819/1416-1417, Shâh Nizâm al-dîn Kirmânî fait poser une inscription au nom de Shâhrukh sur le *pîshṭâq*. En 836/1432-1433, c'est la femme d'Amîr Chaqmaq, Bîbî Faṭîma, qui complète le décor de l'iwan, apporte un nouveau minbar, et fait poser un dallage en marbre. Avant que les Safavides ne prodiguent quelques travaux d'entretien (947/1540-1541; 1115/1703-1704), puis que le temps des Qâjârs marque les derniers grands travaux, plusieurs interventions sont enregistrées dans la

mosquée sous la domination des Qarâ Quyûnlûs puis des Âq Quyûnlûs.

Différentes inscriptions attestent de remaniements à l'époque du Qarâ Quyûnlû Jahânshâh. La plus ancienne est signalée par Maxime Siroux²¹ : il s'agit d'une inscription datée de l'année 860/1456 qui aurait été scellée dans l'enduit de l'oratoire ouest. La stèle semble depuis avoir disparu, et son matériau ne nous est pas même connu. Dans le vestibule est par ailleurs conservé un décret du mois de rabî' II 863/février 1459 au nom de Jahânshâh²² (ill. 162, 6). L'inscription en arabe et persan est réalisée en mosaïque de carreaux découpés : le texte, en caractères thuluth, s'organise sur neuf lignes sous un arc en anse de panier à clé rehaussée. La calligraphie est signée par Kamâl (*katabahu Kamâl*), dont on retrouvera le nom ailleurs dans l'édifice.

Des travaux ont également été entrepris après les inondations de 860/1455-1456. La frise de fondation qui encadre la porte principale de la mosquée, à l'intérieur du *pîshṭâq*, indique des restaurations réalisées en 861 (octobre-novembre 1457) par l'émir Nizâm al-dîn Hâj Qanbar sous le règne de Jahânshâh. L'inscription, écrite en arabe en caractères thuluth jaunes et blancs, tracée dans la mosaïque de carreaux, donne le texte suivant²³ :

²⁰ C'est également à cette période que le quartier est réaménagé : un *bâzâr* couvert, un hammam (démoli en 1938), ainsi qu'une madrasa sont construits conjointement à la mosquée (Siroux 1947, p. 146). Sur le décor à l'époque muzaffaride, il convient de signaler le mémoire de Master réalisé par Amandine Cubaynes à l'université Paris-Sorbonne, sous la direction de Jean-Pierre Van Staëvel et d'Éloïse Brac de la Perrière : « L'architecture mozaffaride en Iran au xiv^e siècle » (2013, non publié).

²¹ Siroux 1947, p. 149.

²² Afshâr 1969-1975, II, p. 144 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 416 ; Aube 2015b.

²³ L'inscription en arabe est transcrite dans Aube 2010, II, p. 164-165. Voir ailleurs Pope 1939 (III, p. 1158) ; Siroux 1947 (p. 149, pl. VII 4b) ; Afshâr 1969-1975 (II/1, p. 126-127 ; II/2, pl. p. 955, 958-959, 964) ; Golombek, Wilber 1988 (I, p. 416).



163. Yazd, Masjid-i Jāmi', porte principale de la mosquée ouvrant dans le *pishṭâq* (2014)

[...] la restauration de la structure de ce haut arc a été entreprise sous le règne du sultan [*qualificatifs*] [...] Abû al-Muzaffar Sulṭân Jahânsâh, que sa puissance et son règne soient préservés, l'émir le plus grand [*qualificatifs*] Nizâm al-Dawlat wâl-dîn al-Hâj Qanbar, dans le mois de du al-hijja, l'année 861. Écrit par Muḥammad al-Ḥakîm.

بتوفيق الله الخلاق المتعالى جد عمارة هذا الطاق العالى في زمان
سلطنة السلطان الاعظم الغازى المطاع الخاقان الاعدل الواجب
الانباع سلطان سلاطين العالم مولى ملوك العرب و العجم نصره
الحق و الخلافة و الدنيا و الدين ابي المظفر سلطان جهانشاه خلد
الله تعالى ملكه و سلطانه لفر اض على العالمين عدله و مرحمته
واحسانه الامير الاعظم الحاكم العادل الاكرم ملك اعظم الامراء
والحكام المشرف بزيارة الله بيت الله الحرام المؤيد بعناية الله الاكبر
نظام الدولة و الدين الحاج قنبر فى ذى الحجة سنة ٨٦١ كتبه محمد
الحكيم

Les zones concernées par ces restaurations qarâ quyûnlûs peuvent s'avérer délicates à identifier. En effet, les clichés pris par Robert Byron en 1933-1934 révèlent un *pishṭâq* amplement dénué de ses

panneaux décoratifs²⁴ ; depuis, cette entrée a été massivement restaurée. Les termes employés dans l'inscription (notamment l'emploi du mot *tâq*) avaient conduit Renata Holod à attribuer le décor de muqarnas aux restaurations qarâ quyûnlûs²⁵. Or celui-ci se distingue stylistiquement des décors de cette période, et Afshâr les attribue à raison aux restaurations modernes²⁶. Seule la partie interne inférieure du *pishṭâq* peut être rapprochée de ces restaurations qarâ quyûnlûs, de part ses parentés formelles avec d'autres décors contemporains (ill. 164). À la base de l'inscription, un décor de vase fleuri se développe sous un arc cintré polylobé (ill. 165) ; un second panneau présente un cartouche coufique labyrinthique dont les hampes des lettres

²⁴ Fine Arts Library, Harvard College Library, réf. Byron Neg. #A38/711 et 712 (Couway Library, Courtauld Institute of Art). Clichés consultables en ligne : http://archnet.org/media_contents/40098 et http://archnet.org/media_contents/40099 (dernière consultation novembre 2015).

²⁵ Dans Golombek, Wilber 1988, I p. 416.

²⁶ Afshâr 1969-1975, II, p. 127.



164. Yazd, Masjid-i Jâmi', vue sur la partie inférieure du *pishṭâq*: le mur-écran et les panneaux encadrant directement la porte sont des restaurations modernes (2014)



165. Yazd, Masjid-i Jâmi', motif de vases fleuris décorant le *pishṭâq* (2006)



166. Yazd, Masjid-i Jâmi', calligraphie surmontant la niche *pishṭâq* (2006)

s'allongent pour former une figure géométrique. Le même type de cartouches est observable sur le décor des niches latérales du *pishṭâq*²⁷ et un esprit comparable régit la composition du cartouche sur le panneau surmontant ces niches²⁸ (ill. 166). Or le modèle de ces cartouches géométrisants est précisément contenu dans le rouleau dit « de Topkapı » (dessin 1, ill. 53), tout comme les autres registres décorant le cul-de-four des niches du *pishṭâq* : la frise de svastikas qui surmonte les cartouches géométrisants reprend le dessin 69b du rouleau dit « de Topkapı », tandis que le réseau géométrique du

27 Le texte donne des invocations divines, répétées quatre fois sur chaque cartouche : « Louange à Allâh », « Le pouvoir est à Dieu », « Le règne d'Allâh », « La puissance d'Allâh » (*al-ḥamdu li-l-Allâh, al-ḥukm li-l-llâh, al-mulk li-l-Allâh, al-qudra li-l-Allâh* et *wa al-'izzatu li-l-Allâh*). Voir Afshâr 1969-1975, II, p. 127.

28 Le texte répète trois fois les invocations : *yâ sulṭân* et *yâ suhbân*.

cul-de-four suit le dessin 42²⁹ (ill. 53 et 164). Il n'est pas anodin de remarquer que les mêmes modèles sont reproduits dans le décor de la Mosquée bleue de Tabriz : le dessin 42 est utilisé, comme à Yazd, dans le cul-de-four des niches *pishṭâq* (ill. 71), le 69b est employé en bordure des lambris du vestibule³⁰, tandis que le dessin 1 est reproduit un peu partout dans la mosquée³¹ (cf. ill. 73). D'autres analogies méritent d'être signalées entre Yazd et Tabriz. Ainsi, la frise de médaillons végétaux qui entoure les niches du *pishṭâq* est très comparable aux motifs vus sur la Mosquée bleue : notons notamment les médaillons en bouquet, le style calligraphique des cartouches coufiques, ou encore la forme du vase fleuri à la base de la frise (ill. 163, 164, 165). Au-dessus de la porte, le décor végétal des écoinçons – et notamment la forme de leurs demi-palmettes « en épis » – rappelle encore les formes en vogue à Tabriz (ill. 36). Autant de correspondances nous poussent à rapprocher ces panneaux des restaurations entreprises, au temps de Jahânshâh, par l'émir Nizâm al-dîn Hâj Qanbar. Le lambris interne du *pishṭâq* est quant à lui restauré quelques années plus tard, sous les Âq Quyûnlûs. Le décor compose un réseau géométrique centré sur des étoiles à dix branches ; le prolongement du réseau dessine des étoiles à cinq branches entourées de svastikas (ill. 167, 168 et 163, 164). Cette composition est, une fois encore, connue sur le rouleau de modèles dit « de Topkapı » (dessin 8, ill. 54). Les plus grandes étoiles sont occupées par des calligraphies circulaires, donnant des poèmes persans³². Sur le pan sud, l'une de ces étoiles s'achève sur la date de 891/1486 (ill. 168). Seuls les deux

29 Necipoğlu 1995.

30 Aube 2010, III, pl. 44A.

31 *Ibid.*, pl. 42B, 44C, 46A, 52B.

32 « Le cœur est le belvédère de la beauté et de la gloire de Dieu / La manifestation de l'essence et des qualités de chaque perfection / La place royale privée consacrée à Dieu / Le trône suprême, la cour de Dieu / Point de mire auquel s'adressent les croyants dans leurs requêtes / Le support de bonheur des seigneurs de la religion / Le seuil de la Kaaba de la sincérité et de la sérénité / La voûte de notre mosquée sacrée / À quoi sert l'arc et l'iwan et le portique / C'est à savoir ce qui est dans la maison / Afin d'évoquer l'envie, c'est l'ornement de brique et d'argile / Le fondateur, grâce à Dieu, a de la faveur dans le cœur ». Transcrits en persan dans Aube 2010, II, p. 165-166 et illustrés dans III, pl. 57. Sur ces panneaux décoratifs, voir : Siroux 1947, pl. VIII 3-4 ; Afshâr 1969-1975, II, p. 125, III, pl. p. 960 ; Golombek, Wilber 1988, II, pl. 439 ; Porter, DeGeorge 2001, pl. p. 101 ; O'Kane 2009, p. 141.



167. Yazd, Masjid-i Jâmi', décor du lambris du *pishtâq* (2006)



168. Yazd, Masjid-i Jâmi', détail de l'inscription datée de 891/1486 sur le lambris du *pishtâq* (2009)

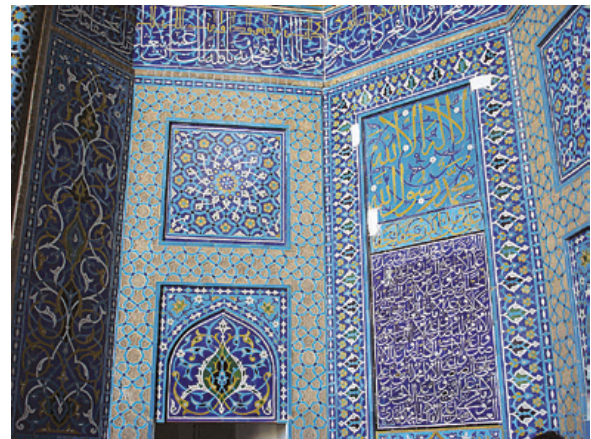
150

plans internes du lambris datent effectivement de ces travaux : les faces extérieures sont des reconstitutions des années 1980, tout comme l'ensemble du mur-écran et une partie des panneaux internes (*cf.* tympan au-dessus de la porte, muqarnas) qui datent, pour l'essentiel, des restaurations conduites entre 1986 et 1989 (1365 sh. et 1367 sh.).

À l'intérieur de la mosquée Jâmi' de Yazd, d'autres panneaux sont attribuables aux campagnes de travaux turkmènes. Dans le vestibule se trouve ainsi une stèle en pierre sculptée datant de la domination de l'Âq Quyûnlû Ûzûn Hasan (*ill.* 7). Le panneau, daté de l'an 875/1470-1471, s'organise autour d'un arc en anse de panier à clé rehaussée, sous lequel est inscrit un décret. Un bandeau épigraphique donnant des hadiths entoure cet arc sur trois côtés. Dans le registre supérieur, un bandeau invoquant la *bismillâh* est entouré de deux cartouches en écriture coufique



169. Yazd, Masjid-i Jâmi', vue d'ensemble du mur de qibla et de son mihrab dans la salle à coupole (2009)



170. Yazd, Masjid-i Jâmi', détail du mihrab de la salle à coupole ; à droite, le panneau en mosaïque de carreaux découpés, au nom des douze imams, calligraphié par Kamâl (2006)

labyrinthique, qui répètent à quatre reprises le nom de Muḥammad : une organisation qui rappelle le panneau daté 867/1462 dans la Masjid-i Jâmi' de Maybud (*ill.* 190). À Yazd, le décret s'achève sur la signature du calligraphe : Kamâl. C'est donc le même homme qui signait déjà, plus de dix ans auparavant, le décret de Jahânshâh remployé dans ce vestibule. C'est encore le même nom que l'on



171. Yazd, Masjid-i Jâmi', panneau ornant les tribunes orientales donnant sur la salle à coupole (2009)



172. Yazd, Masjid-i Jâmi', plaque de mihrab située dans les tribunes orientales donnant sur la salle à coupole : un mihrab identique est également mis en place dans l'une des mosquées d'hiver de l'édifice (2009)



173. Yazd, Masjid-i Jâmi', mihrab daté de l'année 890/1485 situé dans la cour (2009)

retrouve sur l'un des panneaux ornant le cœur du mihrab principal de la Masjid-i Jâmi' (ill. 169, 170). Réalisé en mosaïque de carreaux découpés, ce panneau épigraphique donne les noms des douze imams, inscrits en caractères thuluth blancs sur neuf lignes qui s'achèvent par la signature, *katabahu Kamâl*, en lettres turquoise. Le panneau n'est pas daté, et s'inscrit dans un décor d'ensemble

qui semble antérieur à notre période. On ne peut exclure la possibilité d'un remploi.

Bien d'autres panneaux de la Masjid-i Jâmi' de Yazd mériteraient d'être rapprochés de notre période. Dans les tribunes et dans l'oratoire orientaux, plusieurs panneaux présentent en effet des rapprochements formels avec les productions turkmènes (vase, calligraphie, demi-palmettes « en épis », ou encore la forme du quadrilobe ; ill. 171, 172). Dans la cour, se trouve enfin un dernier panneau daté de notre période (ill. 173). Il s'agit d'un mihrab, dessinant un arc trilobé cobalt sur un fond de carreaux découpés de forme hexagonale. La composition est très similaire à celle du mihrab de la mosquée Sar-i Rîg voisine, mais le panneau de la Masjid-i Jâmi' est vraisemblablement incomplet. Les noms d'Allâh, de Muḥammad et de 'Alî sont gravés dans la partie sommitale, tandis que ceux de Ḥasan et de Ḥusayn, ainsi que l'année 890/1485, sont gravés dans le registre inférieur. Ce mihrab constitue ainsi l'unique exemple connu de panneau céramique sur lequel la pratique de l'incision de la glaçure pour faire apparaître la couleur de la terre cuite est explicitement datée.



174. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009)



176. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009)



175. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009)



177. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009)

Mausolée du shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, Yazd

L'édifice dit de Shaykh Dādā se compose d'un mausolée à coupole précédé d'une salle de prière. Le monument renferme cinq tombes ornées de carreaux découpés portant des inscriptions d'époque qarā quyūnlū et āq quyūnlū. La structure n'est cependant pas datée. La plus ancienne inscription à y être conservée remonte à l'année 700/1301, mais rien ne permet de la mettre en relation avec la construction de l'édifice³³. C'est en cette année 700/1301 que décède le shaykh soufi Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, dont le monument tire son nom. D'abord inhumé dans l'un des *khânqâh* qu'il fit construire à la fin du XIII^e siècle à Bundarâbâd, le shaykh est déplacé par la

suite vers les faubourgs de Yazd³⁴. Le plus ancien des cénotaphes turkmènes est celui du shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad (tombe n° 1, **ill. 174-177**). Située à l'extrémité sud de la salle à coupole, cette tombe est assez endommagée. Elle reçoit sur ses quatre côtés un bandeau épigraphique continu, bordé d'une frise végétale sur la partie inférieure. L'inscription arabe, calligraphiée en thuluth et réalisée en mosaïque de carreaux découpés, commémore le décès du shaykh, accompagné de louanges, et s'achève sur la date jumâda II 854/juillet-août 1450.

On ne connaît pas le destinataire du cénotaphe disposé à l'est du précédent, mais l'année de son décès est précisée : 892/1487 (tombe n° 2, **ill. 178, 179**).

³³ Il s'agit d'un mihrab en pierre ; sur cet édifice et les cénotaphes décrits ci-après, voir Afshâr 1969-1975, II, p. 353, repris et mis à jour dans Aube 2010, I, p. 82-83 ; II, p. 183-188 ; III, pl. 64-67.

³⁴ D'après Ja'far, *Târîkh-i Yazd* et al-Kâtib, *Târîkh-i Jadîd-i Yazd*, cités par O'Kane 1986, p. 140. Sur le complexe de Bundarâbâd, voir p. 161-166.



178. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe n°2 (2009)



179. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe n°2 (2009)

Le revêtement est très endommagé. Trois des pans sont ornés de carreaux hexagonaux turquoise, surmontés par un bandeau épigraphique horizontal. Ce dernier est cependant trop accidenté pour être à présent déchiffré. Sur l'extrémité nord du cénotaphe, le dernier pan est revêtu d'une inscription dont les dernières lignes sont lisibles. Il s'agit d'un poème en persan invitant le lecteur à réfléchir sur le sens caché des lettres *zâd*, *ṣâd* et *bâ* :

[...] l'honneur est caché. Dans l'année du *zâd*, *ṣâd* et *bâ* de l'*abjad*, cherche la date de son décès

... شرف کردید پنهان به سال ظاد و صاد و نای ابجد بجو تاریخ
قت و زاعیان

ce qui correspondrait à l'année 892/1487³⁵. La tombe est entourée au sol d'une frise de triangles en quinconce.

Dans une petite salle, ouvrant à l'ouest du mausolée, un troisième monument funéraire turkmène reçoit un décor daté (tombe n° 3, **ill. 180**). Le destinataire de cette tombe est un certain Khwāja Tāj al-dīn Ḥasan, dont le nom complet est précisé sur la stèle disposée frontalement à son cénotaphe :

A quitté le pays, a marché et a visité la maison de Dieu le miséricordieux [La Mecque], après qu'il ait accompli et n'a pas [...] le destin, il a pris la mer, le roi lui a répondu et il a choisi le compagnon suprême parmi les meilleurs compagnons, ensuite il fut transporté jusqu'à cette couche et que l'univers [...] sur lui [*plusieurs qualificatifs élogieux*]



180. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe de Khwāja Tāj al-dīn Ḥasan – tombe n°3, datée de rajab 893/juin-juillet 1488 (2009)

³⁵ D'après Lory 2004.

Khawāja Amīn al-dīn Muḥammad ibn al-Ṣadr al-Sa‘īd al-Raḍī al-Murḍī Khawāja Ghiyāth al-dīn ‘Alī ibn al-Maghfūr [*qualificatif élogieux*] Khawāja Tāj al-dīn Hasan, au mois de rajab de l’année 893³⁶.

أقلع عن الوطن المألوف فساروزار بيت الله الرحيم الروف فلما قضى وطراً ولم ... قدراً ركب البحر الزخار و اجاب ندا الملك الغفار واختار الرفيق الاعلى من بين الرفقاء الاخيراء ثم نقل الى هذا المضجع والخلق عليه يتفجع الصاحب المعظم المكرم المقّم غريق غفران الله الكريم الودود الحاج خواجه امين الدين محمود ابن الصدر السعيد الرضى المرضى خواجه غياث الدين على بن المغفور الممدوح في السر و العلن خواجه تاج الدين حسن في رجب سنة ٨٩٣

Le texte thuluth s’organise sur huit lignes sous un arc brisé. Au registre supérieur, un cartouche donne la *shahâda*. L’ensemble est délimité par une frise d’étoiles blanches alternant avec des losanges jaunes ou turquoise. On notera la teinte particulièrement rougeâtre vers laquelle ont viré les trèfles des écoinçons. La stèle est présentée au centre d’un dallage de carreaux hexagonaux turquoise, qui semble être une restauration plus moderne. Elle est datée du mois de rajab 893/juin-juillet 1488 : Afshâr signale une autre stèle en pierre datée de cette même année³⁷ ; elle a toutefois aujourd’hui disparu.

Enfin, deux autres cénotaphes disposés dans le mausolée à coupole peuvent être stylistiquement rattachés au xv^e siècle. L’un présente une organisation assez comparable à la tombe n° 2 : les côtés accueillent un décor de carreaux hexagonaux turquoise, entourés d’un ruban cobalt aux intersections marquées par un petit hexagone jaune (tombe n° 4, **ill. 181, 157**). La composition suit le modèle adopté sur plusieurs lambris dans la région de Yazd à cette période. Au-dessus de ce décor, les traces d’un bandeau épigraphique sont décelables. Par sa composition, le décor de ce cénotaphe est similaire à celui de la tombe de Ḥājjī Jamāl al-dīn Maḥmūd à Rizwānshahr, réalisé en 878/1473 (**ill. 192**). Enfin, le dernier panneau en mosaïque de carreaux découpés est un bandeau épigraphique qui repose sur la stèle en pierre de l’année 700/1300-1301 ainsi que sur dix carreaux tardifs (tombe n° 5, **ill. 182**). L’inscription est incomplète. L’ensemble a été remployé et assemblé tardivement de manière à composer une stèle funéraire.



181. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe n° 4 (2009)



182. Yazd, mausolée de shaykh Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, tombe n° 6, seule l’inscription en mosaïque de carreaux découpés est relative au xv^e siècle ; la stèle en pierre date de l’année 700/1300-1301 (2009)

³⁶ D’après Afshâr 1969-1975, II/1, p. 354-355, repris dans Aube 2010, II, p. 185-186.

³⁷ D’après Afshâr 1969-1975, II, p. 350-355.



183. Yazd, mausolée de Shâhzâda Fâzil, stèle en mosaïque de carreaux découpés (2014)

Mausolée de Shâhzâda Fâzil, Yazd

C'est en 844/1440-1441 qu'Amiya Qutb al-dîn achète le terrain sur lequel il fait ériger ce mausolée commémorant la mémoire de Shâhzâda Fâzil, décédé en 747/1346-1347³⁸. Si cette fondation est antérieure à la domination turkmène, les céramiques architecturales que nous lui connaissons présentent néanmoins des affinités profondes avec plusieurs panneaux qarâ quyûnlûs. Le décor géométrique du lambris présentait autrefois une composition tout à fait inhabituelle, et cependant absolument identique à celle des lambris à l'intérieur de la Mosquée bleue de Tabriz (annexe 1 p. 239, en bas à droite, et **ill. 74**). Ce lambris a aujourd'hui été remplacé par du marbre³⁹. Le mausolée abrite par ailleurs une stèle en l'honneur de Shâhzâda Fâzil : le texte arabe, calligraphié en thuluth sur neuf lignes, retrace la généalogie du personnage, remontant ainsi jusqu'en 202/817-818 et suggérant une parenté avec 'Alî Abû Tâlib (**ill. 183**). L'inscription se développe sous un

³⁸ La seule publication connue de ce monument est à notre connaissance Afshâr 1969-1975, II, p. 340-343, III, p. 1107-1108.

³⁹ Ce lambris nous est connu grâce à Afshâr 1969-1975, II/2, p. 1107. Aucune trace du lambris ne subsistait lors de notre dernière visite (septembre-octobre 2014). L'ensemble de l'édifice a été entièrement redécoré.

arc en anse de panier à clé rehaussée. L'organisation de cette stèle suit ainsi des contours en tous points comparables aux stèles qarâ quyûnlûs de la Masjid-i Jâmi' de Yazd, tel que le décret de l'année 863/1459 présenté dans le vestibule (**ill. 6**). Ces analogies très fortes nous invitent ainsi à rapprocher ces quelques décors yazdîs des productions qarâ quyûnlûs des années 1450-1460.

Âb Anbar-i Jannuk, Yazd

Le réservoir d'eau (*âb anbar*) Jannuk se trouve dans une ruelle à l'arrière de la Masjid-i Jâmi' de Yazd. Il serait fondé en l'an 878/1473-1474⁴⁰. Deux inscriptions remonteraient à cette fondation⁴¹. L'une est un poème persan, calligraphié en thuluth dans de la pierre. Ce panneau est entouré par deux cartouches en mosaïque de carreaux découpés, que la calligraphie coufique labyrinthe rapproche des décors turkmènes de la seconde moitié du xv^e siècle. Chacun comporte deux bayts d'un poème persan. Ces panneaux, signalés par Afshâr à la fin des années 1960, n'ont cependant pu être retrouvés sur place.

AUTOUR DE YAZD

Sans doute parce qu'elle resta plus conservatrice que d'autres régions de l'Iran, la région de Yazd a gardé de nombreux décors des périodes qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. Au nord de la cité, sur la route de Nâ'in, se concentre une dizaine de décors architecturaux turkmènes sur un axe d'environ 90 km passant par les villes de Maybud et d'Ardakân. Les trois premiers ensembles présentés remontent tous à la domination qarâ quyûnlû et sont pratiquement exécutés au même moment : réalisés en 866-867/1461-1462, les panneaux des mosquées de Bafrûya, Fîrûzâbâd et de Maybud constituent un ensemble intéressant de carreaux datés, entrepris au même moment dans des cités voisines. Dans le même secteur, signalons également la Masjid-i Jâmi' d'Ardakân⁴². La mosquée est constituée de deux iwans autour d'une cour ; l'ivan orienté est suivi d'une salle à coupole. La mosquée

⁴⁰ Afshâr 1969-1975, I, p. 654 et 1147.

⁴¹ Illustré dans *ibid.*, et repris dans Aube 2010, III, pl. 118.

⁴² Sur la Masjid-i Jâmi' d'Ardakân, lire notamment Afshâr 1969-1975, I, p. 84-86 et Golombek, Wilber 1988, I, p. 365 et II, pl. 330-331.

et sa salle de prière d’hiver présentent un plan très caractéristique des mosquées de la région et peuvent être datées de la seconde moitié du xv^e siècle, mais aucune évidence de céramique décorative n’apparaît. Plusieurs céramiques architecturales âq quyûnlûs sont enfin conservées au sud-ouest de Yazd, dans deux sites situés sur la route de Sûrmaq : Taft et Bîdâkhawîd.

Au nord de Yazd

Masjid-i Jâmi’ de Bafrûya

Situé à quelques kilomètres au sud d’Ardakân, le village de Bafrûya était sans doute connu sous le nom de Mu’inâbâd au temps des Turkmènes⁴³. La date de fondation de la Masjid-i Jâmi’ de Bafrûya – également appelée Masjid-i Hâjjî Malik – n’est pas connue. Mais une inscription au-dessus de l’entrée ouest mentionne l’année 866/1461-1462 (ill. 184). Réalisé en mosaïque de carreaux découpés, ce panneau en arabe, calligraphié en thuluth sur trois registres, donne le texte suivant⁴⁴:

Dieu Le Tout Puissant a dit... le jour du jugement dernier a effectué la prière... al-Muhtadîn, en 866, écrit par Fakhr al-dîn.

قال الله تبارك وتعالى [سى]... واليوم الآخر واقام الصلوات ... في ٨٦٦
كتبه فخر الدين

Afshâr mentionnait encore une autre inscription sur des plaques en métal qui revêtaient alors les vantaux de la porte en bois. Le texte donnait d’abord les noms d’Allâh, de Muḥammad, ‘Alî, Ḥasan et de Ḥusayn, avant de poursuivre sur un poème et de s’achever sur la date de 879/1474-1475. En 2009, cette porte en bois avait été remplacée par une porte moderne, emportant avec elle toute trace de cette inscription âq quyûnlû⁴⁵.

⁴³ Le village a changé de nom à plusieurs reprises : fondé sous celui de Bafrûya, le site est détruit par des inondations et reconstruit sous le nom de Mu’inâbâd, avant d’être rebaptisé Bafrûya à l’époque safavide. Sur Bafrûya et sa Masjid-i Jâmi’, voir Afshâr 1969-1975, I, p. 97 et p. 496, puis et Aube 2010, II, p. 4-6 et III, pl. 1-2.

⁴⁴ Afshâr 1969-1975, I, p. 97 et 496 et Aube 2010, II, p. 4-6 et III, pl. 1-2. L’inscription avait été mal remontée au moment de la publication d’Afshâr, puisque le début du texte était placé à la fin. En 2009, elle avait été restaurée, et le texte replacé dans le bon ordre, en dépit des manques. Dimensions du panneau : 120 x 37,5 cm.

⁴⁵ Aux dires des habitants interrogés lors de ma visite du site en 2009, la porte avait été « emportée par quelqu’un »... C’est bien entendu Afshâr qui témoigne, à la fin des années 1960, de cette inscription âq quyûnlû sur un panneau métallique de la porte ancienne.



184. Bafrûya, Masjid-i Jâmi’, inscription surmontant l’entrée de la mosquée (2009)



185. Bafrûya, Masjid-i Jâmi’, vue vers le mihrab (2009)



186. Bafrûya, Masjid-i Jâmi', détail du décor du lambris du mur qibla (2009)



187. Fîrûzâbâd, Masjid-i Jâmi', inscription et muqarnas surplombant le mihrab principal

À l'intérieur de la mosquée, une salle à coupole se dresse à l'arrière d'un iwan ouvrant sur une cour aujourd'hui couverte. Cet oratoire est doté d'un mihrab surmonté d'un *bâdgîr*, à la manière des mihrabs de la région. L'espace semble avoir été restauré à plusieurs reprises et était en cours de restaurations en 2009. Un lambris de carreaux découpés ornaît encore les murs de part et d'autre du mihrab (ill. 185, 186). Il s'agit d'un décor géométrique, qui se compose de l'imbrication de deux réseaux centrés : l'un sur une étoile à huit branches meublée d'une rosette, l'autre sur des compositions cruciformes centrées sur un carré. On notera que la glaçure des rosettes a été grattée pour faire apparaître le coloris de la terre cuite. Les panneaux sont bordés d'une frise de triangles en quinconce. Sans que ce décor puisse être rattaché avec conviction à la période qui nous intéresse, il conserve néanmoins certaines analogies stylistiques avec nos décors. La composition géométrique du lambris suit en effet un modèle qui sera éprouvé quelques années plus tard à Ispahan, sur les panneaux internes du *pîshhâq* du Darb-i Kûshk (ill. 122). Or ce schéma est précisément contenu dans le rouleau dit « de Topkapı », au dessin 47 (ill. 57).

Masjid-i Jâmi' de Fîrûzâbâd

Les décors médiévaux de la Masjid-i Jâmi' de Fîrûzâbâd ont été récemment remplacés⁴⁶. L'édifice

possédait pourtant deux inscriptions datées du mois de rajab 866/avril 1462. Elles mentionnaient l'une et l'autre le mécène : Shams al-dîn 'Alî. L'une était gravée sur la porte en bois de l'édifice. La seconde était un bandeau épigraphique en mosaïque de carreaux découpés, présenté au-dessus du mihrab de l'oratoire principal (ill. 187). C'était en effet dans la salle à coupole dressée au sud d'un large iwan ouvrant sur cour qu'était disposé ledit mihrab, formé d'une niche pentagonale à muqarnas, et surmonté d'un *bâdgîr*. Le bandeau épigraphique était disposé sous le niveau des muqarnas. Calligraphié en caractères thuluth blancs sur fond cobalt, le texte mentionnait le mécène, la date, mais également le calligraphe⁴⁷ :

Par l'effort du serviteur de la cour, Shams al-dîn 'Alî, au milieu du mois de Dieu de rajab de l'année huit cent soixante-six de l'hégire de Muḥammad. L'a écrit Hâj Şadr.

به سعی بنده درگاه شمس الدین علی فی منتصف شهر الله المبارک
رجب عمت بر کاته، سنة ست و ستین و ثمانمانة الهجرية النبوية
المصطفوية، کتبه الحاج صدر

C'est autour de cette niche de mihrab que se trouvaient d'autres panneaux en céramique peut-être contemporains au mécénat de Shams al-dîn 'Alî. La plaque matérialisant le mihrab présentait un assemblage vertical sous arc qui n'était pas étranger au répertoire décoratif turkmène. Et le médaillon en demi-bouquet de la base, les palmettes

⁴⁶ Nous sommes particulièrement redevables à Bernard O'Kane pour nous avoir transmis sa photographie de l'inscription qarâ quyûnlû qui surmonte le mihrab, car la Masjid-i Jâmi' de Fîrûzâbâd n'a conservé aucun de ses décors médiévaux. Sur cet édifice, voir : Afshâr 1969-1975, I,

p. 71-73 et p. 382-384 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 377-378 et II, pl. 358-362. Voir aussi Işfahânî, éd. 1992, p. 127 et 134 sur la forteresse de Fîrûzâbâd.

⁴⁷ Traduit avec l'aimable collaboration de Rania Abdellatif dans Aube 2010, II, p. 57-58.



188. Firûzâbâd, Masjid-i Jâmi', mihrab en mosaïque de carreaux découpés (aujourd'hui disparu) (Afshâr 1969-1975, I/2, p. 484)

aux feuilles « en épis » ou la nature même de la tige fleurie étaient autant d'éléments suggérant une datation du xv^e siècle, que seul l'arrière-fond clair (peut-être turquoise ?) des écoinçons aurait pu tenter de démentir (ill. 188). Le panneau était délimité par une frise de triangles en quinconce, de même que le lambris l'entourant, constitué de carreaux hexagonaux turquoise. Enfin, la retombée des muqarnas était marquée par de petites étoiles en mosaïque de carreaux découpés. Un procédé décoratif comparable peut être observé à Yazd (mosquée Sar-i Rîg, ill. 155), comme à Bundarâbâd (ill. 201), sur des décors d'époque qarâ quyûnlû.

Masjid-i Jâmi' de Maybud

La chronologie de la Masjid-i Jâmi' de Maybud est mal établie. Deux mihrabs en pierre suggèrent une fondation ancienne : l'un serait stylistiquement datable du xi^e siècle, tandis que le second – qui a

depuis été volé – serait daté du mois de jumada I 562/mars 1167⁴⁸. L'un et l'autre pourraient cependant avoir été remployés d'une autre structure. La mosquée se compose d'un iwan ouvrant sur une cour, suivie d'une salle à coupole, qui communique avec une mosquée d'hiver. Plusieurs éléments sont connectés au xv^e siècle. Un tapis offert à la mosquée commémore le waqf de Hâjjî 'Abd al-Rashîd ibn 'Abd al-'Alî al-Maybudî en rabi' II 808/octobre 1405. L'inscription, signée par un certain Ustâd 'Alî Baydâk ibn Hâjjî Maybudî, permet de rattacher à cette campagne tîmûride la construction de la salle à coupole et de la mosquée d'hiver. La Masjid-i Jâmi' de Maybud constitue ainsi l'un des premiers exemples de mosquée combinant oratoire à coupole et mosquée d'hiver, un type architectural très répandu par la suite dans la région de Yazd.

Dans la salle à coupole, une niche de mihrab pentagonale renferme le seul témoin d'une intervention remontant au temps des Qarâ Quyûnlûs. Il s'agit d'un encadrement épigraphique en mosaïque de carreaux découpés (ill. 189, 190). Il entoure un panneau décoratif en pierre, dont le relief est à présent très arasé. L'inscription est réalisée en caractères blancs sur fond cobalt, et rehaussée de signes diacritiques ou de lettres comblées en turquoise, jaune ou vert. Le texte principal, calligraphié en thuluth, nomme les douze imams. Aux angles de ce cadre, le texte est interrompu par différents cartouches. Ceux des angles supérieurs, inscrits en coufique labyrinthe, donnent chacun : « Allâh, Muḥammad, 'Alî ». Les deux cartouches inférieurs datent la fabrication de ce décor : le mois de safar 867/novembre 1462. La composition de cette inscription rappelle celle du panneau exécuté huit ans plus tard pour la Masjid-i Jâmi' de Yazd : un décret daté de l'an 875/1470-1471, signé par le calligraphe Kamâl, un calligraphe actif à Yazd dans les années 1450-1470 (ill. 7). Ce type de composition semble propre à la région de Yazd⁴⁹.

48 D'après Afshâr 1969-1975, I, p. 84-86, II, p. 490-492; Wilber 1981, p. 309; Golombek, Wilber 1988, I, p. 397-398, II, pl. 408-410; Aube 2010, II, p. 86-87, III, pl. 28.

49 Voir Aube 2015b.



189. Maybud, Masjid-i Jâmi', vue d'ensemble de l'iwan précédent l'oratoire (2006)



190. Maybud, Masjid-i Jâmi', inscription datée du mois de safar 867/novembre 1462 (2006)

Les tombes âq quyûnlûs de la mosquée Rîg de Rizwânshahr

Situé à 25 km au nord de Yazd, le site de Rizwânshahr était autrefois connu sous le nom de Majûmard. Sa Masjid-i Rîg – ou mosquée Shaykh Kabîr – connaissait un état de délabrement avancé dans les années 1960 : son accès ne pouvait alors s'effectuer que depuis la coupole⁵⁰ ! La mosquée a depuis été complètement dégagée et restaurée. Elle se compose d'un oratoire hypostyle donnant accès à une salle à coupole. Celle-ci dessert par ailleurs une autre salle, qui renferme une vingtaine de tombes anonymes. Deux autres cénotaphes, situés dans la salle à coupole, offrent quelques éléments chronologiques à cette mosquée dont la date de fondation n'est guère connue (ill. 191).

Le premier recueille le corps de Hâjjî Kamâl al-dîn, décédé au temps des Tîmûrides, en 848/1444-1445. Les céramiques décoratives de cette tombe ont aujourd'hui complètement disparu⁵¹. Il s'agissait d'un décor de carreaux hexagonaux turquoise, délimité par un bandeau épigraphique en mosaïque de carreaux découpés, et par un registre inférieur d'ovales et d'étoiles à quatre branches. Ce décor,



191. Rizwânshahr, Masjid-i Rîg, tombe de Hâjjî Kamâl al-dîn (à droite) et de son fils (à gauche) (2009)

connu grâce au travail d'Irâj Afshâr, rappelle celui d'une tombe d'époque âq quyûnlû, installée dans le *buq'a* de Shaykh Dâdâ à Yazd, pour un personnage resté anonyme, décédé en 892/1487 (ill. 157, 181). Ce parallèle incite à penser que la tombe de Hâjjî Kamâl al-dîn n'a été achevée que quelques années après sa mort, peut-être à l'instigation de son fils, dont la tombe se trouve à ses côtés.

Hâjjî Jamâl al-dîn Maḥmûd ibn Hâjjî Kamâl al-dîn 'Aysa ibn Jalâl al-dîn Maḥmûd repose en effet à côté de son père, dans un cénotaphe entièrement revêtu de mosaïques de carreaux découpés, au style et aux proportions analogues au monument de son père (ill. 192, 193). C'est une stèle qui permettait jadis d'identifier la tombe – mais elle a également disparu. Sous un arc brisé surmonté d'écoinçons

50 Voir les clichés publiés dans Afshâr 1969-1975, I, p. 510-512, ainsi que I, p. 142-145, qui constitue à notre connaissance la seule publication sur l'édifice. Repris avec un nouveau relevé du décor âq quyûnlû dans Aube 2010, II, p. 98-102, III, pl. 32-33.

51 Observation faite lors de notre visite du monument en janvier 2009. Personne n'était en mesure d'indiquer alors ce qu'il était advenu de ces panneaux décoratifs. Ce décor ne nous est connu que par les clichés effectués par Afshâr dans les années 1960.



192. Rizwānshahr, Masjid-i Rīg, vue d'ensemble de la tombe de Ḥājjī Jamāl al-dīn Maḥmūd ibn Ḥājjī Kamāl al-dīn 'Aysa ibn Jalāl al-dīn Maḥmūd (2009)

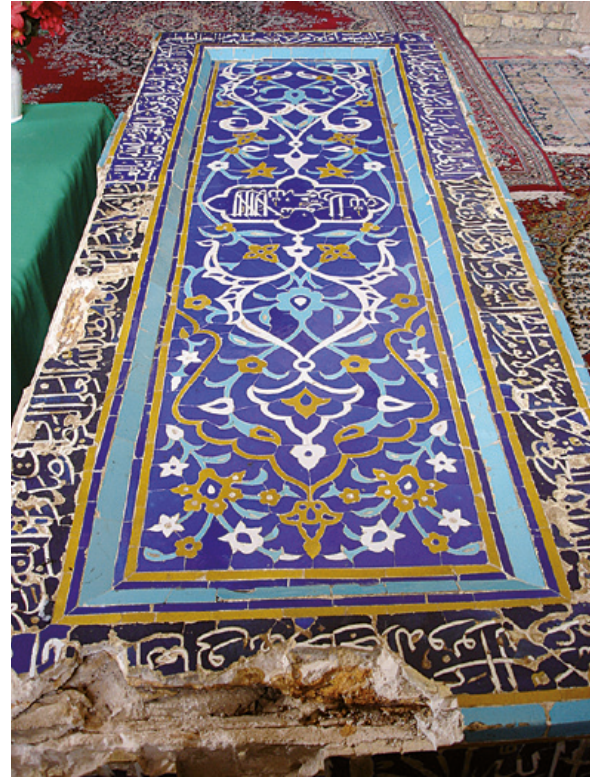
fleuris se déroulait sur dix lignes un texte arabe en écriture thuluth⁵² :

160

[*Shahāda, suivie d'un poème et de louanges à Dieu*] a été transféré du lieu de l'orgueil vers le jardin du paradis [*Louanges*] Khwāja Jamāl al-Dawlat wāl-dīn Maḥmūd ibn al-ṣāhib Alā [*suite du nom*] Ḥājjī Kamāl al-Dawlat wāl-dīn Ḥusayn ibn al-ṣāhib Alā A'zam Alā Kamāl al- [*suite du nom*] Jalāl al-Dawlat wāl-dīn Maḥmūd [*Louanges*], au mois de muḥarram huit cent soixante-dix-huit.

لا اله الا الله محمد رسول الله علي ولي الله حقاً كل نفس ذائقة الموت.
اجاب دعوة الملك الغفور وانتقل من دار الغرور الى روضة الانس
والحبور، صاحب الكامل الاعظم السعيد المغفور والصدر البازل
الحميد والمبرور، يسوة الامجاد الكرام زائر بيت الله الحرام، الموصل
الى رحمة الله الملك الودود خواجه جمال الدولة والدين محمود بن
الصاحن الامجد الافخم منبع البر والल्पف والكرم جامع المكارم
الاخلاق و مراضى الشيم مفخر حجاج بيت الله والحرمين الخواجه
حاجى كمال الدولة و الدين حسين بن الصاحب الاعظم الاكمل الاقدم
المرحوم السعيد الشهيد الفايز برحمة الله الملك المعبود الشيخ جلال
الدولة والدين محمود طيب الله ثراه و جعل الجنة مثواه في غرة محرم
الحرام لسنة ثمان وسبعين و ثمانمائة

La pierre tombale fermant le cénotaphe se compose d'un long assemblage végétal vertical sous un arc cintré polylobé. Tout autour se déroule un bandeau épigraphique, en écriture thuluth, citant trois versets coraniques (2:255-257) et les noms des douze imams. Sur les côtés du cénotaphe, c'est une formule chiite incitant à prier sur l'âme de Muḥammad, de 'Alī, des premiers califes ainsi que des douze imams, qui anime

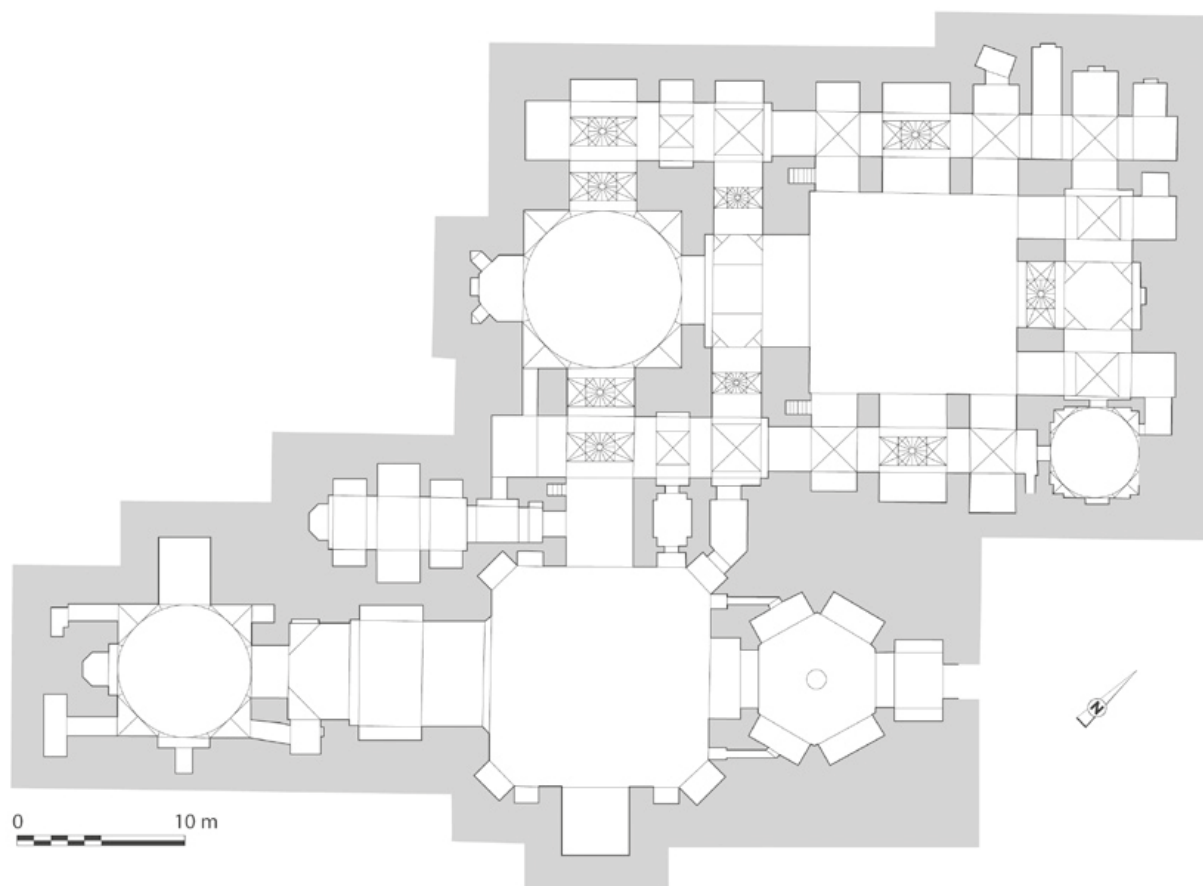


193. Rizwānshahr, Masjid-i Rīg, tombe de Ḥājjī Jamāl al-dīn Maḥmūd ibn Ḥājjī Kamāl al-dīn 'Aysa ibn Jalāl al-dīn Maḥmūd (2009)

le long registre épigraphique entourant la tombe. Sous ce registre, le décor se compose de carreaux hexagonaux turquoise, délimités par un ruban cobalt sur lequel sont apposés de petits hexagones blancs, à chaque intersection. Notons que c'est un décor similaire qui revêt la tombe anonyme n° 4 dans le mausolée de Shaykh Dādā à Yazd (ill. 181). À Rizwānshahr, le registre inférieur du cénotaphe s'achève sur une frise d'ovales et d'étoiles à quatre branches : un décor d'encadrement très répandu dans la région. À en juger par l'emploi de bandeaux aux motifs et aux proportions identiques entre les deux cénotaphes, il semble raisonnable de proposer une même datation pour les monuments du père et du fils : soit les environs de l'année 878/1473.

Parmi la vingtaine de cénotaphes étendus dans la salle attenante à la salle à coupole, relevons enfin deux sépultures décorées de carreaux hexagonaux à glaçure turquoise. Si ces tombes anonymes ne peuvent être datées avec précision, leur décor rappelle toutefois des revêtements du xv^e siècle.

52 Inscription arabe transcrite dans Aube 2010, II, p. 99-100.



194. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, plan (d'après Golombek, Wilber 1988)

Le complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad à Bundarābād

À la fin du XIII^e siècle, le shaykh soufi Taqī al-dīn Dādā Muḥammad (m. 700/1301) fait ériger plusieurs *khânqâh* à Bundarābād. Ce complexe éponyme fût le premier lieu de sa sépulture. Très peu d'éléments datés permettent d'étayer l'histoire de cette structure qui connût plusieurs remaniements⁵³ (ill. 194).

L'entrée du complexe s'effectue par un vestibule, au nord-est, qui conduit à une première cour à quatre iwans. L'iwan principal communique à l'ouest avec un oratoire et, vers le sud, avec une salle à coupole. Celle-ci donne accès à deux salles exiguës. Au regard de sa zone de transition sur muqarnas, cette salle à coupole ne semble pas postérieure au XIV^e siècle. Cet ensemble semble avoir constitué le *khânqâh*, dans lequel fut initialement inhumé le shaykh, puis son fils

et ses disciples. Ce n'est que dans un second temps qu'est érigé le second ensemble : une cour à quatre iwans, entourée d'un réseau de salles communiquant, au sud de l'iwan principal, avec une salle à coupole. Il s'agit d'une mosquée à prônes, dotée d'un minbar. L'élévation de la salle à coupole date cet agrandissement du courant du XV^e siècle. Notons que ce pourrait être lors de cette dernière campagne de construction qu'un mur a été érigé entre l'iwan et la salle à coupole de la première cour. La salle funéraire se serait ainsi trouvée mieux isolée du reste du *khânqâh*⁵⁴. D'autres structures, aujourd'hui démolies, finissaient de composer ce complexe. L'édifice conserve enfin un certain nombre de panneaux décoratifs en céramique : si leur chronologie relative reste parfois délicate à interpréter, nous verrons que tous datent, au plus large, des années 1470-1490.

53 Sur le complexe de Bundarābād, voir Muffd, éd. 2006, III, p. 567-585, ainsi que : Afshār 1969-1975, I, p. 128-134 et p. 502-506 ; Hillenbrand 1979, p. 545-554 ; O'Kane 1986, p. 137-142 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 372-374 et II, p. 347-356 ; et enfin Aube 2010, II, p. 192-201, et III, pl. 69-74.

54 C'est l'hypothèse développée par Bernard O'Kane, et qui explique l'ambiguïté des sources sur la fonction de cette première cour, tantôt décrite comme un *khânqâh*, tantôt comme un *buq'a*. Voir sa synthèse dans O'Kane 1986, p. 137-142.



195. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, iwān d'accès au mausolée (2009)



196. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, niche du mihrab, sur le pan gauche du lambris se trouve une petite niche dotée d'un miroir (2009)

C'est la salle funéraire qui recueille les seuls éléments de datation du complexe (**ill. 195-198**). Plusieurs stèles en marbre sculpté y sont en effet entreposées : les tombes datées sont comprises entre 766/1363 et 897/1491. Ce mausolée accueillait par ailleurs un mihrab en marbre sculpté daté de 878/1473-1474, qui a aujourd'hui disparu⁵⁵ (**ill. 196**). De par sa composition, ce mihrab se rattachait à tout un ensemble de stèles réalisées sous les Turkmènes qarā quyūnlū puis āq quyūnlū. Le script se déroulait en bandeau tout autour d'un arc polylobé dans lequel était représentée une lampe suspendue. Les angles supérieurs du bandeau étaient rompus par des cartouches carrés, ici laissés vierges. Le même type de composition est observé quelques années plus tard sur le mihrab de la mosquée Shāh Walī à Taft⁵⁶ (873/1468), et tout un ensemble de panneaux en pierre ou en céramique arbore ce type de composition, aux angles plus souvent occupés par un cartouche coufique

⁵⁵ Le mihrab avait en effet disparu lors de notre visite début 2009. Il est décrit et publié dans O'Kane 1986.

⁵⁶ Pour une illustration, voir Aube 2010, III, pl. 175.

labyrinthique⁵⁷. L'une des pierres tombales disposées en avant du mihrab du mausolée de Bundarābād présente d'ailleurs ce même type d'organisation : c'est ici un vase fleuri, au profil de cyprès, qui se dresse sous un arc polylobé ; les angles supérieurs du bandeau épigraphique qui entoure la composition sont occupés par des cartouches, dans lesquels les noms de Muḥammad et d'Allāh sont calligraphiés en coufique. Cette stèle funéraire est datée de 897/1491⁵⁸.

C'est le mihrab disparu de 878/1473-1474 qui offre l'un des principaux points d'ancrage à la chronologie relative des revêtements céramiques du complexe. Un lambris fut en effet spécifiquement conçu pour l'encadrer (**ill. 196**). Ainsi, le lambris ne peut avoir été mis en place qu'après 878/1473-1474. Empreint des traditions yazdīs développées tout au long du siècle,

⁵⁷ Voir par exemple les décors des Masjid-i Jāmi' de Maybud (867/1462) ou de Yazd (décret de 875/1470-1471, signé par le calligraphe Kamāl).

⁵⁸ Citer Afshār pour la datation : vérifier que ce soit bien cette stèle qui soit datée de cette année, et vérifier qu'il n'y ait pas d'autre stèle turkmène datée.



197. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, mihrab et lambris en céramiques localisés au fond de l'iwan du mausolée (2009)



199. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, iwan de la mosquée (2009)



198. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, détail du cénotaphe placé dans la niche du mihrab (2009)



200. Bundarābād, complexe de Taqī al-dīn Dādā Muḥammad, mihrab de la mosquée (2009)

il n'est tout au plus postérieur que de quelques années au mihrab qu'il entoure⁵⁹. Entièrement revêtu de carreaux de céramique, il se compose en effet de carreaux hexagonaux turquoise, entourés d'un ruban noir aux intersections marquées d'un triangle jaune. Le lambris est bordé par une frise de triangles blancs en quinconce. De manière singulière, une petite niche quadrangulaire est aménagée dans le lambris disposé à l'est du mihrab (ill. 196, 22). À l'intérieur, un petit carreau encadre une forme circulaire : vraisemblablement l'empreinte d'un miroir. Ce cadre constitue l'un des rares exemples encore *in situ* d'une céramique turkmène à décor de petit feu : sur la glaçure manganèse est apposé un décor doré, qui dessine un cadre circulaire autour du miroir disparu, agrémenté

⁵⁹ C'est également l'avis de O'Kane 1986, p. 141.



201. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, retombée des muqarnas surplombant le mihrab (2009)

des traces de demi-palmettes en accolades. Cette niche au miroir est sans conteste réalisée en même temps que le lambris.

Le décor de l'iwan principal de la première cour est contemporain de celui du mausolée : son lambris est identique – à ceci près que les rubans noirs sont devenus cobalt. Un mihrab en mosaïque de carreaux découpés occupe le centre de ce lambris (**ill. 195, 197, 199**). Son décor végétal se structure de part et d'autre d'un arc cintré polylobé. Au centre, un entrelacs de demi-palmettes jaunes et vertes se développe verticalement, sur un fond de tiges fleuries au répertoire particulièrement développé. Deux rinceaux de tiges fleuries occupent les écoinçons de ce panneau, intégrant d'amples feuilles de lotus jaunes habituellement observées autour d'Ispahan ou de Tabriz.

Le lambris et les balustrades qui ornent la mosquée relèvent également de la même campagne de décoration du complexe. Ils se composent de

carreaux hexagonaux turquoise, bordés par la même frise de triangles blancs en quinconce, déjà observée autour des décors de la première cour. Dans son renforcement pentagonal, le mihrab est signifié par un fin arc noir trilobé, au milieu du lambris (**ill. 200**). Cette disposition révèle que la mise en place du décor en céramique fut postérieure à l'érection de cette mosquée du xv^e siècle : le décor du mihrab rompt en effet avec l'élévation de la niche. Le sommet de cette haute niche pentagonale est marqué par de amples muqarnas, qui pourraient quant à eux être contemporains à l'édification de la mosquée (**ill. 201**). Les retombées de ces muqarnas sont rehaussées de médaillons en mosaïque de carreaux découpés : des étoiles meublées de végétaux. Ce procédé ornemental est observé sur plusieurs décors turkmènes de la région, tels ceux des Masjid-i Jâmi' de Fîrûzâbâd (866/1462), d'Abrandâbâd (seconde moitié du xv^e siècle), ou de la mosquée Sar-i Rîg de Yazd (vers 862/1457-1458 ; **ill. 155**).



202. Bunderâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, minbar de la mosquée (2009)

À côté de la niche du mihrab se dresse le minbar de la mosquée⁶⁰ (ill. 202-204). Entièrement décoré de mosaïque de carreaux découpés, le revêtement de ce minbar se divise en un ample réseau géométrique, un lambris de carreaux hexagonaux turquoise, des écoinçons à décor végétal et enfin un panneau en coufique « géométrisant » au sommet de la chaire. L'ensemble s'inscrit stylistiquement dans la seconde moitié du xv^e siècle : en attestent le répertoire végétal employé ou encore les inscriptions en écriture coufique labyrinthique ou disposées en cercles et s'étirant pour former des figures géométriques. Le réseau géométrique qui habille principalement le minbar est centré sur des étoiles à huit ou dix branches, meublées de réseaux végétaux, ou habillées de calligraphies aux noms des douze imams ou aux invocations religieuses (*shahâda*, appels à la prières...). La composition même de ce réseau est observée sur un autre décor âq quyûnlû : le lambris du *pîshîâq* de la Masjid-i Jâmi' de Yazd, daté de l'an 891/1486, qui suit en effet les mêmes contours. À ceci près que le réseau

⁶⁰ Le minbar est précisément l'objet de l'article suivant : O'Kane 1986.



203. Bunderâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail du décor du minbar (2009)



204. Bunderâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail du décor du minbar (2009)

de Yazd n'articule que des étoiles à dix branches, le développement des deux réseaux reste strictement identique ; le schéma est par ailleurs contenu sur l'un des modèles du rouleau dit « de Topkapı » (dessin 8, ill. 54).

Un point cependant altère notre bonne compréhension de ce décor : sur les trois premières marches du minbar, le lambris diffère du restant de la chaire. Certes, la taille des carreaux hexagonaux est la même, mais cette bordure différente tend à supposer un remaniement postérieur. Cet encadrement reprend pourtant la même frise de triangles en quinconce, déjà largement utilisée sur l'ensemble du lambris et des balustrades : cette adjonction serait donc contemporaine à l'ensemble des panneaux décoratifs du complexe. Le principal revêtement du minbar serait donc antérieur : mais de combien d'années ? Car après tout, la comparaison avec le décor âq quyûnlû de la Masjid-i Jâmi' de Yazd suggère déjà une datation aux

alentours des années 1480 ! Or deux observations indiquent que cette chaire n'a peut-être pas été conçue pour la mosquée : d'une part, la partie sommitale du minbar obstrue une partie de la trompe qui la surmonte ; d'autre part, les deux faces du minbar sont quasiment identiques. La paroi opposée au mihrab n'est néanmoins quasiment pas visible : rappelons à titre d'exemple que le minbar de la mosquée Maydân-i Sang à Kâshân, qui est également disposé dans un angle de l'oratoire, arbore une face cachée moins travaillée que sa face visible (ill. 135, 136⁶¹). Ces quelques remarques nous conduisent à émettre l'hypothèse que ce minbar ait pu être prédestiné à un autre édifice, avant d'être finalement intégré dans la mosquée de Bundarâbâd. Ainsi, le remaniement des trois premières marches du minbar peut être le résultat d'une restauration de la chaire en vue de l'intégrer au décor d'ensemble de la mosquée. Et au regard des rapprochements chronologiques possibles, la mise en place du minbar et celle du décor général de la mosquée sont quasi concomitantes.

Un dernier élément reste à envisager pour achever notre réflexion sur la datation du décor de ce complexe. Revenons en effet sur le mihrab de la mosquée (ill. 200) : on retrouve le même arc tripartite cobalt sur fond de carreaux hexagonaux turquoise sur le premier cénotaphe du mausolée – une disposition ornementale déjà connue dans la région (cf. à Yazd, mihrab de la mosquée Sar-i Rîg ou de la Masjid-i Jâmi' daté de 890/1485, ill. 173). Les onze tombes disposées dans le mausolée de la première cour ont toutes été revêtues d'un même parement de carreaux hexagonaux turquoise – certes très restauré à une période récente. Ceci suppose donc une même campagne de travaux. Or la dernière des stèles sculptées encadrées par ce parement date de l'année 897/1491. Le décor de ces tombes n'a donc pu être mis en place qu'après 897/1491. De cette observation peuvent découler deux propositions :

- soit la campagne de décoration des tombes est distincte et donc postérieure à celle des lambris et balustrades. Il y aurait donc deux campagnes de travaux de décoration, stylistiquement très proches : l'une post-878/1473-1474, l'autre post-897/1491 ;



205. Ashkizâr, Masjid-i Jâmi',
niche du mihrab (2014)

- soit l'ensemble de ces décors est contemporain ; ils seraient dès lors tous datables des années post-897/1491.

Cette dernière hypothèse coïnciderait sans doute assez bien avec le rapprochement que nous venons de proposer entre le minbar de Bundarâbâd et le lambris daté de 891/1486 à Yazd : l'ensemble du décor pourrait avoir été aménagé au début des années 1490, remployant un minbar à la provenance incertaine. Mais nous ne spéculerons pas davantage et, par souci de prudence, nous retiendrons de cet ensemble de décors qu'il fût le fruit d'une ou de plusieurs campagnes de travaux entrepris au temps des Âq Quyûnlû, dans le dernier quart du xv^e siècle.

Masjid-i Jâmi' d'Ashkizâr

On ne sait pas à quand remonte la fondation de la Masjid-i Jâmi' d'Ashkizâr, un village situé à une vingtaine de kilomètres au nord de Yazd. Un mihrab en pierre offrait autrefois un repère chronologique : après quelques versets coraniques, une inscription donnait en effet le nom d'un mécène, et une date : « Par l'effort du plus impuissant 'Ibâdallâh Aḥmad ibn 'Alî ibn Ḥasan 'Alî Ayybak Ashkizârî, le 20

61 Pour une illustration de l'autre face de ce minbar, voir O'Kane 1986, pl. XLII B.



206. Ashkizâr, Masjid-i Jâmi', mihrab daté du 20 rabi' II 882/21 juillet 1477 (2014)



207. Haftâdur, Masjid-i Châduk, mihrab en céramique à décor peint en noir sous glaçure transparente turquoise, daté de jumâdâ I 892/mai 1487, aujourd'hui disparu

du mois de rabi' II 882 », soit le 21 juillet 1477⁶² (ill. 205, 206). Ce mihrab, orné d'une lampe sous une niche et entouré de l'inscription en question, avait été déplacé en 1966-1967 (1345 sh.) et brisé en deux au cours de cette opération. On ne sait ce qu'il en advint depuis lors⁶³.

Le cliché publié par Afshâr révélait un décor de carreaux découpés : le traditionnel lambris de carreaux hexagonaux d'une part, bordé d'une frise de triangles en quinconce ; d'autre part, une frise entourant le mihrab : réalisée en mosaïque de carreaux découpés, cette frise végétale à deux réseaux sinusoïdaux suivait exactement le même modèle que celle qui borde les lambris internes de la Mosquée bleue à Tabriz (ill. 52). La bordure d'Ashkizâr était incomplète d'après le cliché publié par Afshâr ; elle pourrait avoir été réemployée à cet emplacement à une date inconnue. Elle n'en demeure pas moins, de par sa composition, une pièce assurément turkmène.

Mosquée Châduk, Haftâdur

Le petit village d'Haftâdur s'étend à 35 km au nord d'Ardakân. Sa mosquée Châduk conservait autrefois un rare carreau de céramique peint en noir sous glaçure transparente turquoise. Il s'agit d'une stèle épigraphique, entourée sur trois côtés d'une frise de rinceaux, et d'un bandeau de triangles en quinconce dans le registre inférieur (ill. 207). Calligraphiée sur neuf lignes en un *naskhî* maladroît, l'inscription livre un personnage et une date, correspondant au 4 mai 1487⁶⁴ :

... Sa'îd... Shâb Ḥusayn ibn Ḥasan ibn 'Alî ibn ...
Zargân Haftâdurî, au temps du premier jour du mois
lunaire de jumâdâ I en l'an huit cent quatre-vingt-
douze.
... سعید... شاب [حسین بن حسن بن] علی بن [...نا] زرگان
هفتادری در تاریخ روز الجمعة غرّه ی شهر جمادی الاخر سنة اثنین
و تسعین و ثمانمائه

Ce carreau constitue l'unique exemple daté d'une céramique de cette technique, pour la période

62 D'après Afshâr 1969-1975, I, p. 139, II, p. 507-508 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 365.

63 Le dernier recensement du mihrab en question – et du décor qui l'entoure – remonte à Afshâr (1969-1975).

64 La stèle a été publiée dans Afshâr 1969-1975, I, p. 59 et p. 474, et voir également O'Kane 1987, note 49 p. 72.

âq quyûnlû. Il est malheureusement aujourd’hui perdu : signalé par Afshâr à la fin des années 1960, le carreau est alors démonté et brisé en deux ; en 2009, sa trace semblait perdue. La mosquée Châduk, qui consiste aujourd’hui en une simple salle de prière, a semble-t-il été reconstruite sur les vestiges de l’ancienne mosquée⁶⁵.

Peu d’exemples comparatifs s’offrent à notre connaissance pour cette période. Signalons toutefois un carreau hexagonal à décor épigraphique peint en noir sous glaçure transparente turquoise, conservé au musée du Louvre (ill. 208). Outre une technique analogue, cette pièce présente une calligraphie et des motifs ornementaux stylistiquement proches de la stèle d’Haftâdur. L’assemblage vertical à deux réseaux de demi-palmettes qui occupe l’angle gauche du carreau est notamment élaboré dans l’esprit des décors iraniens du xv^e siècle. Huit lignes d’un texte persan en écriture *nashî* indiquent la destination funéraire de ce carreau, ainsi traduit par Francis Richard :

Sur l’univers de poussière, il faut devenir poussière.
Par la main de la mort, il faut périr, toi qui fus
l’honneur du monde. À la fin, non ; il faut aller
sous la terre. Ô mon œil, si tu es aveugle, regarde
la lumière du tombeau. Ce monde plein de troubles
et d’amertume, regarde-le. Les rois du monde, les
souverains de l’univers. Regarde-les sous terre, dans
la gueule de la Mort⁶⁶.

Masjid-i Jâmi’, Abrandâbâd

La Masjid-i Jâmi’ d’Abrandâbâd aurait été bâtie à l’emplacement d’un *khânqâh* érigé au début du xiv^e siècle par Sayyid Rukn al-dîn, un cadî de Yazd. L’édifice présente un plan caractéristique des mosquées de la région de Yazd. Le bâtiment ouvre par un *pîshîâq*, suivi d’un vestibule desservant une cour à quatre iwans⁶⁷. L’iwân sud communique avec une salle à coupole, reposant sur quatre hauts arcs doublés de quatre arcs d’angles : une élévation déjà observée sur d’autres monuments de la région au cours du xv^e siècle. Une galerie relie entre eux la salle à coupole et les



208. Carreau hexagonal à inscription funéraire, Iran, xv^e siècle : céramique à décor peint en noir sous glaçure transparente turquoise, L. max. 27,5 cm ; épaisseur 1,9 cm. Paris, musée du Louvre, département des arts de l’Islam, MAO 2071

168

différents iwans. Une mosquée d’hiver est enfin ajoutée sur la partie occidentale de l’édifice. Le monument ne comporte que des inscriptions datées tardives : un carreau funéraire porte la date de 1078/1667-1668, tandis que le décor de céramique revêtant l’entrée de l’édifice est daté de 1095/1684 ; dans la mosquée d’hiver, un mihrab en pierre remonte à l’année 1275/1858-1859. Néanmoins, plusieurs panneaux en céramique peuvent être datés du xv^e siècle sur des critères stylistiques. La salle à coupole – datable du xv^e siècle par son élévation – possède un ample mihrab pentagonal, surmonté d’un réseau de muqarnas (ill. 209, 16). La retombée des muqarnas est rehaussée d’étoiles en mosaïque de carreaux découpés, à la manière des mihrabs de Fîrûzâbâd (Masjid-i Jâmi’, ill. 187), de Yazd (mosquée Sar-i Rîg, ill. 155), ou de Bundarâbâd (mosquée du complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, ill. 201). Les étoiles d’Abrandâbâd sont meublées de motifs végétaux ou d’épigraphies circulaires, calligraphiées en un coufique dont les hampes s’étirent pour former un motif géométrique. Ces cartouches en « coufique-géométrisant » se rencontrent notamment dans des décors des années 1450-1460 de la région de Yazd ou de Tabriz, appuyant notre proposition de dater ce décor du troisième quart du xv^e siècle. Notons enfin que les claustras sont habillés de céramiques, de même que le corps des balustrades de la salle à coupole et de l’iwân attenant, dont le décor de carreaux hexagonaux turquoise bordés d’une frise de triangles en quinconce peut être rattaché à cette même campagne de décoration (ill. 210).

⁶⁵ L’édifice venait encore d’être complètement restauré lors de notre visite en 2009.

⁶⁶ Traduction de Francis Richard. Le carreau est inédit.

⁶⁷ Sur cet édifice, voir : Pope 1981 [1939], VIII, pl. 538 ; Afshâr 1969-1975, II, p. 47-51 et III, p. 931-934 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 358 et II, pl. 320-324, fig. 107. Repris dans Aube 2010, II, p. 229-231 et III, pl. 98.



209. Âbrândâbâd, Masjed-i Jâmi', vue d'ensemble de la niche pentagonale du mihrab (2014)



210. Âbrândâbâd, Masjed-i Jâmi', iwan ouvrant sur la salle de prière à coupole (2014)



211. Taft, Masjed-i Shâh Walî, salle de prière (2006)

Au sud-ouest de Yazd

Mosquée Shâh Walî, Taft

Le site de Taft s'étend à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de Yazd. Plusieurs monuments de la ville possèdent des revêtements en céramique remontant au xv^e siècle, mais beaucoup sont des remplois. La mosquée Shâh Walî conserve quelques sections de panneaux encore *in situ*⁶⁸. L'édifice consiste principalement en une salle à coupole, que son élévation permet de dater du milieu du xv^e siècle. Ses hauts arcs d'angles, dans lesquels sont aménagées des tribunes, rappellent en effet une élévation déjà éprouvée dans la Mosquée bleue de Tabriz, datée de 870/1465 (ill. 211, 212). Ce rapprochement chronologique est par ailleurs confirmé par la plus ancienne inscription conservée dans l'oratoire de la mosquée de Shâh Walî : il s'agit d'un mihrab en albâtre qui trace les contours d'une lampe suspendue à un arc trilobé. Un bandeau épigraphique courre autour de cette composition, marquant aux angles deux cartouches carrés à la manière des stèles de la région (ill. 213). Le panneau est daté du mois de rabi' II 873/octobre-novembre 1468. Autour du mihrab, quelques sections de lambris présentent un décor de carreaux hexagonaux turquoise bordés de rubans noirs aux intersections marquées par de petits triangles jaunes. Ces panneaux, dont la nature s'inscrit parmi les décors de lambris yazdis observables dès l'époque muzaffaride, ont pu être mis en place dès la seconde moitié du xv^e siècle pour orner le mihrab. Mais seules

⁶⁸ Sur la mosquée Shâh Wâlî de Taft, voir : Mufid, éd. 2006 (III, p. 685-688), puis Pope 1939 (III, p. 1159), Aubin 1956 (p. 5-13), Afshâr 1969-1975 (I, p. 419-421 et p. 633-636), Golombek, Wilber 1988 (I, p. 410-412, II, pl. 427-428 et fig. 141), et Aube 2010 (II, p. 157-160, et III, pl. 53-54).



212. Taft, Masjid-i Shâh Walî, vue sur le mihrab (2006)



213. Taft, Masjid-i Shâh Walî, détail du décor du mihrab (2006)

quelques portions en sont conservées, et la majeure partie du lambris et des fragments de balustrades des tribunes présentent un décor de carreaux hexagonaux turquoise bordés d'une frise de triangles en quinconce : des panneaux qui semblent ici avoir été largement restaurés. L'édifice a été amplement remanié. Le fond du portail de la mosquée est ainsi constitué d'un véritable *patchwork* du xx^e siècle de panneaux céramiques (ill. 214). Au sein de cette recomposition récente se distingue une inscription âq quyûnlû, remployée pour servir



214. Taft, Masjid-i Shâh Walî, vue d'ensemble de l'entrée de la mosquée (2006)



215. Taft, Masjid-i Shâh Walî, inscription datée de shaban 889/septembre 1484 à l'entrée de la mosquée (2006)

de cadre à la porte d'entrée (ill. 215). Après avoir énuméré les douze imams, le texte s'achève en effet sur le nom du calligraphe : Kamâl-i Shihâb, et par la date : 2 shaban 889/3 septembre 1484⁶⁹. Kamâl-i Shihâb est le calligraphe dont, pour notre période, le plus grand nombre d'œuvres a été conservé. Également connu à Yazd sous le simple nom de Kamâl, il signe ici l'une des dernières calligraphies que nous lui connaissons.

⁶⁹ *Passim*. Aube 2015b.



216. Taft, *Khânqâh* de Shâh Khalîlullâh, inscription provenant de l'entrée du *khânqâh* (2006)

***Khânqâh* de Shâh Khalîlullâh, Taft**

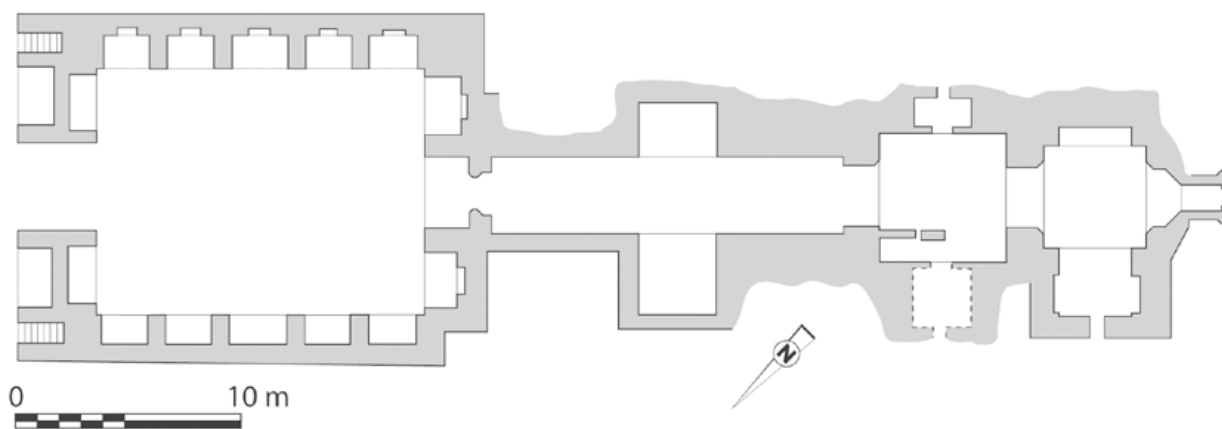
Le *khânqâh* dit de Shâh Khalîlullâh est aujourd'hui utilisé comme bibliothèque. C'est au début du xv^e siècle que le shaykh soufi Shâh Ni'matullâh Walî Kirmânî fonde le *khânqâh*. Une partie du décor de cette fondation est à présent répartie dans la cité de Taft. Le Ḥusayniya Shâh Walî emploie ainsi plusieurs panneaux décoratifs provenant de monuments de la ville ; certains proviennent assurément du *khânqâh* de Shâh Khalîlullâh⁷⁰. Il s'agit notamment de lambris ornés de carreaux hexagonaux turquoise, entourés d'une bordure de triangles en quinconce ou d'une frise de perles et d'étoiles à quatre branches. Un pan de ces lambris est également meublé d'un médaillon polylobé à décor de rinceaux floraux. Ce type de revêtement est stylistiquement daté du xv^e siècle, mais s'il émane de la fondation du *khânqâh*, il s'avère

alors antérieur à la domination turkmène. Difficile, néanmoins, d'attribuer avec certitude des décors si souvent utilisés au cours du siècle dans la région.

À la fin du xv^e siècle, des travaux d'agrandissement – ou de simples restaurations ? – sont commandités dans le *khânqâh* par Nûr al-dîn Ni'matullâh Walî ou par Nizâm al-dîn 'Abd al-Bâqî⁷¹. Deux inscriptions sont rattachées à cette seconde phase de travaux. La première est un bandeau en mosaïque de carreaux découpés qui proviendrait de l'entrée du *khânqâh* (ill. 216). L'inscription est à présent remployée dans une salle passant pour avoir accueilli le tombeau de Sayyid Muḥammad. Elle comporte deux calligraphies : le texte principal est un poème en arabe, écrit en caractères thuluth blancs ; le registre supérieur, calligraphié en lettres coufiques jaunes,

⁷⁰ Le Ḥusayniya emploie également des panneaux provenant d'une demeure dénommée Amrullâh Khâna. Voir Afshâr 1969-1975, I, p. 410 et p. 630, et Golombek, Wilber 1988, I, p. 410.

⁷¹ Sur cet édifice, voir Mufid, éd. 2006 (I, p. 60 et III, p. 685-686), puis Pope 1939 (III, p. 1159), Aubin 1956 (p. 5-13), Afshâr 1969-1975 (I, p. 417-418, et p. 632), Golombek, Wilber 1988 (I, p. 410), puis Aube 2010 (II, p. 221-222, III, pl. 95-96).



217. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, plan du mausolée – *khânqâh* (ci-dessus) et de la mosquée (à droite), d'après Golombek, Wilber 1988

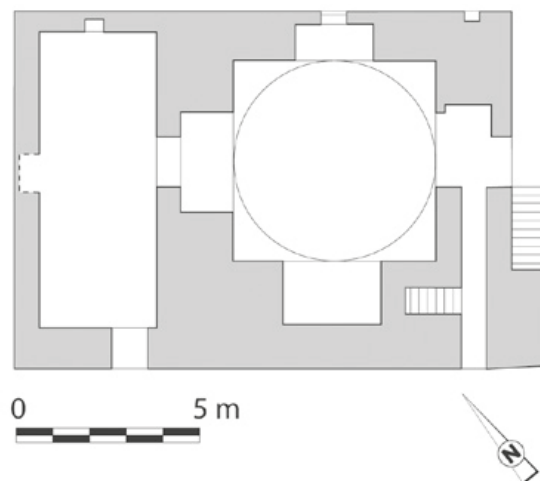
est un hadith. Ce bandeau épigraphique n'est pas daté, mais on remarque que les rinceaux de demi-palmettes et de rosettes qui le délimitent suivent une composition strictement identique à la celle qui entoure l'inscription datée de 889/1484, dans la mosquée de Shâh Walî.

La seconde inscription, conservée au musée Îrân Bâstân à Téhéran (inv. 3279), est attribuée à ce *khânqâh* par Afshâr⁷². Il s'agit d'un bandeau horizontal long de 6 m environ, en mosaïque de carreaux découpés, inscrit en écriture thuluth. Au milieu de l'inscription apparaît le nom de Shâh Ni'matullâh. Le texte comprend par ailleurs les sourates 66:4 et 19:56-57, des hadiths, puis s'achève par la signature du calligraphe : Maḥmûd, et la date de 876/1471-1472.

Le complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, Bîdâkhawîd

À une cinquantaine de kilomètres au sud-ouest de Yazd, dans le village de Bîdâkhawîd, le complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî est l'objet d'une fondation puis de restaurations et d'agrandissements successifs tout au long du xv^e siècle. Le complexe se structure aujourd'hui en deux édifices distincts : un mausolée/*khânqâh* contenant la tombe du shaykh Tâj al-dîn 'Alî ibn Maḥmûd ibn Bilyâmân, et une Masjid-i Jâmi' (ill. 217). Autrefois, ces deux monuments appartenaient au même ensemble.

Le mausolée/*khânqâh* s'organise en trois salles successives : une cour couverte, un couloir introduisant



au mausolée proprement dit, suivi d'un oratoire. Il est dédié au soufi Tâj al-dîn 'Alî ibn Maḥmûd ibn Bilyâmân (également connu sous le nom de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî) : un disciple du shaykh Taqî al-dîn Dâdâ, décédé en 781/1379. L'édifice ne semble pas avoir été construit avant le mois de rajab 826/juin-juillet 1423 : la porte en bois sculpté ouvrant le monument rappelle en effet que c'est Amîr Tarmîsh, au service d'Iskandar Sulṭân, qui fonde en 826/1423 cet édifice comme *khânqâh*⁷³ (ill. 218). Après lui, d'autres mécènes dotent le monument de nouvelles adjonctions : en 849/1445-1446, Ḥâjjî Khalîfa fait rénover et agrandir le bâtiment, tandis que, la même année, le fils d'Amîr Chaqmâq offre un mihrab en pierre ; quelque temps plus tard, c'est Ḥâjj Shams al-dîn Muḥammad Shâh Bîdâkhawîdî

73 Si le complexe est aujourd'hui connu comme mausolée, les sources textuelles le décrivent comme un *khânqâh*. Sur ce point, de même que pour la suite du commentaire sur cet édifice, voir : Afshâr 1969-1975, I, p. 260-270 et p. 554-559, Golombek, Wilber 1988, I, p. 371-372, repris dans Aube 2010, II, p. 7-10, III, pl. 3-4.

72 Voir Afshâr 1969-1975, I, p. 421 et pl. p. 636.



218. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, porte d'entrée du mausolée, 826/1423 (2009)



219. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, mausolée, mihrab de l'oratoire avec inscription en mosaïque de carreaux découpés datée de 893/1488 (2009)

qui adjoint une nouvelle structure au complexe, puis se fait inhumer dans le monument en shawwâl 856/1452⁷⁴. Si le complexe est donc clairement un témoin du mécénat architectural au xv^e siècle, la nature de ces différentes phases de travaux comporte parfois quelques ambiguïtés, tant a été remanié le monument⁷⁵.

Des nombreux travaux d'embellissement qui eurent court durant ce xv^e siècle, un seul s'avère dater de la période âq quyûnlû : la reconstruction de l'oratoire. Cette petite mosquée à coupole possède

74 Pour un résumé de la chronologie des restaurations tîmûrides de ce complexe, on se réfèrera à Golombek, Wilber 1988, I, p. 371-372. Concernant le mihrab en pierre offert par le fils d'Amîr Chaqmâq, il s'agit vraisemblablement d'une autre pièce que celle présentée dans la niche de mihrab de l'oratoire : en effet, le mihrab actuel ne présente pas d'éléments chronologiques permettant sa datation, et il semble que ses dimensions ne corrént guère avec l'emplacement qui lui est alloué. Notons que l'actuel mihrab est lui-même un remploi.

75 Des remplois sont également visibles dans le monument, tel que le carreau étoilé à décor de lustre métallique sur glaçure disposé à l'entrée du mausolée/*khânqâh*. Notons également un carreau à décor peint en bleu et blanc sous glaçure, daté de 1069/1658-1659.



220. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, détail du mihrab (2009)



221. Bīdākhawīd, complexe de Bābā Shaykh 'Alī Bīdākhawīdī, vue extérieure de la mosquée (2009)



222. Bīdākhawīd, complexe de Bābā Shaykh 'Alī Bīdākhawīdī, vue extérieure sur l'entrée de la mosquée (2009)



223. Bīdākhawīd, complexe de Bābā Shaykh 'Alī Bīdākhawīdī, mosquée. Détail de l'inscription surmontant la porte d'entrée (2009)

un bandeau épigraphique qui suit la forme exacte de l'arc surmontant la niche du mihrab : inscription et élévation ont clairement été construites l'une pour l'autre (ill. 219, 220). L'inscription indique que l'oratoire a été érigé en 893/1488, au temps du sultan Ya'qûb (r. 883-896/1478-1490). Le texte, réalisé en mosaïque de carreaux découpés, donne les termes suivants dans une écriture thuluth blanche sur fond cobalt⁷⁶ :

Il a construit cette mosquée [...] sous les jours du Sultân [...] Abû al-Muzaffar Ya'qûb Bahâdur Khân, que Dieu garde son pouvoir éternellement et qu'Il inonde par sa bienfaisance ces contrées [désignations], le constructeur [al-bânî] est [désignations] Zayn al-Dawla wâl-dîn Pîr 'Alî, qu'il soit considéré à sa plus haute valeur et qu'il soit protégé de ses pêchés, en l'an huit cent quatre-vingt treize.

بنى هذا المسجد المستحق الشافى ايام السلطان المؤيد من
الستماء، الخاقان المظفر على الاعداء، المخصوص با... صافى
تقوية الشريعة الزهرا الذي اطيع امره الناقد في اقطار الارض
و صارت محبته على الرعايا بمثابة الفرض المتوكل على الميهن
الرحمان ابي المظفر يعقوب بهادر خان خلد الله تعالى سلطانه
واقاض على البرآية احسانه والبانى هو الامير الاعظم الخبير
الاعلم ناصب رايات العد الله والعلم صاحب الايات ايلت والحلم
المتعصم بحبل الله الولي زين الدولة والدين پير على اعلى شانه
وصانه عما ذنوبه، في سنة ثلاث و تسعين وثمانائة

Le lambris de cet oratoire pourrait avoir été mis en place lors de cette campagne. Le décor, très traditionnel, se compose de carreaux hexagonaux turquoise. Les panneaux sont délimités par des frises de triangles blancs en quinconce. Le même revêtement orne encore le lambris du mausolée⁷⁷. Les claustras du mausolée pourraient stylistiquement être également rattachés à cette même phase de décoration.

Un décor semblable revêt certaines balustrades de la mosquée qui fait face au *khânqâh* (ill. 221-224). L'édifice se compose d'une salle à coupole, avec tribunes, suivie d'une petite salle de prière de plan rectangulaire. Un mihrab en pierre y est daté du



224. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, mosquée, balustrade (2009)

mois de rabi' I 841/septembre 1437. Les panneaux céramiques pourraient remonter à cette fondation, ou constituer des adjonctions contemporaines à la mise en place des lambris du *khânqâh*.

VERS LE SUD : KIRMÂN ET CHIRAZ

Au sud de la région de Yazd, peu de vestiges subsistent des époques qarâ quyûnlû ou âq quyûnlû. À Kirmân, où d'importants ensembles décoratifs en mosaïque de carreaux découpés se développent dès le siècle précédant⁷⁸, un seul édifice pourrait être mis en relation avec la domination turkmène : le Qûbba-yi Sabz de Kirmân⁷⁹ (ill. 225). Son imposante structure a d'abord été identifiée comme le mausolée des Qarâ Khitay, sur la base

⁷⁶ L'inscription arabe est transcrite dans Aube 2010, II, p. 8-9. Voir également Afshâr 1969-1975, I, p. 264-265.

⁷⁷ Notons que l'édifice était en cours de restauration lors de notre visite fin janvier 2009. L'ensemble du lambris du couloir précédant le mausolée était alors démonté : des cartons de carreaux neufs semblaient attendre d'être mis en place...

⁷⁸ Voir les panneaux de la Masjid-i Jâmi' de Kirmân (750/1349) et de la mosquée Pâ Mînar (793/1390), dans Cubaynes 2013, p. 35-37.

⁷⁹ Sur cet édifice, on se référera aux références suivantes : Sykes 1902 (p. 194, et pl. face à la p. 264), Pope 1981 [1939] (III, p. 1102, 1129, et fig. 406 p. 1132), Golombek, Wilber 1988 (I, p. 394, II, pl. 399-400), Porter, DeGeorge 2001 (pl. p. 135-détail), Aube 2010 (II, p. 248-253, III, pl. 108-110).



225. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, vue d'ensemble de l'iwan (2006)



226. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, panneaux décoratifs à l'intérieur de l'iwan et vestige de l'inscription de fondation (2006)

de l'inscription de fondation datée de 640/1242-1243, signée par les maîtres Khwâja Shukrullâh et 'Inyâtullâh ibn ustâd Nizâm al-dîn mi'mâr Işfahânî (*ustâd*). Cette précieuse inscription, publiée en 1902 par Major Percy Molesworth Sykes, a aujourd'hui quasiment disparu⁸⁰ (ill. 226). Le Qûbba-yi Sabz a été réaménagé au cours du xv^e siècle : en témoignent les jonctions de la voûte du grand iwan, ainsi que les panneaux de mosaïque de céramiques. À partir des informations de Sykes et des vestiges en place, Pope proposait d'interpréter le nom du fondateur comme étant celui du Tîmûride 'Abd Allâh ibn Ibrâhîm ibn Shâhrukh (r. 1434-1447)⁸¹. L'inscription aurait d'ailleurs pu être mal déchiffrée par Sykes : la date de fondation n'aurait-elle pas pu être lue 840/1436-1437 et non 640/1242-1243⁸² ? Au regard de ses attributs techniques et stylistiques, ce décor tend en effet à être rattaché au milieu du xv^e siècle : soit à la lisière des dominations tîmûrido-turkmènes. Partiellement



227. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, fragment de mosaïque de carreaux découpés : les tesselles jaunes conservent encore des rehauts dorés (2006)

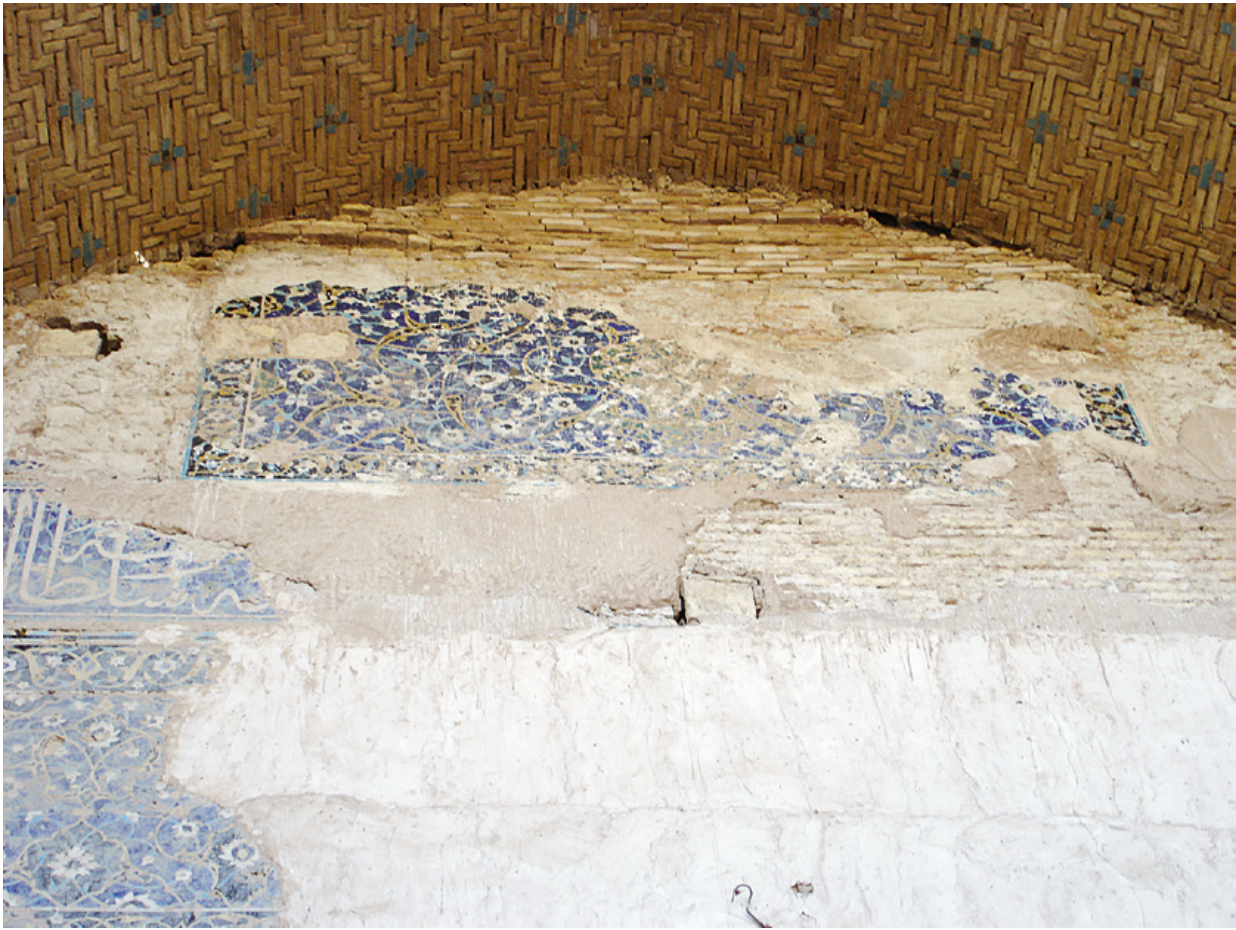
redécoré sous les Safavides, le monument est par la suite définitivement ruiné par un tremblement de terre (1896)⁸³. Subsiste un imposant iwan : le portail monumental de ce qui aurait jadis été une madrasa

⁸⁰ Voir Sykes 1902, p. 194. Aujourd'hui, seule une infime partie du nom du fondateur est lisible.

⁸¹ Voir Pope 1981 [1939], III, p. 1102, 1129.

⁸² La question était déjà posée dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 394.

⁸³ Quelques fragments de carreaux indiquent en effet des restaurations à l'époque Safavide. Quant à la destruction du Qubba-yi Sabz, Sykes écrit que l'édifice aurait été d'abord partiellement détruit par le « Walik-ul-Muluk » à la



228. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, panneau à décor de vase fleuri dans la partie supérieure de l'iwan (2006)

associée à la tombe du fondateur⁸⁴. La structure semble aujourd'hui à l'abandon⁸⁵. Les panneaux décoratifs sont réalisés en mosaïques de carreaux découpés, et les tesselles jaunes présentent encore des traces d'or (ill. 227). Les revêtements utilisent un répertoire ornemental végétal. On relèvera parmi ces décors l'emploi du vase fleuri (ill. 228), de larges assemblages verticaux de demi-palmettes rappelant les réseaux d'Ispahan (ill. 229), ainsi que de délicates colonnettes torsadées, à la manière de celles de Tabriz (ill. 230).

recherche d'un trésor, avant d'être définitivement ruiné par le séisme de 1896. Voir Sykes 1902, p. 194.

84 C'est l'hypothèse de Pope 1981 [1939], III, p. 1102, 1129, puis de Golombek, Wilber 1988, I, p. 394.

85 Les fragments de mosaïques de carreaux découpés tombés au sol ont été amassés dans des caisses, désormais gorgées d'eau et abandonnées sur le site depuis de longues années. Si l'accès au Qûbba-yi Sabz est clôturé par une grille fermée à clé, le site n'en demeure pas moins un lieu de décharge de planches et autres objets encombrants, et tombe à l'abandon (2006).

Dans la province du Fârs, tout vestige des Qarâ Quyûnlûs ou des Âq Quyûnlûs s'est évanoui – ou presque. À Takht-i Jamshîd, le fils du sultan âq quyûnlû Khalîl, Mîrzâ Sulţân 'Alî, calligraphie un poème dans la pierre lors d'une revue militaire organisée sur le site, en 881/1476⁸⁶. Il était alors courant d'apposer son nom sur un site renommé, associant son patronyme au prestige d'un lieu. Dans les environs de Chiraz, cette calligraphie est l'un des rares témoignages du passage des Moutons blancs. Josafa Barbaro, ambassadeur italien à la cour de l'Âq Quyûnlû Ūzûn Ḥasan, croise de nombreux forts (*castelli*) et villages sur la route de Chiraz⁸⁷. Et, dans son histoire des Moutons blancs écrite pour le sultan Ya'qûb, Khunjî Işfahânî mentionne la forteresse de Lîrâv, dans le Fârs⁸⁸. L'un comme l'autre

86 Qâdî Aḥmad, éd. 1959 (p. 71-72), Minorsky 1939 (p. 152 et 177-178), Mélikian-Chirvani 1971 (p. 27-28) et 1987 (p. 129). Sur la pratique des textes commémoratifs, voir Blair 1998, p. 46-49.

87 Barbaro dans Lockhart *et al.*, éd. 1973, p. 142 et Barbaro, éd. 1873, p. 75.

88 Işfahânî, éd. 1992, p. 26.



229. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, panneau décoratif sur l'une des parois latérales de l'iwan (2006)



230. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, détail de la colonnette torsadée revêtue d'une mosaïque de carreaux découpés (2006)

ne s'attardent cependant pas à décrire ces structures. L'un des rares décors en céramique de cette période conservé aux alentours de Chiraz semble provenir du village de Jiza, dont le musée Pârs à Chiraz conserve le mihrab d'un mausolée soufi (ill. 231). Le décor, le répertoire végétal et la calligraphie de ce mihrab, réalisé en mosaïques de carreaux découpés, le connectent aux productions du xv^e siècle. Des pans de lambris en carreaux monochromes hexagonaux issus de ce même mausolée auraient par ailleurs été transférés à la mosquée 'Atfîq de Chiraz⁸⁹. Par sa calligraphie et la nature de ses demi-palmettes, le mihrab de Jiza rappelle celui de la Masjid-i Jâmi' d'Abarkûh, cité située sur la route entre Yazd et Chiraz (ill. 232). La construction de l'édifice remonte en grande partie à la période îl-khânide, mais l'encadrement de son mihrab de marbre est une adjonction du xv^e siècle. Les entrelacs végétaux des écoinçons, jusqu'aux bordures de tiges sinusoïdales alternant rosettes et palmettes, sont à

⁸⁹ Sur le mausolée de Jiza, dans le district de Khafr, voir Golombek, Wilber 1988, I, p. 392-393. Le village de Jiza se situe à une quarantaine de kilomètres au sud-est de Chiraz, sur la route de Firûzâbâd.

rapprocher des œuvres turkmènes déjà observées. De même, les frises d'oves et d'étoiles subsistant sur le mur qibla rappellent les décors de l'Iran du xv^e siècle. L'ensemble de ce décor a aujourd'hui disparu⁹⁰.

À Chiraz même, centre artistique reconnu pour les arts du livre⁹¹, il ne reste rien des parois de céramiques qui ornaient de nombreux monuments. Barbaro décrit la cité comme un carrefour commercial fourmillant de monde, mentionne l'imposant palais d'Ûzûn Hasan, fait état des nombreuses et belles mosquées qui jalonnent la ville, ainsi que des maisons décorées de mosaïques et d'ornements⁹². Mais ces mentions semblent constituer les seuls témoins du contexte architectural de cette période, car les monuments de Chiraz ont été largement reconstruits depuis les Safavides.

⁹⁰ Sur la Masjid-i Jâmi' d'Abarkûh, voir : Pope 1981 [1939], VIII, pl. 403 (qui donne le mihrab pour xv^e), Godard 1936, p. 56, Wilber 1955, p. 181-182, Afshâr 1969-1975, p. 337-341 (sans éléments de datation du mihrab) et enfin Golombek, Wilber 1988, I, p. 357 (qui le datent première moitié du xv^e siècle).

⁹¹ Voir la thèse de Rettig 2001.

⁹² Barbaro, éd. 1873, p. 74 et 72.



231. Mihrab en mosaïque de carreaux découpés provenant d'un mausolée soufi à Jiza (Khafr). Conservé au musée Pârs de Chiraz (2005)

Situé jadis en dehors des murs de la ville, le site de Qaṣr al-Dasht – devenu aujourd'hui un quartier de Chiraz – présente deux monuments réparés sous les Âq Quyûnlûs. La petite mosquée de Qaṣr al-Dasht est en effet restaurée en 875/1470-1471 par un certain Aḥmad, sous le règne d'Ûzûn Ḥasan. Une plaque en pierre enregistrait autrefois ces travaux, qui concernaient le côté sud de la mosquée, l'iwan de qibla (disparu) et les voûtes⁹³. C'est le même mécène qui, en 895/1489-1490, aurait fait ériger le mausolée Râ'îs Aḥmadî de Qaṣr al-Dasht⁹⁴. Aḥmad décède en 905/1499-1500. Aucune céramique architecturale n'est connue sur ce site.

Seule la mosquée 'Atîq de Chiraz pourrait conserver quelques panneaux décoratifs turkmènes. La plus ancienne inscription datée du monument

⁹³ La plaque n'existait plus lors de notre visite en 2006. Voir Muṣṭafawî 1964, p. 80-81 et fig. 146-147, repris dans Golombek, Wilber 1988, I, p. 399.

⁹⁴ Une plaque de fondation en pierre donnerait le nom d'Aḥmad et la date de fondation (d'après Muṣṭafawî 1964, p. 80-81 et fig. 146-147; Golombek, Wilber 1988, I, p. 399). Notons que Qâḍî Aḥmad consacre une courte notice à ce mécène (Qâḍî Aḥmad, éd. 1959, p. 71-72).



232. Abarkûh, Masjid-i Jâmi', ancien mihrab : le décor de mosaïque a aujourd'hui disparu, seul le panneau en marbre a été conservé (Afshâr 1969-1975, p. 593)

mentionne l'année 752/1351, mais la fondation de la mosquée remonterait à l'année 281/894⁹⁵. L'édifice a été souvent remanié au cours des siècles. En 1935, le monument est en ruine, et ce sont les restaurations entreprises au xx^e siècle qui lui ont redonné vie. Un ancien portail de la mosquée conserverait des traces d'un panneau en mosaïque : un réseau géométrique turquoise et noir sur un fond de briques non glaçurées, stylistiquement attribuable au xv^e siècle (vers 1440-1500)⁹⁶.

⁹⁵ Sur la chronologie de ce monument, voir Wilber 1972.

⁹⁶ Rappelons que la mosquée 'Atîq ne possède pas d'inscription relative à la période qui nous intéresse. Le tympan du portail en question serait disposé à l'emplacement d'une ancienne cour à l'angle sud-est de la mosquée (mais nous n'avons pu le localiser lors de notre visite en 2006). Ce panneau, publié en 1972 par Donald Wilber, était alors daté d'environ 1447 sur des critères stylistiques (Wilber 1972, p. 7, 22 et pl. 39). L'année 1447 était proposée à titre indicatif, correspondant à la mort du Tîmûride Shâhrukh. Par la suite, Lisa Golombek et Donald Wilber ont proposé une datation un peu ultérieure, rattachant ce tympan à des restaurations entreprises à la fin du xv^e siècle dans la mosquée (Golombek, Wilber 1988, I, p. 405). Au regard de la nature du décor, il nous apparaît difficile de trancher avec plus de précision sur la datation de ce décor, dont le style le situe effectivement entre les années 1440 et la fin du xv^e siècle.

SYNTHÈSE

Les décors en céramique de la région de Yazd attestent de spécificités stylistiques locales très marquées. Leurs caractéristiques sont multiples. Mentionnons, pour rappel, les lambris de carreaux hexagonaux à glaçure monochrome turquoise, parfois soulignés d'un réseau de rubans ponctués de petits polygones (ill. 46) ; les bordures de triangles en quinconce ; fréquentes sont également les frises de fleurons sans tiges, ou celles d'étoiles et d'oves ou de carrés (annexe I p. 236). Plusieurs mihrabs de la région sont ornés d'un simple arc trilobé (ill. 173 pour exemple) ; d'autres sont par ailleurs surmontés de muqarnas dont seule la retombée est rehaussée d'un médaillon glaçuré (ill. 155, 187). La feuille de lotus est pratiquement absente du répertoire turkmène de la région, tandis que la fleur de lotus, avec ses trois pétales récurrents, suit des formes une nouvelle fois très locales (annexe I p. 220-221). Nombreux sont par ailleurs les décors architecturaux à utiliser la couleur naturelle de la terre cuite dans les décors : en grattant la glaçure colorée, le céramiste obtient une nouvelle nuance dans sa palette⁹⁷ (ill. 148, 167). En vogue également dans la région d'Ispahan, cet usage fait sans doute écho à l'omniprésence passée de la brique et de la terre cuite dans les décors antérieurs, et qu'évoquent encore, par exemple, les revêtements de la madrasa Shihâb al-dîn Qâsim Tarâz à Yazd⁹⁸ (737/1336 ou 787/1385-1386).

Plus généralement, un certain nombre de ces types décoratifs est hérité des traditions décoratives muzaffaride (ill. 145), puis tîmûride (ill. 146). Si les lambris d'hexagones turquoise apparaissent également sur certains monuments tîmûrides de Transoxiane (cf. le mausolée de Shîrîn Beyg Âqâ à Samarcande, 787/1385-1386), il reste moins fréquemment utilisé que dans le centre de l'Iran.

La confrontation entre les céramiques décoratives turkmènes et muzaffarides laisse toutefois entrevoir l'évolution des modes et des techniques au cours du xv^e siècle. Les amples réseaux géométriques des décors muzaffarides, à la palette relativement limitée, ont fait place à des décors végétaux plus abondants et finement colorés. Entre les années 1430 et 1450,

les motifs floraux et végétaux se développent et leur mode d'assemblage évolue vers les canons qui caractériseront la fin de la période tîmûride et les arts turkmènes. Par ailleurs, ces ensembles qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs attestent également de contacts avec d'autres centres turkmènes : plusieurs décors de Yazd (Masjid-i Jâmi', mausolée Shâhzâda Fâzil) utilisent en effet les mêmes cartons qu'à Tabriz (Masjid-i Kabûd). Et ce sont ces mêmes modèles que l'on retrouve dans le rouleau dit « de Topkapı ». Au-delà des traditions artistiques très locales qui caractérisent les productions de cette région, des artisans se déplacent d'un centre à l'autre, transportant avec eux leurs savoir-faire.

À cet égard, la région de Yazd offre un bel exemple de la circulation d'un calligraphe (ou d'une lignée ?), probablement originaire de Yazd, actif entre 863/1459 et 895/1489-1490. Entre 863/1459 et 875/1470-1471, c'est un dénommé « Kamâl » qui signe plusieurs inscriptions sur la Masjid-i Jâmi' de Yazd (ill. 5, 6, 7), tandis que, quelques années plus tard, c'est la variante « Kamâl-i Shihâb » qui est utilisée à la mosquée Shâh Walî de Taft (889/1484, ill. 215). Et, en 895/1489-1490, « Kamâl ibn Shihâb al-kâtib al-Yazdî » signe l'inscription du mausolée d'Abû Maş'ûd à Ispahan (ill. 118). Il est difficile de déterminer s'il s'agit de deux célèbres calligraphes de Yazd ou, plus probablement, du même calligraphe que l'on suit à travers un parcours de trente-deux années⁹⁹. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Kamâl-i Shihâb traduit parfaitement la mode de son époque. Reflet des cartons qui circulaient alors, ses stèles calligraphiques se structurent généralement autour d'un arc (trilobé ou en anse de panier à clé rehaussée). La bordure à décor épigraphique qui forme un cadre autour du panneau constitue le trait marquant de la composition ; les angles sont rehaussés d'un cartouche carré, calligraphié en coufique labyrinthe ou bien parfois laissé vierge (ill. 7). Dans la région de Yazd, de nombreuses stèles ou mihrabs sont exécutés selon ce modèle au cours de la seconde moitié du xv^e siècle (et de manière plus évidente encore dans les années 1470-1480). Le mihrab daté de 878/1473-1474 ou la stèle funéraire de l'année 896/1491, au complexe de Shaykh Dâdâ à Bundarâbâd, en sont des illustrations parmi d'autres. Ils sont autant de reflets des cartons qui accompagnaient jadis les artistes d'un chantier à l'autre.

⁹⁷ Sur cette technique, voir p. 41.

⁹⁸ Sur la madrasa Shihâb al-dîn Qâsim Tarâz de Yazd, voir notamment : Pickett 1997, p. 144-145 et Cubaynes 2013, II, p. 23-25.

⁹⁹ Voir Aube 2015b.

AU-DELÀ DE L'IRAN :
LES CÉRAMIQUES ARCHITECTURALES TURKMÈNES D'ANATOLIE

*Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ?*

Alphonse de Lamartine, « Le lac »,
dans *Les Méditations poétiques*, 1820

Le sud-est de l'Anatolie constitue le berceau historique des confédérations qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs. Dès le XIII^e siècle, les « Moutons noirs » passent l'été autour du lac de Van (probablement à Erciş, au nord du lac) ; les « Moutons blancs » sont localisés plus au sud, dans la région de Diyarbakır¹. Si, au XV^e siècle, les Qarâ Quyûnlûs s'étendent vers l'est, notamment en Iran, les Âq Quyûnlûs augmentent quant à eux leurs possessions en Anatolie. Après la prise de Diyarbakır (807/1404-1405), d'Erzincan (824/1421), de Mardin (835/1432), jusqu'à celle, plus tardive, de Hasankeyf (866/1462), les Âq Quyûnlûs sont à la tête d'un territoire dont la capitale reste Diyarbakır pour plus de soixante ans².

La région connaît des héritages et des traditions artistiques distincts du monde iranien, et l'emploi de céramique architecturale y est moins fréquent. Le mécénat architectural qarâ quyûnlû est mal connu – probablement très restreint, en raison de leur rapide expansion vers l'Est. Seules quelques mentions éparses signalent l'édification de monuments par Qarâ Yûsuf³ (r. 791-802/1389-1400 et 809-823/1406-1420). À Erciş, un mausolée et une *zâwîya* d'une grande richesse auraient été érigés autour de la tombe de Qarâ Yûsuf ; une mosquée aurait accompagné l'ensemble, restaurée puis rebaptisée par la suite au



233. Ahlat, complexe Bayındır, le mausolée (2012)

nom de Süleyman I^{er} (955/1548)⁴. Mais aucun décor de céramique semble n'avoir jamais été associé à ces différentes structures qarâ quyûnlûs.

Le mécénat architectural âq quyûnlû s'avère en revanche beaucoup plus actif dans la région. Une citadelle est érigée sur le site de Harput, conquis par Ūzûn Ḥasan⁵ (r. 857-882/1453-1478).

1 Sümer 1978, IV, p. 607 et Woods 1976, p. 40.

2 Woods 1999, p. 55.

3 Aucun vestige conservé n'est connu pour la période qarâ quyûnlû dans le sud-est anatolien. Les rares sources textuelles s'intéressent plutôt aux édifices conquis par les Qarâ Quyûnlûs : ainsi d'Abû Bakr Ṭihirânî, qui raconte comment Iskandar enleva huit forteresses (*qal'a*) et trois mille maisons (*khâna*) à Akrâd Sulaymânî et à Zarqî Lavâ'î dans le Diyarbakr (Ṭihirânî, éd. 1964, p. 95).

4 La tombe de Qarâ Yûsuf n'a jamais été retrouvée. Voir Sümer 1978, p. 609. Sur la mosquée, voir Kuran 1992, p. 223.

5 La citadelle a fait l'objet de fouilles archéologiques, et les tessons découverts ont été déposés dans le musée d'Elazığ (d'après Soustiel 1985, p. 249). La mosquée Sare Khâtun de Harput est d'ailleurs appelée Uzun Hasan Oğulları



234. Mardin, Hamza-i Kebir Camii, inscription et décor géométrique surmontant la porte d'entrée (2012)

À Ahlat, le complexe Bayındır rassemble une mosquée (882/1477) et un mausolée (890/1491-1492, **ill. 233**)⁶. Mais c'est une tradition du décor en pierre qui prédomine. La ville de Mardin compte plusieurs monuments remaniés ou construits à l'instigation des Âq Quyûnlûs. La citadelle est restaurée par les « Moutons blancs »⁷, un mausolée est érigé pour le

sultan Jahângîr (r. 848-857/1444-1453), qui aurait également fait construire un hôpital⁸ – disparu –, son fils Qâşim (r. 893-908/1487-1502) fait restaurer la madrasa Kasımiye⁹, tandis que deux décrets apposés dans la Ulu Camii rappellent la domination âq quyûnlû sur la cité¹⁰. Mais de ces différentes

Cami, vraisemblablement en souvenir de la construction du site par les fils d'Ûzûn Hasan. L'aspect général de cette mosquée semble cependant plus récent et Albert Gabriel la date du xviii^e siècle. Voir Gabriel 1940, I, p. 257-259. Sur le site de Harput, voir également Sinclair 1989, p. 18-

- 6 Sur la Bayındır Camii et le Bayındır Türbe d'Ahlat, voir notamment : Bachman 1913, p. 65 et pl. 51 ; Gabriel 1940, I, p. 246 ; Mayer 1956, p. 137 (sur les marques d'appareil) ; et Sinclair 1989. Notons que la façade de la Bayındır Camii porte la signature suivante : « *'amal-i Bâbâ Jân* ».
- 7 En 806/1404, Tîmûr avait ordonné à l'Âq Quyûnlû Qarâ 'Usmân d'assiéger la citadelle alors aux mains des Artûqîdes. Mais les Qarâ Quyûnlûs de Qarâ Yûsuf, alliés des Artûqîdes, s'étaient emparés de la cité en 812/1409. Dès 835/1431, les Âq Quyûnlûs reprennent la ville et la conservent jusqu'aux invasions du Safavide Shâh Ismâ'îl (voir Van Berchem, Strzygowski 1910, p. 116 ; Etem 1936, III, p. 141 ; Gabriel 1940, I, p. 7 ; Sümer 1978, p. 609 ; Minorsky

et Bosworth 1989, p. 525). Lieu répété de siège de la cité, la citadelle semble donc avoir été restaurée par les Âq Quyûnlûs : un signe gravé au-dessus de l'une des tours a conduit à interpréter ladite tour, ainsi que la mosquée de la citadelle, comme une intervention âq quyûnlû (Gabriel 1940, I, p. 13 et p. 17). Le dispositif d'entrée de la citadelle a également été attribué à des restaurations âq quyûnlûs (Gabriel 1940, I, p. 14 et p. 291 pour le relevé de l'inscription par Sauvaget, ainsi que Etem 1936, III, p. 141 et Allan 1991, p. 153).

- 8 L'édifice ne nous est connu que grâce à Josafa Barbaro, qui raconte avoir été logé dans un hôpital (*ospedale*) érigé à l'instigation de Jahângîr. Voir Barbaro, éd. 1873, p. 48, repris dans Gabriel 1940, I, n. 6 p. 37 et Minorsky et Bosworth 1989, p. 525.

9 Gabriel 1940, I, p. 33-37.

- 10 Il s'agit de deux décrets, inscrits en écriture *naskhî*, et remontant au règne de Jahângîr. Le premier a été traduit comme suit par Jean Sauvaget : « Il a été promulgué un décret auguste du sultan équitable, instruit dans les



235. Cizre, Ulu Cami, minaret (2012)



236. Cizre, Ulu Cami, détail du décor de briques *bannâ'i* ornant le minaret (2012)

constructions, aucune ne témoigne d'une tradition décorative en céramique. Seule la Hamza-i Kebir Cami de Mardin – un ancien mausolée construit jadis avec une mosquée et une *zâwîya*, pour accueillir la tombe du souverain âq quyûnlû Hamza (r. 842-848/1438-1444) – possède seize carreaux hexagonaux monochromes, à glaçure turquoise ou verte¹¹, qui s'articulent dans le réseau géométrique d'un décor en pierre sculpté (ill. 234). L'ensemble, remployé ou sauvé au-dessus de l'inscription de fondation, est

sciences musulmanes, le champion de la guerre sainte, celui qui combat pour la foi, le sultan Djihângîr (puisse Dieu prolonger son règne et faire durer son pouvoir!), ordonnant de ne plus percevoir des bouchers un droit sur les têtes de mouton et de rendre les sommes ainsi perçues à ceux qui les ont versées. Quiconque osera percevoir encore ce droit qu'il soit maudit à la fois de Dieu, des anges et des hommes! – Ce décret a été promulgué à la date du 5 [ou: 15, ou: 25]... » (dans Gabriel 1940, p. 294 et également publiée dans Van Berchem 1907, n° 104). Le second décret nomme un émir âq quyûnlû: « Il a été promulgué un décret royal. Le grand émir Taghrî-Vermish a ordonné l'abolition des rations de viande (?) imposées à la corporation des bouchers. Maudit en même temps que son père quiconque modifiera cette décision! – À la date du... » (traduction de Sauvaget, dans Gabriel 1940, I, p. 295).

11 Hamza décède en 848/1444. Sur son mausolée et son complexe, voir Gabriel 1940, p. 38-39, Artuk 1970, p. 157-159, ainsi que Allan 1991, p. 155 et Mahi 2012, p. 185-186.

extrêmement endommagé; il convient de se demander dans quelle mesure il n'a pas été largement remanié. Un assemblage analogue est observable sur le minaret de la Ulu Cami de Cizre, accompagné de quelques briques *bannâ'i* (ill. 235, 236). Ces restaurations ne sont cependant pas datées, et le caractère très éparpillé des carreaux hexagonaux turquoise évoque plutôt des emplois modernes.

À Mardin comme à Cizre, ces techniques de décors s'apparentent aux pratiques en usage dans le monde tîmûrido-turkmène (briques *bannâ'i*, carreaux hexagonaux turquoise). Mais en dehors de ces quelques éléments, seuls les sites de Hasankeyf et de Diyarbakır présentent pour la période âq quyûnlû des ensembles décoratifs en céramique homogènes: des revêtements aux traditions artistiques vraisemblablement étrangères aux pratiques locales. Ils pourraient refléter le travail d'ateliers itinérants venus du monde iranien.

DIYARBAKIR

C'est en reconnaissance de leur fidélité que les Âq Quyûnlûs gagnent la ville de Diyarbakır (Âmid): les Tîmûrides, qui la détenaient depuis 796/1394, en allouent la gouvernance à Ibrâhîm ibn Qarâ 'Uthmân. Diyarbakır devient la capitale des Âq Quyûnlûs¹² (807/1404-1405). Cité convoitée, elle résiste à l'attaque du Mamlûk Barsbây en 836/1432-1433, avant d'être arrachée, vingt ans plus tard, des mains de l'Âq Quyûnlû Jahângîr par son propre frère,

12 Woods 1976, p. 52.



237. Enceinte urbaine de Diyarbakir, porte d'Urfa (2007)

Ûzûn Hasan¹³. La ville demeure la capitale des terres âq quyûnlûs jusqu'en 872-873/1468-1469, lorsqu'Ûzûn Hasan prend possession des territoires qarâ quyûnlûs et décide de déplacer sa capitale vers Tabriz¹⁴.

Plusieurs structures de Diyarbakir sont l'objet des soins des Âq Quyûnlûs. Une imposante enceinte encercle le cœur de la ville depuis la période byzantine. Mise en place dès le IV^e siècle, probablement par l'Empereur Constance, ce sont les agrandissements de Justinien, au VI^e siècle, qui lui donnent son tracé actuel. Les différents pouvoirs qui ont depuis dominé la cité n'ont eu de cesse d'apposer leur marque sur cette prestigieuse enceinte¹⁵ (ill. 237). Plusieurs inscriptions témoignaient ainsi de restaurations entreprises sous les Âq Quyûnlûs. Les deux plus anciennes remontent à l'année 853/1449-1450, date à laquelle Jahângîr domine Diyarbakir. Il s'agit de bandeaux épigraphiques, calligraphiés en *naskhî*, et disposés au sommet des murs, répartis entre trois des tours au nord des remparts (immédiatement à l'ouest de la citadelle)¹⁶. Sur la porte d'Urfa, un autre bandeau,

calligraphié en *naskhî*, évoque des restaurations mineures ordonnées par Ûzûn Hasan en 864/1459-1460¹⁷. Une dernière inscription *naskhî*, disposée sur l'une des tours au nord-ouest des remparts, rendait compte d'une intervention entreprise par Ûzûn Hasan en shawwâl 883 (décembre 1478-janvier 1479). Cette inscription a disparu au cours du siècle passé¹⁸.

Dans la Ulu Cami de Diyarbakir, une inscription en pierre porte le nom d'Ûzûn Hasan¹⁹. L'édifice, peut-être fondé dès le XI^e siècle (484/1091-1092), a subi des réaménagements successifs et remployé de nombreux éléments antérieurs, de sorte que son étude s'avère complexe²⁰. L'inscription au nom d'Ûzûn Hasan

13 Sur ces épisodes, voir notamment Van Berchem, Strzygowski 1910, p. 116.

14 Woods 1976, p. 52.

15 L'enceinte de Diyarbakir à la période médiévale a été intégralement étudiée par Thomas Lorain, qui a mis en exergue l'utilisation politique de l'enceinte par les différents pouvoirs en place en vue de leur propagande. Voir Lorain 2007, ainsi que sa thèse de doctorat (Lorain 2011). Sur l'histoire de cette enceinte à la période byzantine, voir Assenat, Perez 2012.

16 Voir Sauvaget dans Gabriel 1940, I, inscriptions 79 et 79 bis p. 326. Le texte de la première inscription est le suivant :

« ... (puisse Dieu perpétuer son règne et son pouvoir!)... / ... et cela en l'année 853 (1449-50)... ». Les deux bandeaux étaient alors en mauvais état de conservation. Il s'agit des tours LXXIV à LXXVI chez Gabriel 1940 (cf. fig. 141), et 74 à 76 chez Lorain 2011.

17 « Le sultan al-Malik al-'Adil Hasan, fils de 'Alî fils de 'Utmân (puisse Dieu perpétuer son règne et sa puissance!) a ordonné de la faire en l'année 864 (1459-60) » (cf. Sauvaget, dans Gabriel 1940, I, inscription 80 p. 326 et II, pl. LXVI, I).

18 « Al-Malik al-'Adil, l'assisté de Dieu, le vainqueur, le sultan Hasan fils de 'Utmân (puisse Dieu perpétuer son règne et son pouvoir par Mahomet et sa famille!) a ordonné de le faire à la date du mois de Shawwâl, en l'année 883 de l'Hégire (de Mahomet), sur qui soit le salut! (décembre 1478-janvier 1479) » (traduction de Sauvaget dans Gabriel 1940, inscription 81 p. 326). Il s'agissait de la tour XIII chez Gabriel, ou tour 12 d'après Lorain 2011. C'est Thomas Lorain qui a constaté la disparition récente de cette inscription.

19 Konyar 1936, p. 26, Woods 1999, p. 26, Sözen 1971, p. 30.

20 La plus ancienne inscription en place remonte à l'année 484/1091-1092, qui pourrait peut-être marquer l'année de fondation de la Ulu Cami. On compte, parmi les éléments remployés dans la mosquée, des inscriptions des VI^e-VIII^e siècles, ainsi que des décors antiques du IV^e siècle.



238. Diyarbakir, Safa Cami, entrée de la mosquée (2006)

semble néanmoins constituer l'unique trace, dans cette mosquée, de la domination âq quyûnlû sur la cité. La Aynı Minare Cami de Diyarbakir est quant à elle fondée sous les « Moutons blancs », en 894/1489. La mosquée, de petites dimensions, présente un plan simple : un portique à quatre baies précédant une salle de prière rectangulaire, dotée d'une profonde niche accueillant le mihrab. Les carreaux de céramique ornant l'édifice sont stylistiquement postérieurs au règne des Âq Quyûnlûs et sont le fruit de restaurations ottomanes ; l'un de ces carreaux est daté de 1012/1603-1604²¹.

Diyarbakir est par ailleurs reconnue comme étant un centre de production de pièces en céramique dès le règne de l'Âq Quyûnlû Qarâ Yulûk 'Uthmân (r. 791-839/1389-1435) : c'est ce qu'ont démontré les analyses pétrographiques conduites par Robert Mason²². En terme de céramique architecturale, Diyarbakir conserve une série de revêtements âq quyûnlûs sans équivalents : des carreaux à décor à « ligne noire », qui constituent un jalon dans l'histoire de cette technique et sur lesquels il convient de s'arrêter à présent.

Le monument semble avoir été constamment remanié jusqu'au XVIII^e siècle. Voir Gabriel 1940, I, p. 185-194 ; Van Berchem, Strzygowski 1910, p. 136 ; et plus récemment Assenat, Perez 2013.

21 Sur la mosquée Aynı minare, voir : Sözen 1971, p. 52 et plan en fig. 13 p. 53, ainsi que Raby 1977-1978, p. 438 concernant les carreaux de céramique.

22 Rappelons que Robert Mason attribue notamment au site de Diyarbakir une série de pièces de forme retrouvées dans le sud de l'Iran (à Sirâf et Kisimani Mafia). Voir Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 36.



239. Diyarbakir, Safa Cami, minaret (2012)

Safa Cami, Diyarbakir

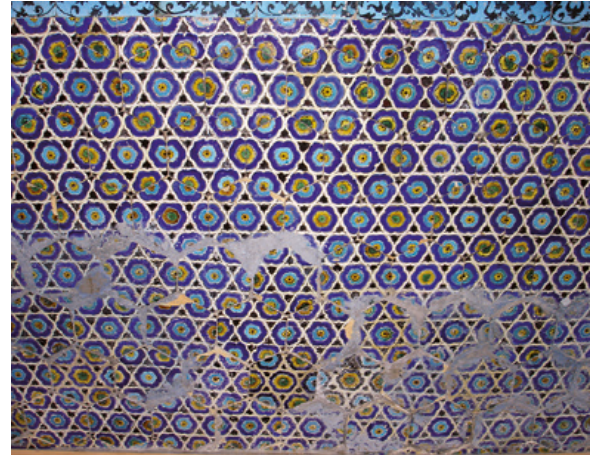
La mosquée Parlı Safa est fondée par Üzûn Hasan, à la demande du shaykh Cünet, fils de Shaykh İbrâhîm Şafî ; c'est de lui que la mosquée prend le nom d'al-Şafa ou Parlı Safa²³. L'inscription surmontant l'entrée commémore les restaurations entreprises en 938/1532 par Hacı Hüseyin²⁴. Ce petit bâtiment se compose d'une salle de prière couverte de coupes, précédée d'un portique à cinq coupes reposant sur des colonnes (ill. 238). Un minaret est contigu à l'édifice. Les surfaces extérieures sont sobrement ornées d'un appareil de décors en pierre sculptée (ill. 239). La première assise de calcaire du minaret présente un décor particulièrement intéressant de polygones en pierre sculptée, entremêlés à des carreaux monochromes turquoise (ill. 240) – très endommagés. L'association de la pierre et de la céramique, inhabituelle, rappelle le décor du tympan surmontant l'entrée du mausolée de Hamza, à Mardin (ill. 234).

23 D'après Sözen 1971, p. 51 et Mahi 2012, p. 188.

24 Gabriel 1940, I, p. 200. L'architecte en charge de ces travaux est un certain Ahmad, originaire de Diyarbakir.



240. Diyarbakir, Safa Cami, détail du décor dans la partie inférieure du minaret (2006)



242. Diyarbakir, Safa Cami, carreaux à « ligne noire » à décor de rosettes de type 1 (2006)



241. Diyarbakir, Safa Cami, salle de prière (2012)

À l'intérieur, la salle de prière est dotée d'un mihrab en stuc peint (ill. 241). Les parois de la salle sont revêtues d'un enduit blanc, tandis que le couvrement est orné de décors peints – modernes. Mais le trait singulier de cette mosquée est son lambris de carreaux à décor de « ligne noire » qui court tout autour de la salle de prière. Ce décor constitue le seul exemple connu d'une telle technique pour la période aq quyûnlû. Cet ensemble est entouré d'une bordure de carreaux découpés rectangulaires à décor peint en noir sous une glaçure transparente turquoise (ill. 30) ; ils dessinent des rosettes et des nuages sinisants disposés sur une tige sinusoïdale. Trois types de carreaux hexagonaux à décor de « ligne noire » parent la base des murs. Le premier consiste en un décor centré sur une rosette enserrée dans une étoile à six branches (ill. 30, 242).

L'assemblage de tels carreaux hexagonaux crée un réseau d'étoiles à rosettes. Le second type de carreaux à décor de « ligne noire » est un réseau de dodécagones entrecroisés (ill. 243). En dehors de ces deux principales catégories de carreaux, déjà mentionnées par le passé²⁵, il convient de signaler un troisième type de céramique à « ligne noire » qui, étonnamment, semble n'avoir jamais été relevé. Remployé dans l'un des pans ouest du lambris, il s'agit d'un carreau hexagonal à décor végétal (ill. 244). Il est orné d'un réseau centré de tiges fleuries de palmettes trifides blanches. Le répertoire ornemental employé fait écho à celui utilisé dans le monde iranien. Notons que l'ensemble du lambris a été largement remanié par des restaurations hâtives : les trois types de carreaux à « ligne noire » sont mélangés, rompant souvent la continuité du réseau que formait leur assemblage ; certaines zones ont été comblées par de mauvaises peintures imitant le décor des carreaux ; du mortier déborde des joints, et de l'enduit a souvent coulé sur les carreaux. Mais les propriétés techniques de ces carreaux, ainsi que leur palette chromatique (cobalt, turquoise, blanc, noir, jaune, conjuguées à un vert bouteille relativement translucide) ne laissent aucun doute quant à la contemporanéité entre ces trois séries de carreaux à « ligne noire ».

²⁵ Voir Erdmann 1963 (p. 212-213), Raby 1977-1978 (p. 432-433, 443-444, 453-454), Soustiel 1985 (p. 246), Yenişehirlioğlu 1987, Soustiel, Porter 2003 (p. 220), Aube 2010 (II, p. 232-234, III, pl. 99-100), Mahi 2012 (p. 187-190).



243. Diyarbakır, Safa Cami, carreaux à décor de « ligne noire » à décor de dodécagones entrelacés de type 2 (2012)



244. Diyarbakır, Safa Cami, détail du carreau à « ligne noire » à décor de palmettes de type 3 (2012)



245. Istanbul, Yavuz Sultan Selim Külliye, 1522 : détail de l'entrée du mausolée de sultan Selim avec un décor de céramique « à ligne noire » (2006)

Ces propriétés techniques font de ces pièces des *unica*. Elles diffèrent en effet techniquement des décors de « lignes noires » connus en Turquie, qu'il s'agisse des productions des « Maîtres de Tabriz » au début du xv^e siècle (ill. 256-266), ou de celles des ateliers d'Istanbul dirigés par Ḥabīb de Tabriz dans la première moitié du xvi^e siècle (ill. 245). Elles ne sont pas non plus comparables aux *items* produits dans le Khurāsān, la Transoxiane ou même l'Iran central tîmûrides à la fin du xiv^e siècle ou au début

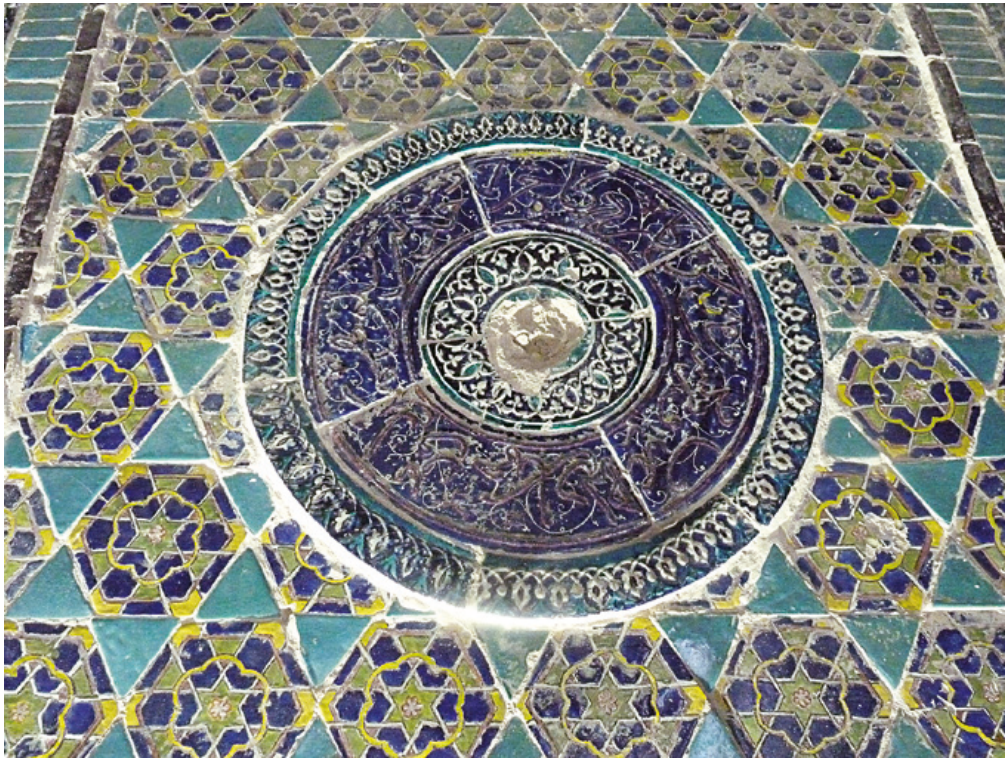


246. Carreau à décor à « ligne noire », associé à la mosquée dite « Bibī Khanûm », à Samarcande. British Museum, Londres, 87.6-17.4

du xv^e siècle²⁶. C'est néanmoins vers le monde tîmûride que peuvent être esquissés quelques rares rapprochements. Les carreaux hexagonaux à « ligne noire » généralement associés à la mosquée dite « Bîbî Khânûm », à Samarcande (801-808/1398-1405) présentent par exemple un principe de composition et une gamme chromatique qu'on pourrait tenter de rapprocher des pièces de Diyarbakır. Mais la ligne est rouge, et non noire comme à Diyarbakır, et le vert présente parfois des variations qui le distinguent des *items* de Diyarbakır²⁷ (ill. 246). À Samarcande, les carreaux hexagonaux à « ligne noire » qui composent une partie du décor interne du mausolée de Shâd-i Mulk Âqâ (vers 773-785/1371-1383, ill. 247) évoquent des principes de composition analogues aux décors de « lignes noires » de Diyarbakır.

26 Sur les différents types de céramiques aux décors à « lignes noires » – ou *cuerda seca* – dans le monde iranien comme en Turquie ottomane, voir l'article de Bernard O'Kane : O'Kane 2011.

27 Voir notamment le fragment de carreau conservé au British Museum, reproduit dans Porter V. 1995, pl. 66 p. 70. Un carreau similaire est analysé dans O'Kane 2011, p. 185 pl. 118f, mais la tonalité de vert s'avère déjà beaucoup plus vive.



247. Samarcande, mausolée Shâd-i Mulk Âqâ, détail du décor de céramiques ornant l'intérieur du mausolée : carreaux peints sous glaçure, *lâjvardina*, monochromes, et décor à « ligne noire » (2013)



248. Samarcande, mausolée dit de l'Ustâd 'Alî Nasafî, détail du décor interne du mausolée, carreaux à « ligne noire » (2015)

De même, sur le mausolée dit de l'Ustâd 'Alî Nasafî à Samarcande (vers 782/1380), ce sont des carreaux hexagonaux à décor de « ligne noire » ornés du même réseau de dodécagones imbriqués de Diyarbakır qui ornent les écoinçons du portail et le lambris interne du mausolée²⁸ (ill. 248). Les carreaux à décor de « ligne noire » de Diyarbakır tendraient donc plutôt à être rapprochés de modèles tîmûrides, mais les différences techniques restent patentes. Entre le monde iranien tîmûride et la sphère ottomane, le groupe de décors à « ligne noire » de Diyarbakır constitue aujourd'hui un jalon unique.

HASANKEYF

La ville de Hasankeyf est conquise tardivement par Ūzûn Ḥasan. Important centre commercial situé à un emplacement stratégique, contrôlant la route caravanière reliant Diyarbakır à Mossoul, Hasankeyf constitue l'un des principaux objectifs du sultan âq quyûnlû entre 857/1453 et 861/1457. Mais il faut attendre l'année 866/1462 pour que la domination turkmène y soit effective²⁹. Plusieurs édifices sont restaurés ou érigés sous les « Moutons blancs ». Francesco Romano signale ainsi la tombe de Khalîl ibn Ūzûn Ḥasan (gouverneur de Hasankeyf, puis sultan), dont rien ne subsiste aujourd'hui³⁰; aucun décor de céramique n'y est mentionné. Dans le nord de la ville, en aval du pont, plusieurs réalisations sont effectuées à l'époque de Khalîl; toutes semblent avoir présenté des éléments en céramique architecturale.

Pont sur le Tigre

C'est en 510/1116-1117 que l'Artûqîde Fakhr al-dîn Qarâ Arslân fait construire à Hasankeyf un pont en pierre de taille passant au-dessus du Tigre³¹. La structure remplace alors un pont préexistant. Déjà endommagé au cours du xiv^e siècle, le pont est restauré à l'époque de l'Ayyûbide al-Malik al-'Adîl (à partir de 870/1378). Seules les piles de ce pont fameux se dressent aujourd'hui en dehors des eaux, ainsi que le profil d'une tour adossée à

l'un des supports. L'arc courant entre la culée ouest et la première pile est encore en place. La structure semble avoir été l'objet de différentes réparations, notamment sous les Âq Quyûnlûs. C'est en effet ce que suggère Albert Gabriel, qui signale au niveau de la première arche des réparations en brique intégrant des briques à glaçure turquoise (type *bannâ'î*)³². De telles réparations ont pu être observées à Cizre (Ulu Camî, ill. 235, 236) par exemple, mais restent difficiles à dater. À Hasankeyf, Gabriel les met en connexion avec les autres décors glaçurés du site, et les date donc de la seconde moitié du xv^e siècle. Une même équipe d'artisans, venus travailler au mausolée de Zaynâl, aurait pu œuvrer aux réparations de ce pont.

Mausolée de l'imam Muḥammad ibn 'Abdullâh al-Ṭayâr

La fondation d'un mausolée au nom de l'imam Muḥammad ibn 'Abdullâh al-Ṭayâr, construit sur la rive gauche du Tigre, n'est pas datée³³. L'édifice actuel, très restauré, se présente sous la forme d'une petite structure carrée à coupole. Quelques structures attenantes, desquelles émerge un minaret, gisent en ruine. Plusieurs tombes sont disposées dans l'enceinte du mausolée. Au-dessus de la porte d'entrée du mausolée de l'imam, une inscription en pierre indique que l'édifice a été réparé en dhû al-ḥijja 878/avril-mai 1474 à l'instigation de l'Âq Quyûnlû Khalîl: « Le sultan Khalîl, fils de Ḥasan [fils de] 'Alî fils de 'Uthmân (puisse Dieu faire que leurs derniers actes soient de bonnes œuvres!), a ordonné de restaurer cette construction (puisse Dieu la bénir!), par amour du Clément, du Miséricordieux, [au mois de Dhû al-] Ḥijja 878 de l'Hégire du Prophète³⁴. »

Dans la salle de prière de cet édifice, Albert Gabriel signale un carreau de céramique à glaçure bleue, disposé sur le mur sud³⁵. Sans décrire en détail ce carreau, il indique qu'il se compose d'un décor épigraphique: une formule de bénédiction des douze imams. Il le date stylistiquement du xv^e siècle. Ce revêtement céramique avait disparu lors de

28 Cf. Porter, Soustiel 2003, pl. p. 113; rapprochement proposé dans Aube 2010, II, p. 232-233, voir également Mahi 2012, p. 189.

29 Woods 1976, p. 92-93.

30 [Romano], éd. 1873, p. 151.

31 Voir Meinecke 1996, p. 58. Le parement en pierres de taille recouvre une structure de moellons.

32 Voir Gabriel 1940, I, p. 70-79, repris dans Meinecke 1996, p. 58 et 80, puis Aube 2010, I, p. 102 et II, p. 245-246. Nous n'avons pu accéder à ces briques *bannâ'î* lors de notre visite sur le site (2006 et 2012).

33 Sur cet édifice, voir: Gabriel 1940 (p. 79-80 et p. 309), Sözen 1971 (p. 140-142, fig. 44, pl. 104-106), Meinecke 1996 (p. 78, fig. 23, pl. 28b).

34 Traduction de l'arabe par Albert Gabriel 1940, I, p. 309.

35 Il mentionne une « plaque de faïence » (*ibid.*, p. 80).



249. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, vue d'ensemble du mausolée (2009)

notre visite (2012). On signalera un simple carreau hexagonal monochrome turquoise placé à l'extérieur du mausolée, au-dessus de l'une des fenêtres. La pièce semble cependant ne constituer qu'un simple remploi d'un revêtement plus conséquent – à la manière des carreaux de la Ulu Cami de Cizre (ill. 236), voire même du mausolée de Ḥamza à Mardin (ill. 234).

Mausolée de Zaynâl Bay

Sur la rive gauche du Tigre, non loin du mausolée de l'imam Muḥammad ibn 'Abdullâh al-Ṭayâr, se dresse le mausolée que fait construire l'Âq Quyûnlû Khalîl pour son frère cadet Zaynâl, décédé en 878/1473-1474 au cours d'une bataille menée contre les armées ottomanes de Mehmet Fatih³⁶. Le mausolée était autrefois intégré à un complexe comprenant notamment deux madrasas du XIII^e siècle, trois autres madrasas d'époque ottomane ainsi que diverses structures, dont des bains.

Le mausolée de Zaynâl est un édifice de plan circulaire (diam. 9 m) construit en briques, surmonté d'une coupole. Le plan interne est octogonal. Deux portes permettent l'accès au mausolée, et une salle inférieure accueillait autrefois le cénotaphe – le plancher séparant le mausolée de la salle inférieure est aujourd'hui détruit. La destination du monument est donnée par une inscription en arabe qui surmonte l'entrée nord (ill. 249, 250)³⁷:

Ceci est le mausolée de Sulṭân al-Sa'îd al-Khâqân
le martyr Zaynâl... fils de Sulṭân Ḥasan Bahâdur
Khân, que Dieu bénisse le sol dans lequel il repose.
هذه ... السلطان السعيد الخاقان الشهيد زينال ... بن سلطان حسن
بهادر خان الله شراه

La structure n'est pas datée, mais la date de décès de Zaynâl suggère que le mausolée a pu être commandité par Khalîl en même temps que la restauration du mausolée voisin de l'imam Muḥammad ibn 'Abdullâh al-Ṭayâr (soit vers 878/1474).

Le monument est entièrement recouvert de céramiques architecturales : une pratique assez

³⁶ Sur le mausolée de Zaynâl, voir : Gabriel 1940 (p. 80-81, fig. 63-64, pl. 38/4, 45/2 et p. 309-310 no. 36-37), Otto Dorn 1957 (pl. 7a), Hill, Grabar 1964 (ill. 514), Aslanapa 1971 (pl. 118), Jarry 1972, p. 207-250 (p. 232 et pl. 53), Meinecke 1976 (I, p. 96-98, II, p. 153-155, n° 43), Meinecke 1996 (p. 77-80 et pl. 27a et 28a), Aube 2010 (II, p. 61-70, III, pl. 21-23), Mahi 2012.

³⁷ Traduction donnée à partir de Jarry 1972.



250. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, détail du décor extérieur en briques *bannâ'î* (2006)



251. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, inscription de fondation (nord) (2006)

inhabituelle pour la région. Les murs extérieurs sont ornés de briques *bannâ'î* qui forment des compositions coufiques labyrinthiques aux noms de 'Alî, de Muḥammad ou d'Allâh, délimitées par des frises géométriques (ill. 250). L'inscription épigraphique susnommée, de même que les tympanes et l'intrados des arcs surmontant les portes sont ornés de mosaïques de carreaux découpés. Sous l'inscription de fondation, les écoinçons sont décorés de médaillons de demi-palmettes (ill. 251) dans le style des décors observés dans l'Iraq âq quyûnlû. Sur cette même entrée nord, les intrados présentent un revêtement particulièrement intéressant : des panneaux carrés ornés de quatre losanges asymétriques cernés de blanc, sur un fond géométrique noir et turquoise (ill. 252). Par son organisation, ce décor présente une forte analogie avec les nombreuses compositions tridimensionnelles ou bidimensionnelles de polygones en relief vues



252. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, intrados surmontant l'entrée nord : dans la partie inférieure, noter le panneau décoratif à décor dit de « polygones en relief » ; au-dessus, cartouches portant la signature de Pîr Ḥasan ibn ustâd 'Abd al-Raḥmân (2006)



253. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, entrée sud du mausolée (2006)

notamment à Ispahan et Tabriz au cours de la seconde moitié du xv^e siècle (ill. 51, ill. 108).

Sous ces panneaux, de part et d'autre de la porte d'entrée, les murs conservent l'empreinte d'un revêtement en mosaïque de carreaux découpés, aujourd'hui disparu, mais dont les traces révèlent des compositions de vases fleuris. Au sommet de l'intrados de cet arc d'entrée nord se développe par ailleurs une composition géométrique. Le réseau est centré sur des étoiles décorées d'inscriptions thuluth blanches sur un fond cobalt (ill. 252). Le texte, réparti sur six étoiles, donne une signature :

Œuvre de	عمل
Pîr Ḥasan	پير حسن
fils de	ابن
maître	استاد
'Abd al-Raḥmân	عبد الرحمان
...

Le dernier cartouche, qui devait indiquer la profession de Pîr Ḥasan, est manquant. C'est le plus souvent le calligraphe que l'on retrouve dans les signatures au

temps des Turkmènes³⁸. Mais on ne peut exclure qu'il puisse s'agir du nom du décorateur (*naqqâsh*) ou du coupeur de carreaux (*kâshî tarâsh*). L'ensemble est réalisé en carreaux découpés. On y notera l'emploi d'un manganèse peu habituel.

Les revêtements qui entourent l'entrée sud sont également grandement endommagés. Le tympan esquisse un réseau géométrique, tandis que l'intrados de l'arc dessine des cartouches à décor de rinceaux sur fond turquoise plus propres à évoquer les décorations des premiers safavides (ill. 253).

À l'intérieur du mausolée subsistent les traces d'un lambris orné de céramiques : des carreaux découpés hexagonaux à glaçure turquoise, autrefois entourés d'un ruban (ill. 254). Ce revêtement tisse ainsi des liens avec les traditions décoratives observées en Iran, autour des villes de Yazd, par exemple, dans le courant du xv^e siècle (ill. 196). Les parois intérieures du mausolée sont enduites et devaient probablement être peintes. La coupole interne conserve des fragments d'enduits, suggérant qu'un réseau géométrique en

38 Sur cette question, voir notre chapitre 1, « Du mécène à l'atelier », p. 23-36.



254. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, détail du lambris interne du mausolée (2006)

plâtre se conjuguaient autrefois avec des carreaux de céramique en forme d'étoiles et de losanges – dont seule l'empreinte demeure (ill. 255).

Les parallèles de cet édifice, au décor inhabituel pour la région, avec des formes et des techniques décoratives traditionnellement observées dans le centre de l'Iran, suggèrent que le sultan âq quyûnlû Khalîl ait fait appel à une équipe d'artisans originaires des territoires turkmènes d'Iran pour travailler à Hasankeyf à partir d'environ 878/1474. Meinecke suggérait l'existence d'une même équipe d'artisans œuvrant d'abord à Tabriz (870/1465) puis repartie vers Ispahan, après un passage à Hasankeyf, pour travailler aux restaurations de l'iwan sud de la Masjid-i Jâmi' en 880/1475-1476³⁹. Si cette séduisante hypothèse ne repose malheureusement sur aucun élément probant, l'intervention d'une équipe iranienne ne peut cependant faire de doute. Combien de temps resta-t-elle à Hasankeyf? Vers quels horizons vogua-t-elle par la suite? Un regard vers les territoires ottomans d'Anatolie offre quelques éléments de réflexion sur ces problématiques.

³⁹ Meinecke 1996, p. 80-81.



255. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, vestiges du décor sommital du dôme (2006)

DES ATELIERS TURKMÈNES ITINÉRANTS ?

LE CAS DE L'ANATOLIE OTTOMANE

Quelle soit volontaire ou contrainte, la migration des artistes est un point déterminant des transmissions artistiques. Naqqâsh 'Alî, les « Maîtres de Tabriz », Habîb de Tabriz... : nombreux sont ceux dont l'origine fomenta des interrogations quant à leur provenance véritable. C'est parce que leur nisba ou que le contexte de ces artistes supposa une origine iranienne et souvent turkmène qu'il apparaît nécessaire de revenir brièvement sur certaines de ces productions. Ces artisans furent à l'origine de céramiques architecturales parfois inhabituelles pour la Turquie du xv^e siècle. La nisba assumée par ces artistes – souvent « *tabrizî* » – a alors été considérée comme une clé de compréhension de leur travail. Et la perte de la plupart des vestiges de Tabriz permettait de voir ces œuvres comme le reflet de la production perdue de cette illustre cité. À l'aune des connaissances acquises sur la céramique architecturale qarâ quyûnlû et âq quyûnlû, quel regard porter sur ces productions ?

Au cours du xv^e siècle, plusieurs ensembles décoratifs en céramique ont été élaborés en Turquie ottomane. Ce type de revêtement, nouveau dans l'Empire ottoman, était introduit par des équipes venues du monde tîmûrido-turkmène voisin. Tous ces décors furent plus ou moins assimilés au groupe des « Maîtres de Tabriz », qui travaillèrent à Bursa vers 1419-1424⁴⁰. Sous cette appellation, il convient

⁴⁰ Une thèse qui vise précisément à faire le point sur cette question vient d'être soutenue : Khalida Mahi, « La céramique architecturale des « Maîtres de Tabriz » dans les



256. Bursa, Yeşil türbe, vue d'ensemble de l'intérieur du mausolée vers le mihrab (2006)



257. Bursa, Yeşil türbe, vue d'ensemble de l'intérieur du mausolée vers la porte d'entrée (2006)

pourtant de différencier plusieurs vagues d'artisans venus travailler au service des sultans ottomans au cours du xv^e siècle. Certains d'entre eux semblent bien provenir des terres turkmènes d'Iran.

La génération dite des « Maîtres de Tabriz »

Le plus célèbre de ces ateliers itinérants est sans conteste celui travaillant autour des fameux « Maîtres de Tabriz » (*ustâdân-i Tabrîzî*). Cette première « génération » semble être inaugurée avec le chantier du Complexe vert de Bursa (*Yeşil Külliyesi*). Commencé en 1419 pour le sultan Mehmet I^{er} (r. 805-824/1403-1421), le décor de cet ensemble, qui se compose principalement d'une mosquée, d'une madrasa et d'un mausolée, est achevé en 1424. Les techniques et le répertoire formel ici mis en œuvre attestent d'apports étrangers aux traditions locales : ce que confirment les nombreuses signatures apposées dans la mosquée et le mausolée. Dans le Mausolée vert (*Yeşil Türbe*, **ill. 256, 257**) apparaît le nom du surintendant des travaux : Hâjjî İwâd Pashâ, gouverneur de Bursa⁴¹. Son rôle n'est probablement pas anodin dans les apports artistiques de cette période ; c'est en effet lui qui aurait notamment

introduit de la porcelaine chinoise à la cour ottomane. C'est également lui qui, le premier, y aurait invité des artisans étrangers⁴². Les portes en bois du mausolée portent ainsi la signature d'un artisan se réclamant originaire de Tabriz : 'Alî ibn Hâjjî Aḥmad al-Tabrîzî, certainement calligraphe, a dessiné l'épigraphie de la porte du mausolée, mais également les cartouches du mihrab du mausolée, ainsi que ceux de la façade en marbre de la mosquée⁴³. Plusieurs marques d'ateliers ont également été gravées dans la maçonnerie du Yeşil Külliye ; elles semblent signer le décor en marbre sculpté de la façade de la mosquée⁴⁴. Dans la

édifices ottomans des 15^e et 16^e siècles », sous la direction d'Yves Porter (Aix-Marseille Université) ; voir Mahi 2015.

41 Cf. niches latérales et la porte en bois. Albert Gabriel rappelle que Hâjjî İwâd Pashâ possédait les connaissances techniques pour lui permettre de collaborer avec les maîtres ouvriers et leurs assistants, de fixer les lignes essentielles de la construction et enfin d'en diriger l'exécution. Voir Gabriel 1958, I, p. 91. Pour Atasoy et Raby, les vers de Sa'dî sur la tyrannie auraient été inscrits en son souvenir, pour sa qualité de surveillant tyrannique. Atasoy, Raby 1994, p. 88, repris dans Bernus-Taylor 1997, p. 256-257.

42 Necipoğlu 1990, p. 136 (d'après Neşri et Aşıkpaşazade). Au sujet de l'introduction de porcelaines chinoises, voir Atasoy, Raby 1994, p. 88.

43 'Alî ibn Hâjjî Aḥmad al-Tabrîzî est longtemps passé pour être le sculpteur sur bois. Son nom apparaît dans le catalogue des sculpteurs sur bois réalisé par Leo Mayer (Mayer 1958, p. 33), et l'information a depuis été reprise sans être remise en cause (cf. Gierlich 2015, pour ne citer que la publication la plus récente sur cette question. Pour un rappel historiographique des différentes fonctions associées à ce personnage, voir Mahi 2015, p. 88-92). Pourtant, rien dans la signature de cet artisan n'indique la fonction qui fut la sienne. Les signatures de sculpteurs sur bois s'avèrent de plus extrêmement rares. Notre propre étude a démontré combien les signatures de calligraphes étaient plus fréquentes que tout autre corps de métier. Or la calligraphie de la porte du Mausolée vert de Bursa présente une composition tout à fait comparable aux cartouches sur la façade en pierre de la mosquée, ou à ceux du mihrab du mausolée. D'où notre interrogation : ne serait-il pas plus évident que 'Alî ibn Hâjjî Aḥmad al-Tabrîzî ait été calligraphe plutôt que sculpteur sur bois ? Rien en tout cas ne permet d'attester son activité comme sculpteur sur bois.

44 Ces marques ont été relevées dans Gabriel 1958, I, p. 93. Il s'agit d'étoiles et de cercles gravés dans le marbre, généralement remplis par un carreau turquoise. Nous pensons que ces marques signent la sculpture sur pierre, car les mêmes signes apparaissent sur la mosquée



258. Bursa, Yeşil Cami, vue sur le mihrab depuis les loges (2006)

Mosquée verte (Yeşil Cami, **ill. 258**), les « Maîtres de Tabriz » (*ustâdân-i tabrizî*) apposent leur nom sur l'une des colonnettes en céramique à décor de « ligne noire » du mihrab de la mosquée. Au niveau des tribunes, enfin, se trouvent les signatures d'un certain Muḥammad al-Majnûn, et de 'Alî ibn İlyâs ibn 'Alî, dit Naqqâsh 'Alî, responsable des décors⁴⁵.

Comment tous ces artisans, pour la plupart originaires du monde persan, ont-ils été amenés à travailler de concert à ce complexe architectural ? On sait de Naqqâsh 'Alî qu'il aurait été originaire de Bursa. Emmené à Samarcande suite à la conquête de Tîmûr en 1402, Naqqâsh 'Alî aurait travaillé plusieurs années dans la capitale tîmûrîde, avant de rentrer chez lui suite au traité promulgué par Ulugh Bayg qui libérait tous les artisans emmenés par Tîmûr (1411)⁴⁶. Peut-être est-ce à Samarcande qu'il rencontra des

Üç Şerefeli d'Edirne, qui comporte précisément le même type de décors sculptés.

⁴⁵ La signature de Muḥammad al-Majnûn est inscrite sur les murs latéraux de la tribune impériale, ainsi que sur les vousoirs de l'arc ouvrant sur la salle centrale (Riefstahl 1937, p. 252, Gabriel 1958, I, p. 92, Carswell 1998, p. 15). Albert Gabriel voit dans ce nom une origine persane (Gabriel 1958, I, p. 92). Le nom de 'Alî ibn İlyâs ibn 'Alî est quant à lui apposé sur les tribunes. Il aurait achevé les travaux de décoration en 1421 ou 1424 : Gabriel 1958 (I, p. 91) et Riefstahl 1937 (p. 252) donnent la date de 1421, tandis que Carswell 1998, p. 15 et Raby, Atasoy 1994, p. 83 indiquent celle de 1424. Une confusion persiste en fait entre les décors peints et les céramiques : de quels décors fut responsable Naqqâsh 'Alî ? Atasoy et Raby suggèrent qu'il œuvra au décor peint (Atasoy, Raby 1994, p. 83). Pour un rappel historiographique de ces différents protagonistes associés aux « Maîtres de Tabriz », lire Mahi 2015, p. 49-92.

⁴⁶ Cité d'après Golombek 1993, p. 250. Sur le parcours de Naqqâsh 'Alî, voir le biographe ottoman Taşköprülüzade (xvi^e siècle), cité par Necipoğlu 1990, p. 136.



259. Bursa, Yeşil türbe, détail du décor en céramique à « ligne noire » du mihrab (2006)



260. Bursa, Yeşil türbe, détail du décor en céramique à « ligne noire » du mihrab (2006)



261. Bursa, Yeşil Cami, iwan occidental, détail d'un carreau de bordure en céramique à « ligne noire » rehaussée d'or (2006)



262. Bursa, Yeşil cami, décor pariétal de la tribune impériale, détail d'un carreau de bordure en céramique à décor à « ligne noire » rehaussée d'or (2006)

artisans tels que les « Maîtres de Tabriz » et 'Alî ibn Ḥâjjî Aḥmad al-Tabrîzî et que, ensemble, ils décidèrent après 1411 de quitter Samarcande pour aller travailler plus à l'Ouest ? Ou peut-être plutôt est-ce sur le chemin du retour que, de passage à Tabriz, Naqqâsh 'Alî fit la connaissance de ses futurs collègues⁴⁷ ? Quoi qu'il en soit, il reste patent que le groupe d'artisans œuvrant à Bursa importe des techniques et un répertoire décoratifs originaires du monde persan contemporain.

Car l'élaboration d'un tel revêtement en céramique est alors un procédé peu usité dans la Turquie ottomane. La qualité des parements du Complexe vert démontre qu'il ne s'agit pas là d'un premier coup d'essai, mais bien de l'œuvre d'une équipe spécialisée important sa pratique en territoire ottoman. L'enjeu n'est pas ici de conduire une description détaillée de ce vaste ensemble, qui arbore de nombreux revêtements en céramique à « ligne noire » (ill. 259, 260), souvent rehaussée d'or (ill. 261, 262), des carrelages de carreaux découpés monochromes, dont certains sont

rehaussés de motifs dorés (ill. 263-265), ou encore des carreaux à décor sculpté sous glaçure (ill. 266). Les différents lambris du complexe rappellent des modèles connus dans le centre de l'Iran, avec leur assemblage de carreaux hexagonaux monochromes, parfois rehaussés d'or, parfois entourés d'un ruban, ou parfois encore ponctués d'un médaillon central à la manière des décors yazdîs⁴⁸. Mais, au regard des vestiges conservés, il est certain que les décors de Bursa présentent des corrélations évidentes avec les formes et les techniques mises en place sous les Tîmûrides à Samarcande ou, plus largement, en Transoxiane. La source des décors de Bursa peut être probablement entraperçue à travers des décors tels que, par exemple, ceux du mausolée dit de l'Ustâd 'Alî Nasafî, dans la nécropole du Shâh-i Zinda à Samarcande⁴⁹

47 Pour un point sur ces différentes hypothèses, lire le travail de Mahi 2015, p. 49-92.

48 Pour les lambris à décor de médaillon central, voir par exemple la Masjid-i Jâmi' de Yazd. La Masjid-i Abû al-Ma'alî de Yazd illustre les lambris de carreaux hexagonaux entourés d'un ruban. Ce type de décor est plus rare dans l'Asie centrale tîmûride : voir, dans le Shâh-i Zinda de Samarcande, la mosquée et la *ziyârat-khâna* de Quthâm ibn 'Abbâs (vers 1460) et le mausolée « anonyme III » (vers 1420). Au sujet de l'origine iranienne de tels lambris, voir Golombek 1993, p. 249. L'utilisation extensive de carreaux monochromes rehaussés d'or est également associée à l'Iran – notamment à Tabriz, si l'on en juge par le décor du mausolée de la Masjid-i Kabûd, ou celui de la Masjid-i Shâh de Mashhad, dont l'architecte est manifestement un tabrizî, et par les descriptions des maisons et palais de Tabriz (ex. dans Barbaro, éd. 1873). Les représentations peintes de cette période arguent également pour une utilisation assez répandue de carreaux hexagonaux dorés. Mais l'emploi de carreaux verts est peu fréquente : citons la Masjid-i Shâh de Mashhad, ainsi que le lambris du Darb-i Imâm d'Ispahan.

49 Sur ce monument, voir Porter, Soustiel 2003, p. 108-114.



263. Bursa, Yeşil Cami, iwan occidental, détail du décor du lambris (Photo 2006)



266. Bursa, Yeşil türbe, portail d'entrée du mausolée, détail du décor (2006)



264. Bursa, Yeşil Cami, loge du rez-de-chaussée, détail du décor du lambris et des parois (2006)



265. Bursa, Yeşil Cami, détail du décor du lambris dans l'iwan de prière (2006)



267. Samarcande, mausolée dit de l'ustād 'Alī Nasafī, détail d'un panneau à décor de « ligne noire » en *pīshṭāq* (2012)



268. Shahr-i Sabz, Âq Sarây, décor d'un écoinçon à décor de « ligne noire » (2013)

(vers 782/1380, **ill. 267**), qui présentent des propriétés techniques analogues, de même que les panneaux en céramique à « ligne noire » du palais Âq Sarây à Shahr-i Sabz⁵⁰ (781-798/1379-1396, **ill. 268**). Le décor de « ligne noire » est noir, ou rouge lorsqu'il supporte un décor rehaussé d'or. La gamme chromatique est très semblable et le répertoire formel atteste de parentés certaines. Cependant, le décor du palais Âq Sarây est signé par un artiste se réclamant une nouvelle fois de Tabriz : Muḥammad Yûsuf al-Tabrîzî. Et l'Âq Sarây a fait l'objet d'amples comparaisons avec le seul monument subsistant à Tabriz pour notre période : la Mosquée bleue, érigée près de soixante-dix ans plus tard⁵¹. Toutes séduisantes soient-elles, ces différentes analogies ne suffisent pas à démontrer l'origine des maîtres artisans œuvrant au Complexe

vert de Bursa. Aucune comparaison ne permet d'établir formellement un lien avec Tabriz et, en l'absence d'évidences, c'est la Transoxiane tîmûride qui semble offrir les meilleures connexions avec les décors du Yeşil Külliye.

Les artisans œuvrant à Bursa semblent avoir également travaillé sur d'autres sites d'Anatolie. Dans la principauté des Qaramânides (r. vers 654-888/1256-1483), au centre de l'Anatolie, se trouvait autrefois une mosquée dont le mihrab arborait un décor sans précédent dans la région. Il s'agit du mihrab d'Ibrâhîm Bay (1432), aujourd'hui déplacé de Karaman vers le Çinili Köşk à Istanbul où il est exposé⁵² (**ill. 269**). Son décor mérite aussi bien d'être rapproché de Bursa, que de la Transoxiane tîmûride ou même de Tabriz. Le mihrab de Karaman est entièrement revêtu de céramiques, la plupart à décor de « ligne noire ».

⁵⁰ Sur le palais d'Âq Sarây, voir notamment Masson, Pugachenkova 1980, p. 118 ; Golombek, Wilber 1988, I, p. 272-273 ; Golombek 1996, p. 580.

⁵¹ Voir notre chapitre 4, « Tabriz, capitale turkmène », en particulier p. 94-95.

⁵² Publié dans Migeon, Sakisian 1923, p. 250 ; Riefstahl 1937, p. 269 ; Diez, Aslanapa, Koman 1950, p. 78 ; Meinecke 1976, II, p. 186, et Öz (s.d.), p. 16.



269. Karaman, mihrab d'Ibrâhîm Bay, conservé à Istanbul, Palais de Topkapı, Çinili Köşk. H. 225 ; L. 158 cm (2006)

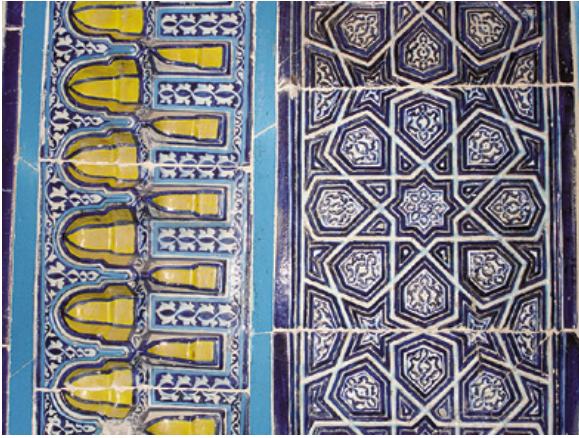


270. Edirne, Muradiye Cami, mihrab (2006)

Tout dans ce décor évoque l'art du monde iranien : sa double graphie, ses bordures de tiges fleuries, ses entrelacs de demi-palmettes, jusqu'au répertoire des tiges fleuries en arrière-plan. La gamme chromatique est comparable aux « lignes noires » tant de Bursa que de Shahr-i Sabz ; les lignes sont noires, ou rouges sur la plupart des zones rehaussées d'or. La niche du mihrab et les muqarnas qui la surmontent sont ornés d'un revêtement plus inaccoutumé : il s'agit de carreaux hexagonaux à glaçure monochrome cobalt autrefois rehaussés de décors appliqués à petit feu à la feuille d'or (le mihrab a été très restauré, mais quelques rares traces d'or ont été conservées, notamment sur les muqarnas). Cette pratique décorative ne peut manquer d'évoquer le revêtement du mausolée de la Masjid-i Kabûd de Tabriz, où des carreaux hexagonaux cobalt rehaussés d'or ornaient – fait rare – l'intégralité des parois et du dôme (ill. 63). Autant d'éléments qui tendent à désigner comme auteurs de ce décor tout ou partie de l'équipe qui, une dizaine d'années auparavant, œuvrait à Bursa. Les corrélations

conjointes avec les décors de « ligne noire » tîmûrides et celles de Bursa, aussi bien qu'avec certaines techniques mises en œuvre à Tabriz, ne peuvent manquer d'interroger. Comme à Bursa, le jalon tabrizî reste néanmoins impossible à mettre en évidence en l'absence de vestiges matériels suffisants : tout au plus pouvons-nous spéculer que, sans doute, les décors arborés à Tabriz dans la première moitié du xv^e siècle employaient des techniques et des motifs similaires aux réalisations de Bursa et de Karaman. Mais, en l'absence de véritables évidences, c'est encore le lien avec la Transoxiane tîmûride qui prévaut.

Reste la question du décor de la Muradiye d'Edirne. Fondée en 1435-1436 pour le sultan Murad II (vers 824-855/1421-1446, avec interruption), la mosquée Muradiye présente un mihrab très semblable à ceux de Bursa et de Karaman : la composition d'ensemble suit le même principe et la céramique architecturale est essentiellement à décor de « ligne noire » – avec cependant des couleurs bien plus vives à Edirne (ill. 270). Aux modes décoratifs déjà entrevus à Bursa



271. Edirne, Muradiye Cami, détail du décor du mihrab (2006)



272. Edirne, Muradiye Cami, lambris de la salle de prière (2006)



273. Bursa, Yeşil türbe, cénotaphe de Sittü Khatûn (2006)

et Karaman s'ajoutent des carreaux à décor cobalt sur fond blanc, sous glaçure transparente (ill. 271, 272). Cette technique, déjà employée dans le Mausolée vert de Bursa sur le cénotaphe de Sittü Khatûn⁵³ (1421, ill. 273), est ici appliquée sur les muqarnas du mihrab ainsi que les carreaux du lambris – découpés en forme d'hexagones entre des triangles monochromes turquoise. La bordure de palmettes en relief qui surmonte le lambris (ill. 272) rappelle par certains aspects les étonnants « bleus-et-blancs » faits à Tabriz trente ans plus tard (ill. 26, 27, 101).

L'ensemble n'est pas signé, mais les analogies avec le Complexe vert de Bursa sont prégnantes. John Carswell a relevé plusieurs anomalies dans le décor qui l'ont conduit à émettre l'hypothèse que cet ensemble décoratif ait pu être remployé⁵⁴. Ceci pourrait ainsi expliquer la chronologie de ces différents décors : en admettant qu'il s'agit de remplois, les céramiques architecturales de la Muradiye d'Edirne auraient pu être réalisées quelque temps avant ou après le décor de la Yeşil Külliye de Bursa (1419-1424). La même équipe (ou une partie) aurait été à même, de retour vers leurs contrées natales, de réaliser le décor de la mosquée de Karaman (1432). Leur direction était-elle Tabriz ou au-delà vers l'Empire tîmûride ? Nul ne peut en juger aujourd'hui. Il ne nous est permis que d'imaginer que, sans doute, ces décors furent l'écho des ensembles décoratifs qui ornaient les monuments de Tabriz au temps des Qarâ Quyûnlûs.

Une seconde génération d'artisans persans (règne de Mehmet II)

Sous le règne du sultan ottoman Mehmet II (r. 848-886/1444-1481), plusieurs ateliers de céramistes persans sont invités à travailler à la cour. C'est

⁵³ Des céramiques peintes en « bleu-et-blanc » sous glaçure revêtent la partie supérieure de la base du cénotaphe de Sittü Khatûn (1421), l'une des filles de Mehmet I^{er}, ainsi que sur l'une des frises d'encadrement et la tête du cénotaphe. L'ensemble est présenté à l'intérieur même du Mausolée vert de Bursa (Riefstahl 1937, p. 270).

⁵⁴ Les anomalies remarquées par Carswell sont les suivantes : d'une part, il démontre que deux couches de peinture ornaient le mur avant que les panneaux de céramique soient posés. D'autre part, Carswell indique que l'alternance des carreaux hexagonaux du lambris de la Muradiye, en dépit de la grande variété de ses motifs, n'est pas cohérente. Ceci est visible à l'extrémité de chaque panneau, et notamment au niveau des bordures d'encadrement, qui mêlent des carreaux différents. Enfin, le mihrab semble trop large par rapport à l'ensemble de la mosquée. Voir Carswell 1998, p. 21-23.



274. Istanbul, Mehmet Fatih Cami, tympan en carreaux peints sous glaçure situé dans le portique de la cour (2006)

l'ouverture culturelle qui définit sans aucun doute le mieux le mécénat de Mehmet II. Celui qui fit entrer le *quattrocento* italien à sa cour a également ouvert sa porte à des artistes, lettrés ou hommes de cour turkmènes⁵⁵. C'est par exemple sous son règne que fut adoptée une nouvelle écriture de chancellerie, introduite par un calligraphe âq quyûnlû⁵⁶. C'est encore à sa cour que vint trouver refuge Ughûrlû Muḥammad, prince âq quyûnlû en fuite⁵⁷ (m. 1477).

D'après l'historien Mu'âlî, des décorateurs vinrent du Khurâsân pour travailler à la mosquée de Mehmet II (*Mehmet Fatih Cami*), à Istanbul. Le décor avait longtemps été attribué, à tort, aux

« Maîtres de Tabriz »⁵⁸. L'édifice, érigé entre 1463 et 1470, possède pourtant une série de tympan en céramique peinte sous glaçure en cobalt, turquoise, jaune et vert, qui dessinent d'un décor épigraphique entouré d'une bordure végétale⁵⁹ (ill. 274) : un ensemble donc très singulier par rapport aux productions des « Maîtres de Tabriz ». La mosquée Üç Şerefeli d'Edirne (reconstruite ou complétée en 1437-1448) présente un décor identique à celui de la

⁵⁵ Voir notamment Necipoğlu 1990, p. 138. Sur les rapports entre Mehmet II et la Renaissance italienne, voir notamment Campbell, Chong 2005, Carboni 2006.

⁵⁶ Richard 1989, p. 92-93, Richard 2003A et B, p. 75.

⁵⁷ Necipoğlu 1991, p. 15 (d'après l'historien du XVI^e siècle, Kemalpaşazade). Le prince trouva refuge à la cour de Mehmet II en 1474, après une tentative avortée de ravir le trône à son père Üzûn Hasan. Uğurlu Mehmet Mirza aurait donné des conseils au sultan concernant les travaux dans son palais de Topkapı, notamment au sujet de l'enceinte.

⁵⁸ Voir Lane 1939A, p. 253-254 ; Riefstahl 1937, p. 253-254 ; Necipoğlu 1990, p. 137 ; Atasoy, Raby 1994, p. 88 ; Blair, Bloom 1994, p. 145 ; Carswell 1998, p. 27, ce que dément le texte de Mu'âlî, révélé par Necipoğlu 1990, p. 137 (d'après le *Khunkâr-nâma* de Mu'âlî, conservé à Istanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1417, f. 8v).

⁵⁹ La mosquée a été très endommagée lors d'un tremblement de terre en 1665, puis restaurée en 1771. La cour et les panneaux de céramique surmontant les fenêtres sont cependant originaux. Voir les clichés publiés dans Öz (s.d.), pl. XX et XXI, et voir p. 17. Arthur Lane a décrit des céramiques à décor de « ligne noire » (Lane 1957, p. 253, n. 32), ce que démentent Nurhan Atasoy et Julian Raby : c'est la palette employée, rare de par l'emploi de jaune, qui a induit Lane en erreur. Atasoy, Raby 1994, p. 88.



275. Istanbul, Çinili Köşk (palais de Topkapı), façade principale du monument (2006)

mosquée de Mehmet II⁶⁰. C'est donc la même équipe de décorateurs tîmûrides du Khurâsân qui est venue travailler sur les mosquées Mehmet II à Istanbul et Üç Şerefeli à Edirne.

Parmi les travaux qu'il entreprend dans son palais de Topkapı, le sultan Mehmet II décide par ailleurs de faire ériger trois pavillons. Un seul subsiste aujourd'hui : le Çinili Köşk (« Pavillon chinois »), à Istanbul, érigé entre 1465-1466 et 1472-1473⁶¹. Gülru Necipoğlu a suggéré que des artistes khurâsânîs aient réalisé cet ensemble décoratif. Elle appuie son hypothèse sur un document non daté, par lequel des coupeurs de carreaux du Khurâsân (*kâshî tarâshân-i Khurâsân*) réclament au

sultan Mehmet II davantage de travail⁶². L'attribution du Çinili Köşk à des artisans du Khurâsân ne peut pourtant reposer sur cette seule pétition. Il apparaît plus opportun de mettre en relation cette pétition avec les chantiers des mosquées Mehmet Fatih et Üç Şerefeli. Car les décors du Çinili Köşk s'avèrent, stylistiquement et plus encore techniquement, très différents de ceux entrepris dans les mosquées Mehmet Fatih et Üç Şerefeli. L'analyse du décor conduit plutôt à attribuer ce travail à un nouvel atelier : un atelier qui, dans une certaine mesure, n'est pas étranger aux traditions âq quyûnlûs de Tabriz⁶³.

Le décor du Çinili Köşk agence des techniques bien connues dans le monde iranien. La mosaïque de carreaux découpés est employée en façade, sur l'extrados de l'arc d'entrée, les écoinçons des fenêtres, sur un médaillon marquant la clé d'une voûte, ou encore sur l'inscription de fondation

⁶⁰ Comme la mosquée de Mehmet II, la Üç Şerefeli a généralement été attribuée aux « Maîtres de Tabriz ». Voir par exemple Lane 1939A, p. 253-254 ; Riefstahl 1937, p. 253-254 ; Blair, Bloom 1994, p. 145.

⁶¹ Au sujet de l'édifice, voir notamment les articles de Kiefer 1956 (p. 20-23), Necipoğlu 1990 (p. 136-159) et 1991 (p. 212-217), Carswell 1998 (p. 27).

⁶² Le document est conservé à Istanbul, Topkapı Sarayı Arşivi, E.3152. Necipoğlu 1990, p. 137. D'après Faik Kırımlı, « Istanbul Çiniliği », *Sanat Tarihi Yıllığı*, 11, 1981, p. 96-97, 106.

⁶³ C'est déjà l'opinion de O'Kane 1993, p. 252.



276. Istanbul, Çinili Köşk (palais de Topkapı), détail de l'entrée du pavillon (2006)



277. Istanbul, Çinili Köşk (palais de Topkapı), décor de briques *bannâ'î* et de « bleus-et-blancs » (2006)

(**ill. 275, 276**). Cette dernière rappelle les modèles iraniens, par sa calligraphie, ses rinceaux fleuris, ou par la bordure de fleurons qui l'encadre. L'insertion de briques *bannâ'î* dans le décor de la façade et sur la partie externe de la voûte des iwans fait également écho aux pratiques décoratives d'Iran et d'Asie centrale (**ill. 277**). On remarque néanmoins une relative adaptation de ce procédé ornemental. Car contrairement aux décors d'Iran,



278. Khargird, madrasa Ghiyâthiya, détail des carreaux « bleu-et-blancs » et à décor de « ligne noire » ornant la voûte d'iwan sud-ouest (2015)

aucune brique non glaçurée n'est introduite dans les compositions, et les calligraphies inscrites dans ce matériau diffèrent de celles traditionnellement apposées : au lieu d'un coufique labyrinthe, on trouve dans l'intrados de l'arc d'entrée une écriture cursive en miroir (**ill. 276**), tandis que les bandeaux courants le long de la façade calligraphient le nom de Muḥammad avec une certaine maladresse. Des carreaux peints en bleu sur un fond réservé blanc sont insérés dans ce décor (**ill. 277**). Chaque carreau dessine une étoile blanche à quatre branches, inscrite dans un carré à fond cobalt d'environ 5 cm de côtés. Cette technique de décor est peu usitée en cette seconde moitié de xv^e siècle. Dans le monde tîmûride, seule la madrasa Ghiyâthiya de Khargird contient des exemples à peu près comparables (846-848/1442-1446, **ill. 278**). Dans l'Iran turkmène, seules les mosquées Kabûd et Ḥasan Pâdishâh de Tabriz présentent des « bleus-et-blancs » très analogues, inscrits dans un décor *bannâ'î* (870/1465, **ill. 75**). Mais, outre ces carreaux en « bleu-et-blanc », c'est la nature des lambris du Çinili Köşk qui assoit les relations avec les décors turkmènes. À l'intérieur du pavillon, les lambris sont ornés de carreaux hexagonaux monochromes cobalt ou turquoise, rehaussés d'or (**ill. 279**). Beaucoup sont entourés de carreaux hexagonaux plus étirés, formant un ruban monochrome à la manière des décors turkmènes d'Iran. Toutes ces pratiques décoratives observées dans les lambris du Çinili Köşk sont souvent illustrées dans les peintures de

manuscrits turkmènes⁶⁴. Soulignons également cet étonnant décor de carreaux hexagonaux turquoise entourés de carreaux triangulaires cobalt, tous rehaussés d'or (ill. 280) : un mode décoratif régulièrement illustré dans les peintures turkmènes, mais dont les traces matérielles ont aujourd'hui souvent disparu. Notons qu'une partie des « bleus-et-blancs » identifiés à Tabriz suivait certainement un agencement comparable. Les dessins à l'or qui rehaussent les lambris du Çinili Köşk ont souvent disparu. Certains ont été très largement restaurés. Les traces d'or originelles subsistant révèlent cependant un répertoire floral évoquant singulièrement les ensembles turkmènes d'Iran : les rinceaux de tiges fleuris et leurs motifs de feuilles de lotus, par exemple, qui ornent encore certains des carreaux rectangulaires à fond noir, en sont une belle illustration. Ces corrélations engagent à voir en ces revêtements l'œuvre d'un atelier itinérant venu de l'Iran turkmène (peut-être de Tabriz ?), probablement à la demande de Mehmet II pour réaliser son « Pavillon chinois » d'Istanbul. Achevé en 1473, c'est peut-être cette même équipe qui, sur le chemin du retour, travailla sur plusieurs monuments à qüyûnlûs de Hasankeyf⁶⁵ ? Les évidences matérielles manquent certainement pour comprendre plus en détail le parcours de ces équipes. Mais le jalon turkmène ne doit pas être systématiquement occulté au profit de rapprochements tîmûrides. Bien au contraire, l'écho de formes et de techniques qarâ qüyûnlûs et âq qüyûnlûs en terres ottomanes rappelle le rôle de « charnière⁶⁶ » qu'ont pu jouer ces équipes turkmènes dans l'histoire de l'art du xv^e siècle.



279. Istanbul, Çinili Köşk [palais de Topkapı], détail d'un lambris avec carreaux monochromes rehaussés d'or (2006)



280. Istanbul, Çinili Köşk [palais de Topkapı], détail d'un lambris avec carreaux monochromes rehaussés d'or (2006)

⁶⁴ Voir pour exemples Titley 1983, pl. 5, ou Lentz, Lowry 1989, p. 238. Voir également Robinson 1976, pl. 98.

⁶⁵ Michael Meinecke proposait déjà une hypothèse semblable : Meinecke 1976, p. 114-120 et 1996, p. 79-80. Selon lui, ce groupe itinérant s'est d'abord arrêté à Tabriz (Masjid-i Kabûd), avant de se rendre à Istanbul où il aurait travaillé au Çinili Köşk, puis de se rendre à Hasankeyf et enfin à Ispahan (cf. Masjid-i Jâmi'). Si les décors de Tabriz, et surtout d'Ispahan, ne concordent pas suffisamment avec les programmes décoratifs de cette équipe pour asseoir véritablement son hypothèse, elle met toutefois bien en évidence les analogies stylistiques entre ces réalisations.

⁶⁶ L'expression est bien sûr celle de Jean Soustiel, qui en 1985 intitulait ainsi son chapitre consacré aux Qarâ Qüyûnlûs et aux Âq Qüyûnlûs : « La charnière turcomane » (Soustiel 1985, chapitre IX, p. 241-250).

SYNTHÈSE

Le Sud-Est anatolien ne possède pas la même tradition de céramiques architecturales que les territoires turkmènes d'Iran central. Leur usage se limite bien souvent à quelques rehauts de carreaux turquoise associés à l'architecture de pierre, voire de briques *bannâ'i* ; c'est du moins ce qu'illustrent les décors âq quyûnlûs de la mosquée Hamza-i Kebir à Mardin (ill. 234), de la Ulu Cami à Cizre (ill. 236), ou encore les restaurations du pont sur le Tigre entreprises à Hasankeyf. Quelques monuments notables dérogent cependant à cette observation liminaire. À Diyarbakır, la Safa Cami conserve en effet trois séries de carreaux dits à « ligne noire » (ill. 242-244). Ces carreaux, qui se distinguent des spécimens tîmûrides par leurs caractéristiques techniques, restituent un jalon essentiel à l'histoire de la « ligne noire » au xv^e siècle. À Hasankeyf, les ensembles décoratifs vraisemblablement mis en place sous le patronage de l'Âq Quyûnlû Khalîl sont le fait d'artisans venus des terres orientales de l'empire. Ces ateliers itinérants introduisent donc à

Hasankeyf des formes et des techniques étrangères à la région.

C'est également la circulation d'équipes d'artisans venus de l'Est qui explique l'émergence en Anatolie ottomane d'ensembles décoratifs en céramique. L'analyse des décors attribués aux « Maîtres de Tabriz », confrontés au répertoire turkmène connu de par la présente étude, n'offre pas de nouveaux arguments quant à une prétendue origine tabrizî de ces artistes. Si ces décors sont sans doute le reflet de pratiques décoratives également élaborées à Tabriz dans la première moitié du xv^e siècle, les évidences manquent cependant. La connaissance des *items* qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs permet néanmoins de reconsidérer certaines attributions. Ainsi du Çinili Köşk d'Istanbul, dont les spécificités techniques et ornementales établissent des parallèles marquants avec les productions de Tabriz à la même période. Le décor de ce « pavillon chinois » illustre une nouvelle fois le rayonnement, au-delà des territoires turkmènes, des techniques mises en place dans la capitale politique et artistiques des Âq Quyûnlûs.

CONCLUSION

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée.

Charles Baudelaire, « Les fenêtres »,
dans *Le Spleen de Paris*, 1869.

Penser l'histoire de l'art de l'Iran en termes dynastiques ne fait à l'évidence guère sens. Différencier les décors qarâ quyûnlûs de leurs successeurs âq quyûnlûs s'avère même délicat. Sans doute parce que tous deux partagent un même héritage culturel. Sans doute aussi parce que les céramiques décoratives qarâ quyûnlûs conservées sont finalement peu nombreuses et ne recouvrent qu'une période restreinte (vers 855-873/1450-1467). En outre, si l'histoire artistique des Turkmènes a souvent été assimilée à celle de leur puissant voisin tîmûride, c'est précisément en raison de cette approche *dynastique* de l'histoire de l'art qui tend à fausser notre perception : une approche certes utile, mais qui n'est jamais qu'un outil méthodologique. Si les sultans qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs et leurs proches se sont très certainement engagés dans la construction de grands ensembles architecturaux en vue de matérialiser leur pouvoir (comme à Tabriz), force est de constater qu'il n'en demeure que peu de traces aujourd'hui¹. Toute tentative de comprendre la céramique architecturale qarâ quyûnlû et âq quyûnlû comme une volonté consciente d'instrumentaliser l'image d'une autorité temporelle serait donc vaine.

La céramique architecturale *au temps* des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs met en évidence des tendances artistiques autour de certains centres. La représentativité des ensembles identifiés par notre étude doit être certainement relativisée, dans la mesure où des centres artistiques de premier plan ont perdu toute trace de leurs décors de céramiques. Il en est ainsi de Chiraz, centre culturel foisonnant comme en atteste son atelier-bibliothèque et dont le nombre

d'artistes arborant la nisba « shîrâzî » montre combien la ville était alors un pôle artistique important. Mais tout vestige de ses céramiques est perdu. Il en est de même de grands centres comme Bagdad. Mais le recensement et l'étude des céramiques architecturales turkmènes mettent en valeur d'autres centres. Kâshân et, peut-être, Qum, accueilleraient certainement de petits ateliers de céramique pour l'industrie du lustre et, sans doute, pour d'autres types de céramiques peintes sous glaçure². Yazd et sa région offrent le plus grand nombre d'ensembles décoratifs conservés, avec des spécificités régionales très fortes qui témoignent d'une continuité avec les ensembles tîmûrides et muzaffarides qui les ont précédés³. Il en va de même pour la région d'Ispahan, où le mécénat est, comme à Yazd ou à Kâshân, essentiellement privé et vise des édifices religieux. Les formes et les techniques qui s'épanouissent et caractérisent la céramique architecturale autour d'Ispahan au temps des Turkmènes prennent en fait leur essor à partir de tendances souvent originaires du Khurâsân tîmûride, et qui pénètrent le centre de l'Iran dès les années 1440⁴. Ces tendances sont ensuite intégrées au répertoire local et prennent leur pleine autonomie. L'étude de la céramique architecturale qarâ quyûnlû et âq quyûnlû permet ainsi de reconstituer un essentiel jalon dans l'histoire de l'art de l'Iran. À l'échelle d'une cité

1 Sur cette question, voir notre chapitre 1, « Du mécène à l'atelier », p. 23-36.

2 Voir la dernière partie de notre chapitre 5, « La céramique de revêtement dans les provinces d'Ispahan et de Qum », p. 119-134. Notons encore que plusieurs calligraphes sont rattachés au site de Qum, et quelques exemples de carreaux conservés dans la ville pourraient laisser penser que des ateliers y étaient peut-être installés. Aucune preuve tangible ne peut néanmoins venir affirmer (ou infirmer) cette proposition.

3 Voir notre chapitre 6, « Yazd et le Sud », p. 137-180.

4 Voir notre chapitre 5, « Ispahan et le centre de l'Iran », p. 103-135.



281. Ispahan, Mosquée 'Alî, entrée principale (2014)



282. Ispahan, Mosquée Qutbiya, détail du décor du *pishṭāq* (2014)

comme Ispahan, la période turkmène marque bien une passerelle vers les productions d'époque safavide (r. 907-1145/1501-1732). Et quoi de plus naturel qu'une telle continuité artistique. « Rien ne naît de rien, et [...] il n'est point d'art qui ne se relie par des transmissions obscures, mais certaines, aux arts qui l'ont précédé », écrivait Gaston Migeon⁵. Les artistes poursuivent leur travail pareillement, que la ville soit sous domination âq quyûnlû ou safavide⁶. Et les décors architecturaux réalisés à Ispahan au cours du xvi^e siècle témoignent d'une nette continuité : la mosaïque de carreaux découpés est encore prédominante, et le vocabulaire ornemental poursuit une même ligne artistique. Les ensembles décoratifs des mosquées 'Alî, Harûn-i Wilâyat ou Quṭbiya font étonnamment échos aux décors turkmènes. Tous présentent en façade une composition de médaillons géométriques en mosaïque de carreaux découpés (à remplissage végétal), sur fond de briques non glaçurées (ill. 281, 282) : un mode de décor similaire à celui de la Mosquée bleue de Tabriz, par exemple. Le *pîshṭâq* de la mosquée Harûn-i Wilâyat (918/1512, ill. 283) présente par ailleurs des thèmes analogues aux ensembles antérieurs : le vase fleuri rappelle celui des décors turkmènes, la forme des rinceaux de palmettes sur les panneaux en carène supportant la voûte est semblable à celle du Darb-i Imâm, la composition végétale des parois est similaire aux panneaux du mausolée d'Abû Maṣ'ûd, tandis que, à l'intérieur de l'édifice, les polygones peints suivent la même organisation que les panneaux en relief de la Mosquée bleue de Tabriz. Les bordures végétales sont issues du répertoire turkmène : les frises de tiges fleuries sinusoïdales sont utilisées, mais ce sont les bordures structurées autour de médaillons quadrilobés qui connaissent une réelle postérité sous les Safavides. Leur langage participe en effet de la densification du décor au cours du xvi^e siècle : les motifs se complexifient, les contrastes de couleurs sont plus marqués et les compositions se chargent de plus savants méandres. Contemporaine à la mosquée

Harûn-i Wilâyat, la Masjid-i 'Alî (vers 918/1512) témoigne de la même tendance, en dépit de panneaux parfois identiques à des œuvres âq quyûnlû, tandis que le *pîshṭâq* de la mosquée Quṭbiya (seconde moitié du xvi^e siècle) amorce déjà une évolution stylistique plus marquée, avec des contrastes chromatiques plus affirmés et des ornements plus imposants (ill. 284). Si le site d'Ispahan offre un panel significatif des liens entre décors turkmènes et safavides, les autres cités d'Iran illustrent également cette continuité artistique : en témoignent les décors du mausolée de Shâh Ni'matullâh Walî à Mahân⁷ (restauré au cours du xvi^e siècle, ill. 285), ou la Masjid-i Zâwîya de Yazd⁸ (vers 1500, ill. 286, 287). Un relevé systématique des motifs décoratifs et de la structure ornementale du décor architectural safavide conduirait à affiner notre perception de la contribution turkmène à l'art safavide. En somme, la force des traditions régionales qui marque la céramique architecturale turkmène s'inscrit sans surprise dans une temporalité plus large.

Le principal centre artistique pour l'art de la céramique au temps des Turkmènes reste Tabriz. Tabriz est le siège d'une production céramique royale. C'est son statut de capitale, de plaque commerciale, de centre culturel et la présence de la cour qui ont déterminé l'emplacement d'un site de production⁹. Si les assertions au sujet d'une « fabrique de porcelaine » s'avèrent infondées, la cité accueille néanmoins une production céramique qui se distingue par une composition spécifique de pâte, riche en sédiments volcaniques¹⁰. L'existence d'un

5 Migeon écrivait à l'occasion de l'ouverture de l'exposition d'arts islamiques du musée des Arts Décoratifs à Paris en 1903. La citation est ici extraite de son contexte, puisque Migeon faisait en fait allusion au renouveau artistique qu'inspira l'art islamique à certains artistes contemporains (voir Gaston Migeon, Max Van Berchem, Clément Huart, *Exposition des arts musulmans au musée des arts décoratifs*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1903).

6 Voir par exemple les artistes peintres cités dans Welch 1972, et Dickson, Welch 1981.

7 Voir notamment Golombek, Wilber 1988, I, p. 394-395 pour cet édifice. Il reçut un premier décor en 840/1436, mais a depuis été largement restauré durant le règne des Safavides (et même à l'époque qâjâre). On notera notamment la présence dans certains espaces d'un lambris de carreaux hexagonaux délimités par des rubans aux intersections marquées par des triangles, ou encore un mihrâb simplement matérialisé par un arc cintré et polylobé, aux écoinçons largement ornés d'entrelacs végétaux. Ces modes de décor sont encore empreints de modèles du xv^e siècle, bien que leur ornementation plus chargée dénote une intervention safavide du xvi^e siècle.

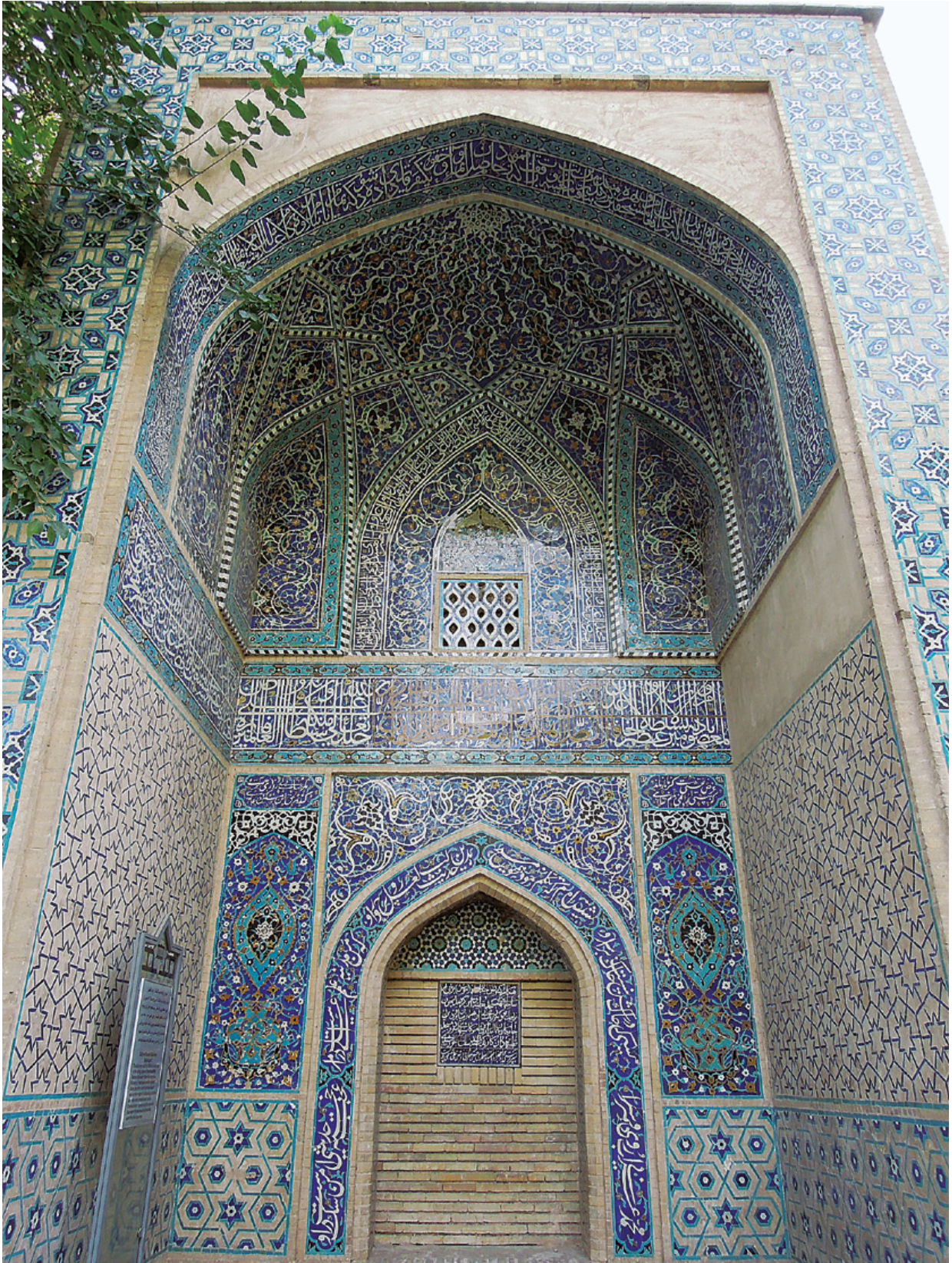
8 Muffid, éd. 2006, III, p. 474 et p. 671 ; Afshâr 1969-1975, p. 247-248. La mosquée Zâwîya de Yazd aurait très bien pu passer pour âq quyûnlû, tant son vocabulaire ornemental s'avère proche des canons turkmènes. Seul le *pîshṭâq* en est conservé.

9 Voir notre chapitre 4, « Tabriz, capitale turkmène », p. 73-102.

10 Voir Golombek, Mason, Bailey 1996, p. 45. Le site n'était pourtant aucunement prédisposé à recevoir une telle industrie, étant pauvre en ressources premières nécessaires. Quant à une éventuelle « fabrique de



283. Isfahan, Mosquée Harûn-i Wilâyat, entrée principale (2014)



284. Ispahan, Mosquée Qutbiya, vue d'ensemble du *pīshṭâq* conservé dans le musée Chihil Sutûn (2014)



285. Mahân, mausolée de Shâh Ni'matallâh Wafî, mihrab (2006)



286. Yazd, Mosquée Zâwiya, détail des muqarnas du *pîshîâq* (2009)

atelier-bibliothèque à Tabriz sous les Turkmènes est avérée et c'est depuis cet atelier que furent probablement produits les rares modèles décoratifs connus¹¹. C'est depuis Tabriz que circulent nombre de modèles pour les panneaux décoratifs : les corrélations entre les décors du rouleau dit « de Topkapı » et les ensembles de Tabriz, Yazd, Ispahan ou même Kâshân en témoignent. Et la redécouverte récente d'une mosquée âq quyûnlû confirme les particularismes locaux dont témoigne la production de Tabriz. Les décors de type « bleu-et-blanc » ou les lustres métalliques, rares en cette période, témoignent d'une profonde continuité avec les modèles post-mongols. Ils témoignent également de la multiplicité de techniques décoratives qui avaient cours à Tabriz, peut-être à la manière des premiers mausolées tîmûrides du Shâh-i Zinda, à Samarcande.

porcelaine » à Tabriz à la fin du xv^e siècle, l'idée provient de Jean Soustiel qui citait par erreur Khwândamîr (Soustiel 1985, p. 208).

¹¹ Voir notamment Istanbul, Topkapı Müzesi, H.1956 (Necipoğlu 1995); voir également notre chapitre 3, « "Étoiles et arabesques" : l'ornement dans tous ses états », p. 55-72. Sur un atelier-bibliothèque à Tabriz, voir par exemple : Lentz, Lowry 1989, p. 311 et Richard 1997, p. 96.

Parallèlement, bien des compositions comportent, comme à Ispahan, d'étonnantes corrélations avec les ensembles tîmûrides du Khurâsân. Sans doute est-ce d'ailleurs par l'intermédiaire de Tabriz que furent introduites dans la région d'Ispahan des tendances artistiques originaires du Khurâsân tîmûride. Les contacts entre Tabriz et Hérat sont nombreux durant la seconde moitié du xv^e siècle. Et les artisans circulent souvent d'une cour à l'autre : ils sont alors les acteurs de transferts artistiques évidents. La céramique architecturale au temps des Qarâ Quyûnlûs et des Âq Quyûnlûs se caractérise ainsi par des tendances régionales fortes, héritées de traditions post-mongoles, qui se conjuguent à des formes et des techniques, certainement conçues dans des grands centres comme Tabriz et qui transgressent ces barrières locales.

La circulation des ateliers demeure ainsi l'une des clés essentielles pour appréhender ce jalon turkmène. Dans le sud-est de l'Anatolie, ce sont des ateliers de céramistes âq quyûnlûs d'Iran qui interviennent à Hasankeyf et à Diyarbakır. Dans cette dernière, l'introduction d'un décor à « ligne noire » atteste du développement et de l'utilisation



287. Yazd, Mosquée Zâwiya, détail du tympan surmontant la porte d'entrée principale (2009)

d'une technique décorative dont les évidences matérielles font aujourd'hui souvent défaut¹². Les interventions d'équipes iraniennes à Karaman ou dans les villes ottomanes de Bursa ou d'Istanbul renvoient peut-être, d'une certaine manière, à des pratiques décoratives de centres tel que Tabriz au cours de la première moitié du xv^e siècle¹³. Tabriz et ses territoires qarâ quyûnlûs puis âq quyûnlûs ont souvent été vus comme un espace de confluences artistiques entre les mondes ottoman, mamlûk d'une part, tîmûride d'autre part, bientôt safavide. Une zone de contact et de rayonnement, comme en attestent

les premiers travaux sur les arts du métal sous les Âq Quyûnlûs¹⁴ ou même le nombre de potiers portant une nisba « tabrîzî » aux xv^e et xvi^e siècles : Ghaybî Tawrîzî à Damas, Ḥabîb à Istanbul, 'Abdallâh Tabrîzî à Jérusalem, ou encore des peintres comme Şakulu. Point de contact avec les territoires frontaliers, annonce d'un passage vers les grands empires modernes du siècle suivant, reflet des confluences artistiques complexes qui s'exercent alors en Iran : la « charnière turcomane » – pour reprendre les termes de Jean Soustiel – constitue un jalon notable pour l'histoire de l'art.

¹² Pour de rares exemples de carreaux à « ligne noire » dans le centre ou le nord de l'Iran, voir O'Kane 2011, Aube 2015a et Aube 2016.

¹³ Sur ces questions, voir notre chapitre 7.

¹⁴ Voir notamment le travail de James Allan qui, en 1991, utilisait quelques décors architecturaux turkmènes – essentiellement anatoliens – pour tenter d'identifier des métaux âq quyûnlûs (Allan 1991, p. 153-155). Voir également les travaux de Sylvia Auld, en particulier ses recherches autour de Maḥmûd al-Kûrdî : un artisan peut-être originaire des terres âq quyûnlûs, et qui serait allé travailler à Venise (voir Auld 1989 et 2006).

REMERCIEMENTS

Je crye à toutes gens, merciz !
François Villon, *Petit Testament*, 1456

Ce livre est le fruit des cinq années passées sur ma thèse de doctorat (2005-2010). Ma pensée et ma reconnaissance vont en premier lieu à ma première directrice de recherche : la très regrettée Marianne Barrucand, pour la confiance qu'elle m'apporta. Sa force et sa personnalité resteront pour moi un inoubliable exemple.

Mes plus sincères remerciements s'adressent également à Jean-Pierre Van Staëvel pour avoir accepté de reprendre la direction de cette thèse après le décès de Marianne et pour m'avoir depuis lors offert son immuable soutien.

Cette recherche n'aurait jamais vu le jour sans les conseils avisés, la confiance et les encouragements sans faille que m'a prodigués Éloïse Brac de la Perrière, qui a assuré la codirection de mes recherches. Les mots ne sauraient témoigner de la reconnaissance et de l'amitié que j'éprouve à son égard.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à Maria Szuppe, Bernard O'Kane et Yves Porter, qui acceptèrent de participer à mon jury de thèse le 3 décembre 2010. Mes chaleureux remerciements pour leurs commentaires, leurs conseils et pour les discussions qu'ils suscitèrent et qui ont grandement enrichis mon approche de ce sujet.

Ces recherches n'auraient pu être réalisées sans le soutien financier de plusieurs institutions. Je tiens ainsi à remercier l'UFR d'histoire de l'art de l'université Paris-Sorbonne, pour m'avoir offert pendant trois ans les moyens matériels nécessaires pour mener à bien cette recherche par le biais d'une allocation de recherche et d'un monitorat.

Je remercie également les instituts m'ayant offert le support financier et institutionnel nécessaire pour

la réalisation de mes missions : l'Institut français d'études anatoliennes à Istanbul (IFÉA) et l'Institut français du Proche-Orient de Damas (IFPO) pour les bourses de courte durée allouées en 2006. Merci à l'Institut français de recherches en Iran (IFRI) pour m'avoir ouvert ses portes ainsi qu'à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO), grâce auxquels j'ai pu réaliser différents relevés de terrain en Iran.

Si le chemin de la thèse prend parfois un tour solitaire, ce n'est pourtant pas faute d'y croiser le soutien de nombreux collègues et amis. Mes très sincères et chaleureux remerciements à tous pour vos remarques, vos conseils, votre écoute, pour nos échanges. Une attention particulière à Christine Shimizu, pour m'avoir ouvert les portes de la Cité de la céramique à Sèvres, ainsi qu'à Marie-Christine David, et à Francis Richard pour son soutien.

Merci à Rania Abdellatif, Clara Alvarez Dopico, Monique Buresi, Frantz Chaigne, Susan Day, Claire Delery, Ghazaleh Emaïlpour Qouchâni, Rika Gyselen, Salima Hellal, Yuka Kadoi, Khalida Mahi, Françoise Micheau, Delphine Miroudot, Mehdi Mohammad-Zâdeh, Hélène Renel, Simon Rettig, Laure Soustiel, Alexis Renard, feu Sa'id J. Torâbi Tabâtabâ'i, Bulle Tuil Leonetti, Assia Touarigt, Chokry Touihri.

Un grand merci enfin à Noémie Lucas pour sa patiente relecture de ce manuscrit.

À Thomas. À mes proches et amis, si précieux, pour votre indéfectible soutien.

Sandra Aube,
automne 2014

CATALOGUE DES FORMES

Ce catalogue recense les principaux motifs végétaux et réseaux géométriques observés dans les décors attribuables sans ambiguïté aux époques qarâ quyûnlû et âq quyûnlû. La plupart proviennent de panneaux en mosaïque de carreaux découpés.

La succession des dessins ne vise pas à suggérer une certaine évolution formelle de ces motifs, et le vocabulaire employé ne prétend pas proposer une nouvelle terminologie. L'échelle entre les différentes formes représentées n'a pas été respectée, un même ornement pouvant prendre des dimensions très variables en fonction de sa disposition. Ce catalogue des formes a été réalisé comme un outil méthodologique et de réflexion. Les dessins ici proposés doivent permettre d'obtenir une vue d'ensemble du répertoire formel turkmène, et ainsi offrir à la communauté scientifique un outil pour d'éventuels parallèles comparatifs.

Par souci de clarté, les monuments sur lesquels les motifs ont été recensés sont indiqués par de simples numéros, classés selon leur ordre d'apparition dans les chapitres 4 à 7 du présent livre :

1. Mosquée bleue, Tabriz
2. Mosquée Hasan Pâdishâh, Tabriz
3. Darb-i Imâm, Ispahan
4. Mausolée de Shaykh Abû Ma'sûd, Ispahan
5. Complexe du Darb-i Kûshk, Ispahan
6. Mosquée Panja-yi 'Alî, Qum
7. Mosquée Maydân-i Sang (ou Mîr 'Imâd), Kâshân
8. Mosquée Amîr Khîzrshâh, Yazd
9. Mosquée Sar-i Rîg, Yazd
10. Mosquée Sar-i Puluk, Yazd
11. Masjid-i Jâmi', Yazd
12. Mosquée Shaykh Dâdâ, Yazd
13. Mausolée de Shâhzâda Fâzil, Yazd
14. Masjid-i Jâmi', Bafrûya
15. Masjid-i Jâmi', Fîrûzâbâd
16. Mosquée Rîg, Rizwânshahr
17. Complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, Bundarâbâd
18. Masjid-i Jâmi', Ashkîzar
19. Masjid-i Jâmi', Abrandâbâd
20. Mosquée Shâh Walî, Taft
21. Complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, Bîdâkhawîd
22. Safa Cami, Diyarbakır
23. Mausolée de Zaynâl Bay, Hasankeyf

ROSETTES

Fleur stylisée, le plus souvent centrée et dotée d'au moins une corolle de cinq pétales lobés ou lancéolés, avec ou sans bouton central. Cette définition initiale peut donner naissance à des déclinaisons ornementales variées, introduisant des variations dans le nombre de corolles, leurs formes, voire leur bouton central.

La rosette a généralement une fonction de remplissage : elle ponctue les tiges fleuries qui

ornent l'arrière-plan de la plupart des compositions végétales. Dans de plus rares cas, des rosettes plus épanouies prennent alors une relative indépendance ornementale. C'est notamment le cas des rosettes à corolles multiples et des rosettes festonnées ou trilobées, qui s'avèrent souvent de taille plus conséquente et d'une couleur distincte des motifs d'habillage des tiges fleuries.

218



Rosette à cinq pétales ouverts autour d'un bouton central.
(1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 16, 20)



Rosettes à six pétales lobés (lobes simples ou trilobés) ouverts autour d'un bouton central étoilé.
(1, 2, 5, 16, 19)



Rosettes à cinq ou six pétales lobés ouverts et seconde corolle lobée ou bilobée. (1, 4, 5, 7, 11)



Rosettes à six ou sept pétales ouverts et triple corolle. (4, 5)



Rosette à six (ou huit) pétales cordiformes fermés autour d'un bouton central. (1)



Rosette à six pétales cordiformes fermés autour d'un bouton central ; quadruple corolle de type papilionacée. (1)



Rosette à six pétales ouverts circonscrits par une seconde corolle lobée. (11)



Rosettes à cinq ou six pétales lobés ouverts circonscrits, à double ou triple corolle de type papilionacée. (1)



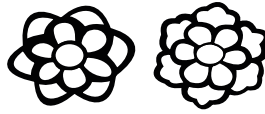
Rosette à six pétales ouverts dotée d'une quadruple corolle papilionacée. (1)



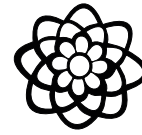
Rosette à six pétales ouverts, triple corolle. (1)



Rosette à (cinq ou) six pétales fermés autour d'un bouton central. (1, 3, 4, 8, 15)



Rosettes à six pétales fermés autour d'un bouton central, double corolle lobée (simple ou trilobée). (1, 4, 11)



Rosette à huit pétales fermés autour d'un bouton central, triple corolle lobée. (1)



Rosette à cinq pétales lancéolés ouverts autour d'un bouton central. (7, 16, 20)



Rosette à cinq (ou six) pétales lancéolés fermés autour d'un bouton central. (1, 3, 4, 11, 15, 16)



Rosette à six pétales lancéolés fermés autour d'un bouton central, seconde corolle trilobée. (3)



Rosette à (cinq ou) six pétales fermés, sans bouton central. (1, 3, 5)



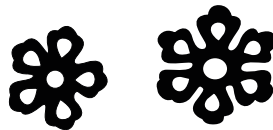
Rosette à cinq pétales lancéolés, symétrie verticale. (1, 4, 11)



Rosette à cinq pétales fermés, agrémentée d'une seconde corolle trilobée ; symétrie verticale. (1)



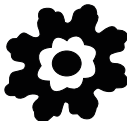
Rosette à cinq (ou six) pétales trilobés autour d'un bouton central. (1, 4, 11)



Rosettes à cinq ou six pétales trilobés évidés. (3, 4, 8)



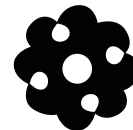
Rosette à six pétales festonnés autour d'un bouton central. (1, 2)



Rosette à huit pétales ouverts autour d'un bouton central, dotée d'une seconde corolle trilobée. (7)



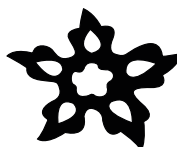
Rosette à pétales festonnés ouverts autour d'un bouton central nervuré. (1)



Rosette à huit pétales bi- ou trilobés ouverts autour d'un bouton central. (2, 14)



Rosette à cinq pétales festonnés et bouton central, symétrie verticale. (5, 11)



Rosette à cinq pétales trilobés autour d'un bouton central. (4)



Rosette à (cinq ou) sept pétales dentés autour d'un bouton central, symétrie verticale. (1, 11)

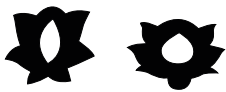
LOTUS

Le lotus est une corolle de type papilionacée, de forme généralement décurrente, possédant un axe de symétrie vertical. Sa fleur centrale est presque toujours mandorlée. Les feuilles du lotus conjuguent la plupart du temps des formes lobées et lancéolées, décurrentes. Comme la rosette, le lotus peut développer plusieurs corolles.

C'est la fleur la plus largement représentée dans les décors architecturaux d'époques qarâ quyûnlû et

âq quyûnlû. Héritée des apports chinois, c'est une version largement « iranisée » et stylisée qui gagne les décors turkmènes. Le lotus est nécessairement porté par une tige fleurie. Selon ses formes et dimensions, il peut être aussi bien employé comme élément de remplissage que comme motif principal structurant une composition.

220



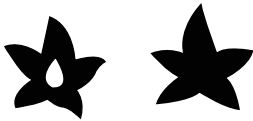
Lotus à sept ou huit feuilles lancéolées ouvertes et tête lobée. (5)



Lotus à quatre ou six feuilles lancéolées et tête bilobée. (1, 4, 16, 20)



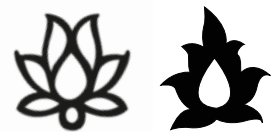
Lotus à trois feuilles à tête trilobée. (4, 5)



Lotus lancéolé à cinq (ou six) pétales ouverts, avec ou sans fleur centrale apparente. (3, 5, 15, 16, 20)



Lotus à six feuilles lancéolées. (1, 3, 7, 8, 11, 15)



Lotus lancéolé à sept feuilles. (1, 3, 7, 15)



Lotus à huit ou dix feuilles lancéolées. (1)



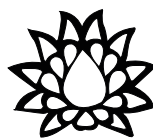
Lotus lancéolé à dix feuilles. (1)



Lotus à neuf feuilles lancéolées et lobées. (1, 7, 11)



Lotus à huit feuilles prolongées par une seconde corolle à pétales trilobés. (1)



Lotus onze feuilles lobées et seconde corolle lancéolée. (3, 4)



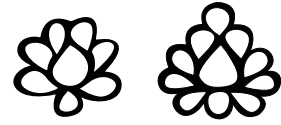
Lotus de profil, à sept feuilles lancéolées sur calice et tige. (1, 3)



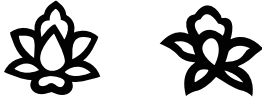
Lotus à tête lobée à six feuilles fermées lanceolées, voire lobées. (1, 3, 4, 5, 11)



Lotus à huit feuilles lanceolées et tête bilobée. (11, 15)



Lotus à sept ou dix feuilles lobées. (1, 11)



Lotus à cinq feuilles à tête trilobée. (1, 5, 8)



Lotus à (cinq ou) huit pétales lanceolés et tête trilobée. (1, 4)



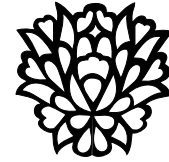
Lotus à six pétales lobés, double corolle et tête cordiforme. (1)



Lotus lanceolé à tête bilobée, à double corolle. (11)



Lotus lobé à neuf pétales augmenté d'une seconde corolle. (11)



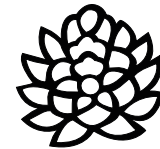
Lotus à fleur mixte sur quadruple corolle. (4)



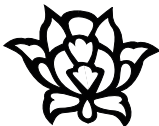
Lotus à cinq pétales lanceolés, tête trilobée et seconde corolle cordiforme. (4)



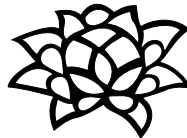
Lotus à fleur en fleuron, triple corolle et tête trilobée. (1)



Lotus à fleur en fleuron sur triple corolle lobée et lanceolée. (1)



Lotus à fleur en fleuron et pétales lanceolés et lobés. (4)



Lotus à fleur mixte sur triple corolle lobée et lanceolée, tête lobée. (1)



Lotus à fleur en fleuron et quadruple corolle et tête trilobée. (1)



Lotus à fleur en fleuron et quatre corolles. (1)

FEUILLES DE LOTUS

Feuille à symétrie verticale formée de pétiotes festonnés, généralement évidés, elle repose souvent sur une base uni- ou multilobée, voire sur un calice.

Dérivée, comme le lotus, du répertoire formel chinois et notamment Yuan, la feuille de lotus se développe considérablement en Iran dans le répertoire formel qarâ quyûnlû. Véritable élément de structuration d'une composition végétale, la feuille de lotus est un ornement de premier plan : elle anime les tiges fleuries,

mais s'en distingue visuellement par sa couleur jaune et ses dimensions toujours plus importantes que les autres fleurs ou feuilles. Ses déclinaisons formelles sont nombreuses, pouvant faire varier tant le nombre de ses folioles (de trois à treize), que leurs contours ou encore la forme du calice. Sous sa forme la plus épanouie, la feuille de lotus va jusqu'à se dédoubler : l'une devient un calice supportant une seconde feuille de lotus.

222



Feuille de lotus à trois pétiotes festonnés sur calice (unilobé) ou bilobé. (1, 4, 5, 7, 9, 16)



Feuilles de lotus à cinq pétiotes évidés sur calice simple. (3, 16)



Feuille de lotus à cinq pétiotes évidés autour d'un bouton multilobé, sur calice trilobé. (11, 16)



Feuille de lotus à cinq pétiotes autour d'un bouton central polylobé, sur calice bilobé. (3, 4)



Feuille de lotus à cinq pétiotes évidés, bouton central étoilé, calice bilobé. (11)



Feuille de lotus à cinq folioles tripartites sur un calice bilobé. (1, 16)



Feuille de lotus à sept folioles tri- et polylobés autour d'une rosette centrale et sur un calice lobé. (11)



Feuille de lotus à sept pétales festonnés autour d'un bouton central polylobé. (4)



Feuille de lotus à trois pétiotes festonnés évidés et calice bipartite. (11)



Feuille de lotus à trois pétiotes festonnés évidés. (4)



Feuille de lotus à cinq pétiotes festonnés autour d'un bouton central mandorlé. (1)



Feuille de lotus à cinq pétiotes pleins autour d'un bouton central trilobé et un calice bilobé. (1)



Feuille de lotus à six pétales festonnés autour d'un bouton central en rosette. (1)



Feuille de lotus à trois pétales festonnés pleins, sur un calice bilobé. (2, 12)



Feuille de lotus nervurée à trois pétales sur calice bilobé. (1)



Feuille de lotus à cinq pétales pleins, bouton central et calice quadrilobés. (11)



Feuille de lotus à quatre pétales festonnés pleins sans bouton central et sur calice bipartite. (1)



Feuilles de lotus à cinq pétales ouverts sans bouton central ni calice. (1)



Feuille de lotus à deux pétales festonnés et évidés sur calice unilobé, surmontée d'une portion de rosette à corolles multiples. (1)



Feuille de lotus à quatre pétales festonnés et évidés sur calice trilobé, et surmontée d'une portion de rosette à corolles multiples. (1)



Feuille de lotus à trois pétales sur base unilobée, servant de calice à une seconde feuille de lotus composite. (4)



Feuille de lotus à sept folioles tri- et multilobés, sans bouton central, calice simple soutenu par une tige. (4)



Feuille de lotus à cinq pétales tripartites évidés soutenus par une tige. (1)



Feuille de lotus à cinq pétales sur calice bilobé, servant de calice à une seconde feuille de lotus à onze pétales festonnés évidés. (3)

TRÈFLES, BOURGEONS ET FLEURONS

Trèfles, bourgeons et fleurons sont de petits ornements végétaux stylisés qui habillent les tiges fleuries des arrières-plans de décors végétaux.

Le trèfle se compose de trois feuilles identiques qui se rattachent autour d'un point centré. Le bourgeon est une forme végétale naissante à composante unique. Le fleuron est quant à lui un ornement évoquant un motif floral, mais de forme composite et extrêmement

stylisée. Il est organisé autour d'un axe de symétrie vertical ou centré. Dans une majorité de cas, il dérive d'un élément végétal distinct (bourgeon, trèfle, rosette ou lotus...) mais pour lequel le degré avancé de stylisation n'a pas permis de classer dans sa famille d'origine. Trèfles, bourgeons et fleurons sont présentés ensemble en raison de la grande parenté formelle qui les unit.



Trèfle à feuilles ouvertes.
(3, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 20)



Trèfle à feuilles ouvertes autour d'un bouton central. (3, 11, 16)



Trèfle plein, sur calice et tige.
(1, 7)



Trèfle à feuilles fermées.
(1, 3, 9, 11, 12)



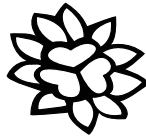
Trèfle à feuilles fermées, augmenté d'une corolle trilobée. (1)



Trèfle à feuilles trilobées fermées.
(1, 8)



Trèfle à feuilles cordiformes fermées.
(1, 2, 7, 11)



Trèfle à feuilles cordiformes fermées augmenté d'une corolle lancéolée. (1)



Trèfle à feuilles cordiformes autour d'un bouton central apparent. (11)



Trèfle évidé sur calice et tige.
(1, 4, 7, 11)



Trèfle fermé, sur calice et tige.
(1, 11)



Trèfles pleins sur calice et tige, agrémentés d'une seconde corolle trilobée. (4, 5, 11)



Trèfle à feuilles tripartites évidées rassemblées par une tige. (7)



Trèfle à feuilles festonnées rassemblées par une tige. (11)



Bourgeon lancéolé plein sur calice et tige.
(1, 3, 7, 9, 10, 12, 14, 16, 19)



Bourgeon lobé plein sur calice et tige.
(8, 11)



Bourgeon bilobé sur calice et tige.
(1, 3)



Bourgeon lancéolé plein à contours festonnés sur calice et tige.
(3, 10, 14, 16, 20)



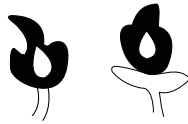
Bourgeon lancéolé évidé à base bilobée.
(4, 5, 8, 16)



Bourgeons lancéolés évidés sans ou avec calice, sur tige. (Sans calice : 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 15, 16, 20 ; avec calice : 1, 3, 5, 8, 11, 16, 20)



Bourgeons tripartites ouvert (à gauche) ou fermé (à droite) avec calice et tige.
(3, 4, 9, 11)



Bourgeons trifides ouverts autour d'un bouton mandorlé, avec ou sans calice.
(Sans calice : 1, 3, 10, 11, 15, 19 ; avec calice : 2, 3, 4, 5, 11)



Bourgeon denté avec bouton mandorlé et sur tige.
(3, 4, 5)



Fleuron dérivé du bourgeon tripartite, sur calice simple lobé. (1, 3, 5, 7)



Fleurons dérivés du bourgeon tripartite, sur calice lancéolé (à deux ou quatre feuilles).
(3, 4, 5, 11)



Fleuron dérivé du bourgeon tripartite sur calice lancéolé et prolongé d'une seconde corolle trilobée. (11)



Fleuron à cinq feuilles lancéolées et cordiformes. (1)



Fleuron à quatre feuilles, cordiformes et lancéolées. (1)



Fleurons à quatre pétales lobés.
(1, 5)



Fleuron dérivé du bourgeon tripartite fermé, sur calice lancéolé.
(3, 11, 15)



Fleurons à cinq pétales lancéolés et cordiformes ou trilobés autour d'un bouton central à droite. (1)



Fleuron dérivée du bourgeon tripartite, avec calice lancéolé.
(11)



Bourgeon trilobé.
(5, 7, 9, 11, 12, 23)



Bourgeon trilobé (écrasé).
(1, 3, 5, 9, 11, 12, 14)



Bourgeon tripartite ouvert à tête lancéolée, avec bouton central apparent.
(1, 2, 3, 5, 7, 16)



Fleurons tripartites évidés
(dérivés de la palmette tripartite).
(gauche : 1, 5, 7, 11, 16 ; droite : 2, 4, 9)



Fleuron tripartite à nervures.
(1)

226



Fleuron tripartite (dérivé de la palmette).
(2, 7, 23)



Fleuron trilobé (dérivé d'enroulements végétaux). (11)



Fleuron tripartite à remplissage végétal
(dérivé de la palmette tripartite). (1)



Fleuron quadripartite (dérivé de la palmette à remplissage végétal). (1)



Fleuron polylobé évidé.
(16)



Fleuron denté évidé.
(1)



Fleurons à quatre feuilles trilobées.
(1, 2, 11)



Fleuron à quatre feuilles polylobées.
(1)



Fleuron à huit feuilles tripartites centrées sur une rosette. (5)



Fleurons dérivés du bourgeon évidé sur calice. (1)

NŒUDS

Les tiges végétales forment parfois des nœuds au cours de leurs savantes pérégrinations. Le procédé reste cependant assez limité.

Dans le même registre méritent également d'apparaître les enroulements que forment certaines palmettes sur elles-mêmes, constituant à leur tour une sorte de nœud végétal. Ces enroulements sont

plus fréquemment observés que les nœuds stylisés de tiges, qui restent rares.



Nœud à boucle lancéolée.
(1, 9)



Nœud à trois points.
(3, 23)



Nœud angulaire à trois points.
(1)



Nœud formé par une demi-palmette simple à nodules, enroulée.
(3)



Nœud formé par un enroulement de demi-palmette bifide à nodule.
(1, 3, 11, 23)



Nœud formé par un enroulement de demi-palmette à remplissage végétal et nodule interne. (4, 9)



Nœuds formés par des demi-palmettes dentées à remplissage végétal. (1, 4)



Enroulements de fleurons trilobés autour d'une tige. (1)



Nœud quadrangulaire.
(1)

PALMETTES

Abstraction d'une feuille, la palmette est l'ornement végétal stylisé principalement utilisé pour structurer toute composition végétale.

Le motif se décompose en « palmettes » et « demi-palmettes » : c'est la tige sensiblement désaxée qui permet de distinguer les moitiés de palmettes des formes entières.

Ses déclinaisons formelles sont très nombreuses : la palmette peut être simple, bifide ou trifide ; dans ce dernier cas, elle tend à se confondre avec le fleuron tripartite. Ses contours sont lisses ou parfois dentés, et bien souvent rythmés par des nodules. Notons que la palmette est généralement formée d'un assemblage de plus petites demi-palmettes.



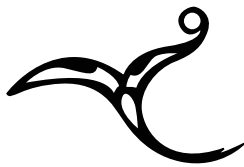
Palmette simple à contours lisses et remplissage végétal. (11, 15)



Palmette simple à contours lisses, remplissage végétal, nodule externe. (11)



Palmette bifide évidée, contour à une dent. (9)



Palmette bifide lisse à remplissage végétal et nodule externe. (3, 11, 15)



Palmette bifide dentée, à remplissage végétal, prolongée par une demi-palmette. (1)



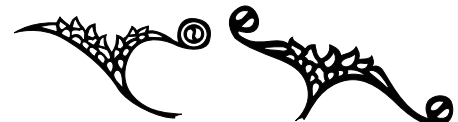
Palmettes bifides dentées, remplissage végétal. (16)



Palmette bifide pleine à contours dentés. (7, 15)



Palmette bifide évidée à contour denté. (1)



Palmettes bifides dentées à remplissage végétal, nodules externes. (1, 11)



Palmette bifide dentée à remplissage végétal. (1, 11)



Palmettes simples à contours dentés, remplissage à nervures. (1)



Palmette tripartite pleine à contours lisses. (5, 11)



Palmette tripartite évidée à contours lisses, deux nodules externes. (7, 9 - sans nodules)



Palmette tripartite à feuilles fermées et contours lisses. (10, 11)



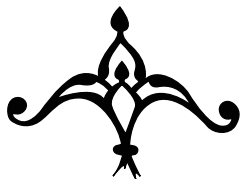
Palmette tripartite à feuilles fermées, contours lisses et nodules externes. (11)



Palmette tripartite lisse à remplissage végétal. (1, 15)



Palmette tripartite lisse à remplissage végétal, surmontée d'un bourgeon. (3)



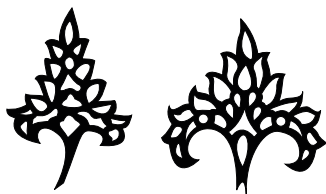
Palmette tripartite lisse à remplissage végétal, nodules externes et bourgeon supérieur. (3, 11)



Palmettes tripartites à contours dentés, remplissage végétal et nodules externes. (1, 11)



Palmette tripartite dentée à remplissage végétal. (1)



Palmettes tripartites dentées à remplissage végétal. (1)



Palmette tripartite dentée à remplissage végétal, surmontée d'un bourgeon. (1)



Palmette tripartite lisse à remplissage végétal surmontée d'un bourgeon. (4)



Palmettes tripartites lisses. (1, 3, 4, 9, 11, 15, 23)



Palmette tripartite lisse à remplissage végétal. (11)



Palmette tripartite lisse à remplissage végétal, sur nodules internes. (11, 16)



Palmettes tripartites lisses à remplissage végétal. (1, 3, 4, 11, 15)



Palmettes tripartites lisses à remplissage végétal. (1)



Palmette tripartite dentée à remplissage végétal, sur nodules internes. (1)

DEMI-PALMETTES



Demi-palmette simple à contours lisses. (1, 3, 9, 15, 23)



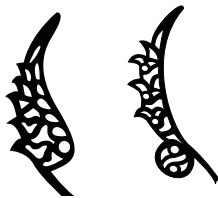
Demi-palmettes simples, lisses et évidées, à nodule interne ou externe. (Nodule interne : 3, 4, 20 ; nodule externe : 1, 9)



Demi-palmette simple à remplissage végétal et nodule interne. (1, 11)



Demi-palmettes simples dentées à remplissage végétal. (1, 11)



Demi-palmette simple dentée à remplissage végétal et nodule externe. (1)



Demi-palmette bifide dentée à remplissage végétal. (1, 15)



Demi-palmettes bifides à contours lisses. (1, 3, 5, 9, 11, 15)



Demi-palmette bifide lisse à remplissage végétal.(3)



Demi-palmettes bifides lisses et évidées à nodule interne. (3, 23)



Demi-palmette bifide lisse à nodule externe.(11, 23)



Demi-palmette trifide lisse et évidée à nodule interne.(1)



Demi-palmette trifide lisse et évidée, nodules interne et externe. (1)



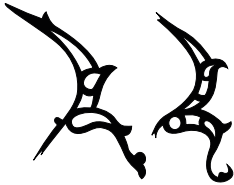
Demi-palmette bifide dentée à remplissage végétal et nodules internes. (1, 7)



Demi-palmette bifide à nodules interne et externes. (3, 23)



Demi-palmette bifide dentée prolongée par une demi-palmette, nodules interne et externe. (9)



Demi-palmettes bifides dentées à remplissage végétal, prolongées par une demi-palmette. (1)



Demi-palmette bifide lisse à remplissage végétal. (1, 3, 7)



Demi-palmette bifide dentée à remplissage végétal. (3)



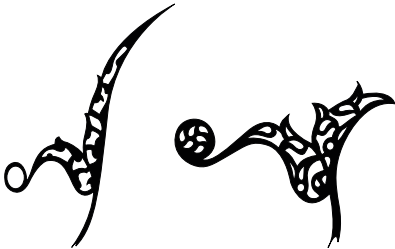
Demi-palmette bifide lisse à remplissage végétal, nodule interne. (4)



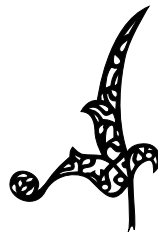
Demi-palmette bifide à remplissage végétal et nodule externe. (1, 4)



Demi-palmette bifide dentée, à remplissage végétal et nodules externes. (1)



Demi-palmettes bifides dentées à remplissage végétal et nodule externe. (1)



Demi-palmette trifide dentée, à remplissage végétal et nodule externe. (1)

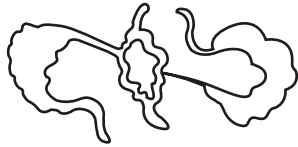


Demi-palmette bifide pleine et dentée, à nodule externe, prolongée par deux bourgeons. (5)

NUAGES

Héritage chinois introduit au répertoire persan dès la période il-khânide, le nuage sinisant reste peu employé dans le décor architectural qarâ quyûnlû ou âq quyûnlû. La plupart des occurrences relevées proviennent de la Masjid-i Kabûd de Tabriz. Ses contours souvent festonnés et ses mouvements souples

rapprochent parfois le nuage de certaines formes de bourgeons ou de simples tiges.



(localisation : 1)



(localisation : 1)

232



(localisation : 1)



(localisation : 1)



(localisation : 7, 11)



(localisation : 1)

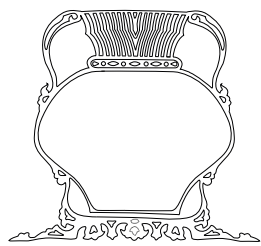


(localisation : 3)

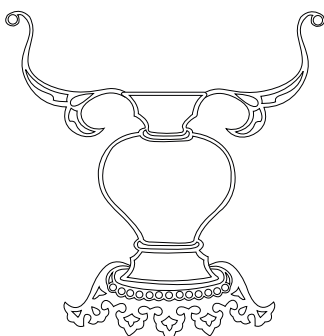
VASES

Régulièrement recensés dans les décors végétaux turkmènes – et notamment qarâ quyûnlûs –, les vases sont employés pour donner naissance à d'amples compositions végétales, l'ensemble formant ainsi ce qui a été qualifié de vases fleuris.

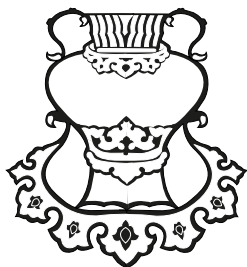
Ces récipients prennent en fait généralement la forme de bouteilles piriformes à deux anses, reposant sur une base végétale rappelant les feuilles de lotus. Plus rarement, de petits bassins circulaires remplissent également la fonction de réceptable au motif du vase fleuri.



(localisation : 3)



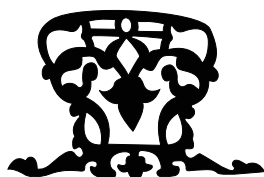
(localisation : 11)



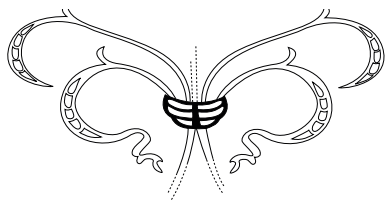
(localisation : 4)



(localisation : 11)



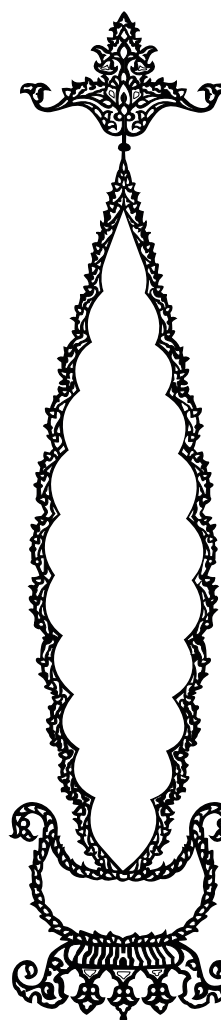
(localisation : 3)



(localisation : 1)



(localisation : 1)

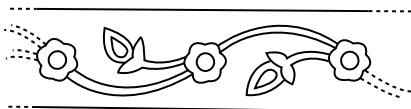


(localisation : 1)

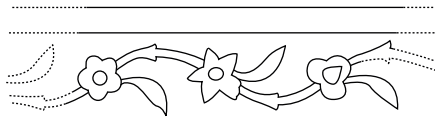


(localisation : 4)

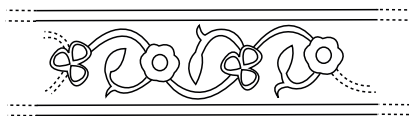
CATALOGUE DES BORDURES



Tige sinusoïdale de rosettes et bourgeons (rinceaux). (1, 12)



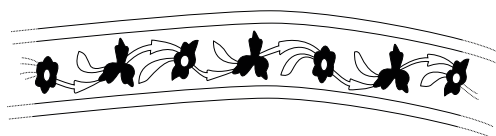
Rinceaux de rosettes, lotus et trèfles. (1, 11)



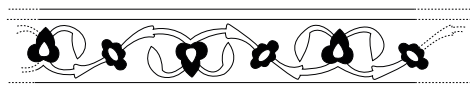
Rinceaux de rosettes et trèfles. (1)



Rinceaux de lotus et de trèfles. (11)

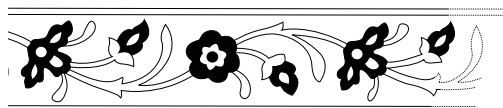


Rinceaux de lotus, rosettes et trèfles. (1)

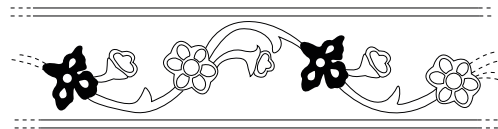


Rinceaux de bourgeons. (1)

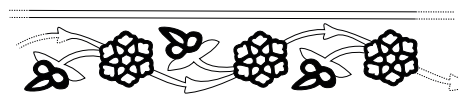
234



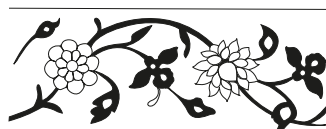
Rinceaux de feuilles de lotus, rosettes et bourgeons. (4)



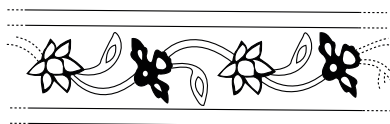
Rinceaux de feuilles de lotus, rosettes et bourgeons. (1)



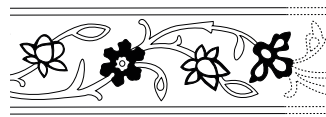
Rinceaux de rosettes et de bourgeons. (3)



Rinceaux de rosettes, lotus, feuilles de lotus et bourgeons. (1)



Rinceaux de rosettes, feuilles de lotus et bourgeons. (1, 7)



Rinceaux de lotus, rosettes, feuilles de lotus et bourgeons. (1)



Rinceaux de bourgeons, lotus et rosettes. (5)



Frise à deux tiges fleuries :
palmettes tripartites alternant avec
rinceaux de bourgeons. (3)



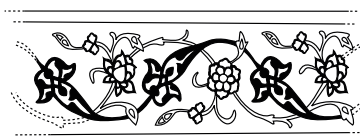
Frise à deux tiges fleuries :
palmettes tripartites alternant avec
rinceaux de lotus, rosettes et bourgeons. (1)



Frise à deux tiges fleuries :
rosettes, lotus et bourgeons alternant avec
rinceaux de feuilles de lotus. (1)



Frise à deux tiges fleuries :
palmettes tripartites alternant avec
rinceaux de lotus, rosettes et bourgeons. (3)



Frise à deux tiges fleuries :
palmettes tripartites alternant avec lotus,
rosettes, trèfles et bourgeons. (1)



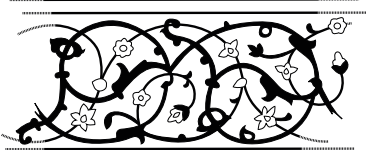
Frise à trois tiges fleuries : rinceaux de demi-palmettes simples,
alternant avec palmettes tripartites, alternant avec rinceaux
de lotus, rosettes, trèfles et bourgeons. (1)



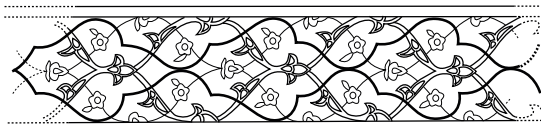
Frise à deux tiges fleuries : demi-palmettes simples,
enroulement de palmettes et palmettes tripartites,
alternant avec rinceaux de bourgeons. (4)



Frise à deux tiges fleuries :
nuages sinisants alternant avec rinceaux
de lotus, rosettes et bourgeons. (1, 18)



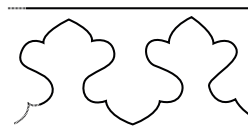
Frise à deux tiges fleuries : demi-palmettes bifides et
enroulement de palmettes alternant avec rinceaux de lotus,
rosettes et bourgeons. (5)



Frise triple : réseau d'arcs trilobés à corps cintré,
alternant avec médaillons de demi-palmettes bifides,
alternant avec tiges fleuries de rosettes et bourgeons. (11)



Frise double : réseau d'arcs trilobés à corps cintré
alternant avec tiges fleuries de rosettes. (3)



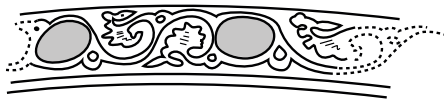
Frise d'arcs trilobés à corps cintrés
disposés en quinconce. (1, 7)



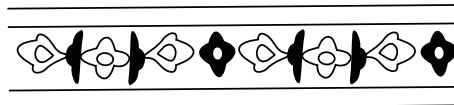
Frise de palmettes tripartites.
(7)



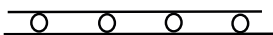
Frise de médaillons meublés de rinceaux
de demi-palmettes et de fleurons. (1, 23)



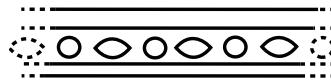
Rinceau de palmettes. (1)



Frise linéaire de bourgeons. (1, 4)

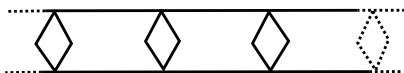


Frise de perles. (1, 3, 5, 11)



Frise d'ovales et de perles. (1, 3)

236



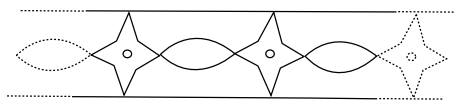
Frise et de losanges. (9, 21)



Frise d'étoiles à quatre branches et demi-étoiles. (9)



Frise d'étoiles à quatre branches et losanges. (2, 12, 16)



Frise d'étoile à quatre branches et d'ovales. (8, 9, 11, 12)



Frise de chevrons. (1, 3)



Frise de chevrons. (1)



Frise d'hexagones. (23)

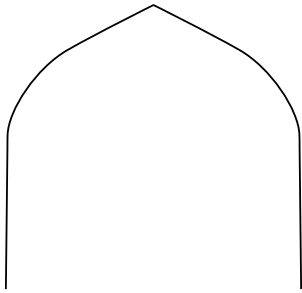


Frise d'hexagones et queues d'aronde. (14, 21)

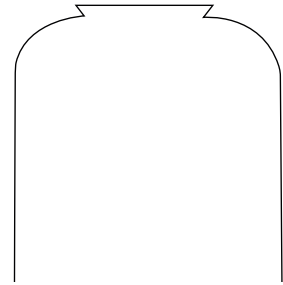


Frise de triangles en quinconce.
(7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 21)

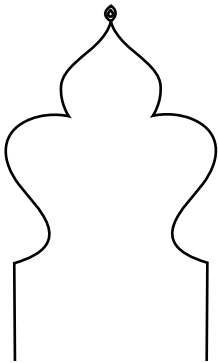
LES ARCS



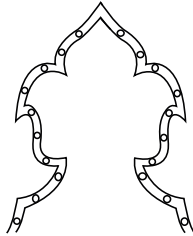
Arc brisé.
(4, 5, 12, 16)



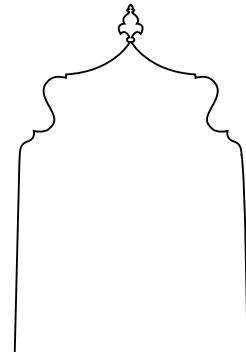
Arc en anse de panier à clé rehaussée.
(11, 12, 13)



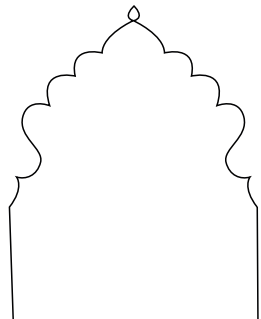
Arc trilobé à corps cintré. (7, 9, 11, 17)



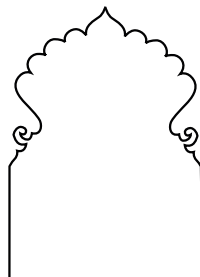
Arc trilobé à corps cintré (perlé). (1)



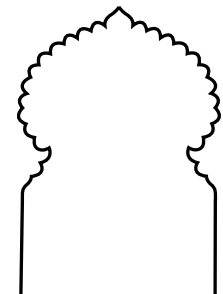
Arc recticurvilinéaire. (3)



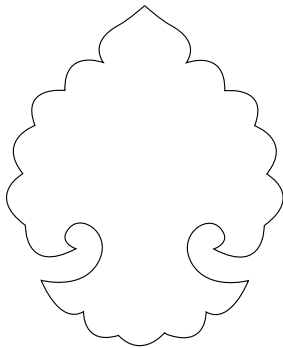
Arc polylobé à corps cintré.
(5, 7, 9, 10, 15, 16)



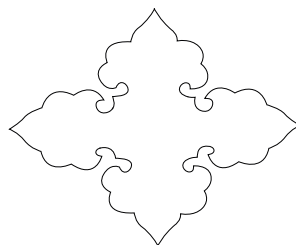
Arc polylobé à corps cintré.
(1, 11, 17)



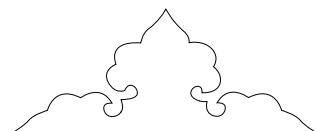
Arc polylobé à corps cintré.
(1, 8)



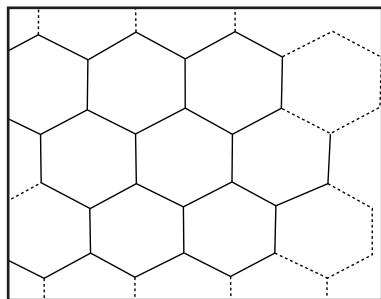
Bouquet fleuri. (1)



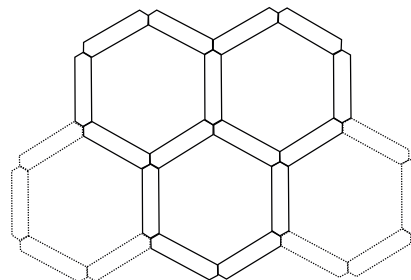
Bouquet quadrilobé. (1, 11, 15)



Demi-bouquet. (1)

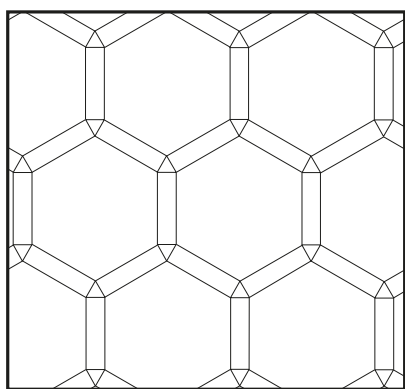


Réseau d'hexagones sur la pointe.
(1, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 20, 21)

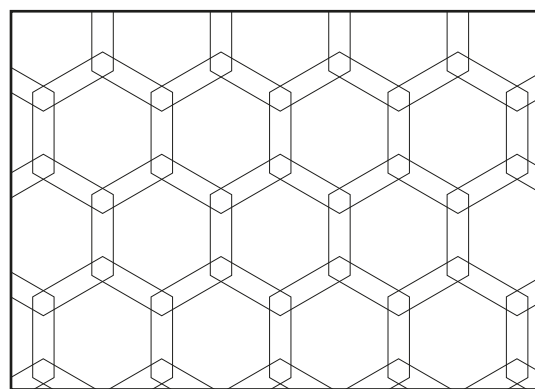


Réseau d'hexagones circonscrits
par six hexagones barlongs. (3)

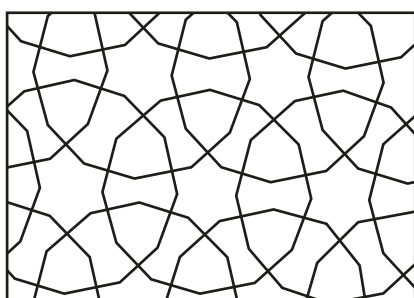
238



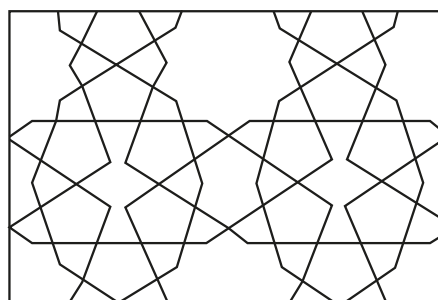
Réseau de dodécagones entrecroisés
à intersections triangulaires.
(7, 8, 17, 20, 23)



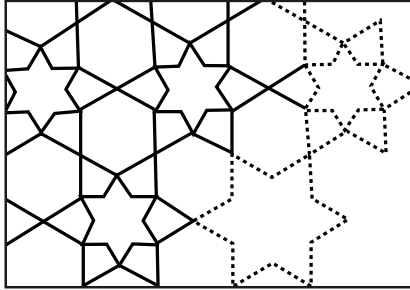
Réseau d'hexagones entrecroisés
à intersections hexagonales.
(7, 9, 12, 16)



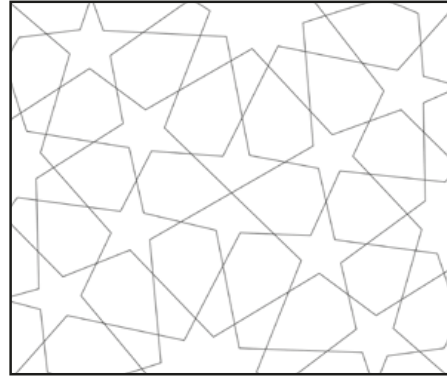
Réseau de dodécagones entrecroisés.
(7, 22)



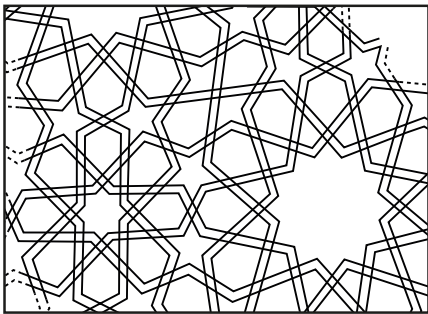
Réseau étoilé de polygones entrecroisés.
(2, 23)



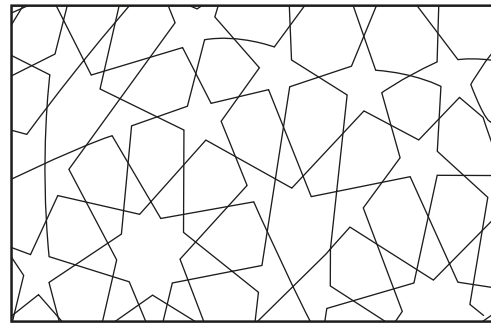
Réseau centré sur des étoiles à six branches circonscrites dans des hexagones. (5, 7)



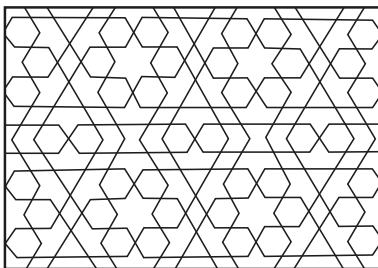
Réseau centré sur des étoiles à neuf et dix branches circonscrites dans des hexagones prolongés d'étoiles à cinq branches ou demi-étoiles. (1, 3, 11)



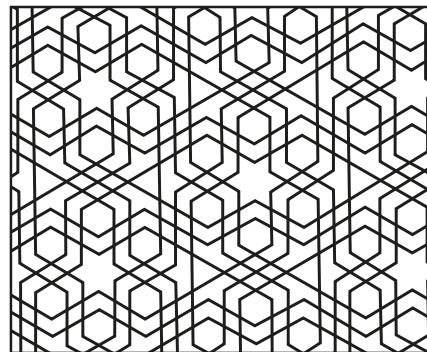
Réseau (doublé) centré sur des étoiles à douze branches circonscrites dans des hexagones prolongés d'étoiles à cinq branches ou demi-étoiles. (7, 8, 23)



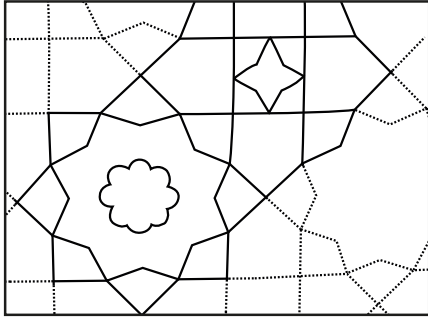
Réseau centré sur des étoiles à neuf branches circonscrites dans des hexagones prolongés d'étoiles à cinq branches ou demi-étoiles. (7, 20)



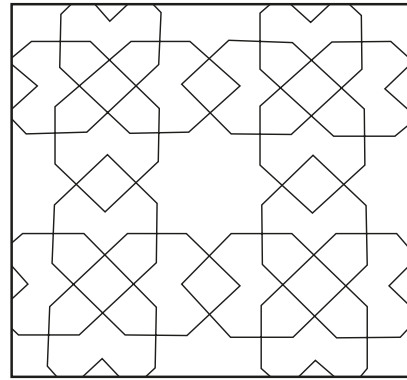
Réseau centré sur des étoiles à six branches circonscrites dans des hexagones ; demi-étoiles à intersections. (1)



Réseau (doublé) centré sur des étoiles à six branches circonscrites dans des hexagones ; demi-étoiles à intersections. (1, 13)

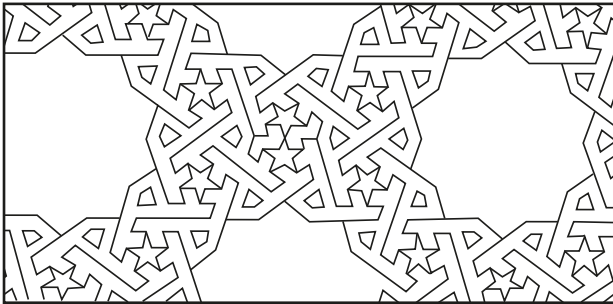


Réseau centré sur des étoiles à huit branches, alternant avec croix à quatre branches. (14)

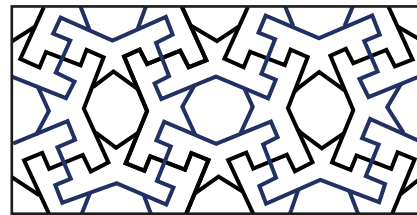


Réseau centré sur des étoiles à huit branches, alternant avec des croix à quatre branches et des demi-étoiles. (5, 7)

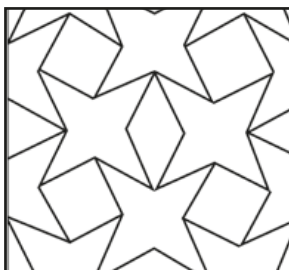
240



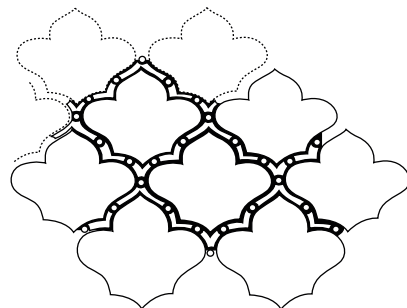
Réseau d'étoiles et de svastikas. (11, 17)



Réseau de svastikas. (1, 11)



Réseau d'étoiles à quatre branches et de carrés. (7)



Réseau de médaillons trilobés à corps cintré. (3)

Annexe 2

RÉPERTOIRE DES MÉCÈNES, MAÎTRES D'ŒUVRE ET ARTISANS

TABLE DES MÉCÈNES DES MONUMENTS QARĀ QUIYŪNLŪS ET ĀQ QUIYŪNLŪS ENREGISTRÉS DANS LES INSCRIPTIONS MONUMENTALES ET SOURCES TEXTUELLES

Nom	Édifice	Datation
... 'Abd al- ...	Kirmân, Qūbba-yi Sabz	Seconde moitié du xv ^e siècle
Aḥmad (m. 905/1499-1500)	Qaṣr al-Dasht (Chiraz), mosquée	875/1470-1471
Aḥmad (m. 905/1499-1500)	Qaṣr al-Dasht (Chiraz), mausolée de Rā'īs Fakhr al-dīn Ja'far al-Qaṣr al-Dasht	875/1470-1471
Ḥājj Shams al-dīn Muḥammad Shāh Bīdākhawīdī	Bīdākhawīd, <i>Khānqāh</i>	avant 856/1452
Ḥamza (sultan āq quyūnlū)	Mardin, citadelle	c. années 1430 ?
Ḥamza (sultan āq quyūnlū)	Mausolée de sultan Ḥamza	après 1444 ?
Ḥarith ibn al-imām al-Muftarḍ al-Ṭā'a Mūsa al-Kaẓīm	Qum, Masjid-i Panja-yi 'Alī	886/1481-1482
'Ibadullāh Aḥmad ibn 'Alī ibn Ḥasan 'Alī Aybak Ashkīzarī	Ashkīzar, Masjid-i Jāmi'	20 rabi' II 882/21 juillet 1477
'Imād al-dīn Maḥmūd al-Shīrwānī	Kāshān, Masjid-i Maydān-i Sang	868/1463-1464
Ja'far ibn 'Imad ibn 'Alī al-Ḥusayni al-Aẓamī al-Gulbārī	Ispahan, Zayn al-Mulk	885/1480-1481
Jahāngīr b. 'Alī (Āq Quyūnlū)	Mardin, mausolée de Jahāngīr	c. après 857/1453
Jahāngīr b. 'Alī (Āq Quyūnlū)	Diyarbakir, remparts	853/1449-1450
Jahāngīr b. 'Alī (Āq Quyūnlū)	Mardin, Hôpital de Jahāngīr (disparu)	c. 848-857/1444-1453
Jalāl al-dīn Khīzrshāh (émir tīmūride au moment de la fondation de la mosquée)	Yazd, Mosquée Khīzrshāh	Fondée en 849/1445-1446. Encore en cours de construction en 1457.
Jalāl al-dīn Muḥammad (Sayyid)	Yazd, Imāmzāda Abū Ja'far Muḥammad	859/1454-1455
Jalāl al-dīn Ṣafarshāh (émir)	Ispahan, Darb-i Imām	857/1453
Khalīl ibn Ūzūn Ḥasan (gouverneur de Hasankeyf)	Hasankeyf, pont sur le Tigre	vers 878/1473
Khalīl ibn Ūzūn Ḥasan (gouverneur de Hasankeyf)	Hasankeyf, mausolée de l'imam Muḥammad ibn 'Abd Allāh al-Ṭayār	878/1473
Khalīl ibn Ūzūn Ḥasan (gouverneur de Hasankeyf)	Hasankeyf, mausolée du prince Zaynāl	c. après 878/1473
Khātūn Jān Baygum (épouse du Qarā Quyūnlū Jahānshāh)	Tabriz, Masjid-i Kabūd	870/1465
Malika Saljūqshāh Baygum (mère de l'Āq Quyūnlū Ya'qūb)	Tabriz, Complexe Naṣriya	vers 889/1484
Mu'īn al-dīn 'Alī Maybudī (Khwāja) (vizir)	Yazd, Masjid-i Jāmi'	avant 861/1457
Mu'īn al-dīn 'Alī Maybudī (Khwāja)	Yazd, Imāmzāda Abū Ja'far Muḥammad	859/1454-1455
Mu'īn al-dīn 'Alī Maybudī (vizir)	Bafrūya, Masjid-i Jāmi'	859/1455
Mu'īn al-dīn 'Alī Maybudī (vizir)	Yazd, complexe Zangiyān (disparu)	Vers 861/1457

Nom	Édifice	Datation
Mubâriz al-dîn Bayındir ibn Rustam	Ahlat, Bayındir Cami	Rajab 882/octobre 1477
Muḥammad ibn Jalâl al-dîn ‘Arabshâh	Ispahan, <i>khânqâh</i> -mausolée Abû Maş‘ûd	895/1489-1490
Mûsa ustâd Shâh Maḥmûd ibn Kamâl al-dîn Shaykh Khabâz	Kâshân, mausolée Sulţân Yâlmân	902/1496
Nizâm al-Dawla al-dîn al-Ḥâjj Qanbar (émir, gouverneur de Yazd)	Yazd, Masjid-i Jâmi‘	861/1457
Nûr al-dîn Ni‘matullâh Walf (?)	Taft, <i>khânqâh</i> -mausolée de Shâh Khalîlullâh	876/1471-1472
Pîr Kamâl al-dîn Ismâ‘îl ibn Zâhir al-dîn Ibrâhîm Ashtarjânî (Shaykh)	Ashtarjân, Masjid-i Jâmi‘	881/1476
Qarâ Yûsuf (souverain qarâ quyûnlû)	Plaine de Khoys, <i>langar</i> (disparu)	Début du xv ^e siècle ?
Qâshim ibn Jahângîr (gouverneur de Mardin entre 893-908/1487-1502)	Mardin, Madrasa Kasımıye	Fin du xv ^e siècle
Quṭb al-dîn ibn Shams al-dîn Fîrûzâbâdî Maybud-i Yazd	Kâshân, Masjid-i Maydân-i Sang	867/1463 ou 897/1492
Sa‘îd... Shâb [Ḥusayn ibn Ḥasan ibn] ‘Alî ibn... Zargân Haftâdurî	Haftâdur, Masjid-i Châduk	1 ^{er} jamâdî I 892/4 mai 1487
242 Şâliha Khâtûn bint Jahânshâh (fille de Jahânshâh et de Khâtûn Jân Baygum)	Tabriz, Masjid-i Kabûd	Après 872/1467
Shâh Aslim Khâtûn (épouse de Mubâriz al-dîn Bâyindir ibn Rustam et mère de Ghiyâth al-dîn Muḥammad Âqâ)	Ahlat, Bayındir Türbesi	c. après ramâdan 886/oct.-nov. 1481 et ou muḥaram 894/déc. 1488
Shams al-dîn ‘Alî	Fîrûzâbâd, Masjid-i Jâmi‘	rajab 866/avril 1462
Tâj al-dîn ibn ‘Alî ibn Sayyid Amîr	Fîn, Gonbad-i Safîd (disparu)	884/1479-1480
Ûzûn Ḥasan (Abû al-Nâsir Ḥasan Bahâdur)	Diyarbakır, remparts	864/1459-1460 er shawwâl 883/déc.-janv. 1478-1479
Ûzûn Ḥasan (Abû al-Nâsir Ḥasan Bahâdur)	Diyarbakır, Ulu Cami (?)	Vers 861-882/1457-1478
Ûzûn Ḥasan (Abû al-Nâsir Ḥasan Bahâdur)	Ispahan, Masjid-i Jâmi‘	880/1475-1476
Ûzûn Ḥasan (Abû al-Nâsir Ḥasan Bahâdur)	Tabriz, Complexe Naşriya	882/1477-1478
Zayn al-Dawla al-dîn Pîr ‘Alî	Bîdâkhawîd, mausolée de Shaykh ‘Alî Bîdâkhawîdî	893/1488
Zayn al-Dawla wâl-Sa‘ada wâl-dîn ‘Alî Bayk Burnâ	Ispahan, Darb-i Kûshk	902/1496-1497

**TABLE DES ARTISANS ET MAÎTRES D'ŒUVRE MENTIONNÉS DANS LES INSCRIPTIONS MONUMENTALES
QARĀ QUYŪNLŪS ET ĀQ QUYŪNLŪS**

Nom	Corps de métier	Édifice	Datation
'Alī (Mirzā Sulṭān 'Alī ibn Sulṭān Khalīl : prince āq quyūnlū)	Calligraphe	Takht-i Jamshīd	881/1476
'Alī Ḥajār	Tailleur de pierre (<i>hajār</i>)	Marāgha, Masjid-i Shaykh Bābā	864/1459
'Izz al-dīn Qāpūchī ibn Malik (chambellan)	Supervise les travaux (<i>be sarkārī...</i>)	Tabriz, Masjid-i Kabūd	870/1465
Bābā Jān	Architecte-constructeur ? (<i>'amal</i>)	Ahlat, Bayındır Cami	Rajab 882/oct. 1477
Bayāzīd (Shaykh) (en association avec : Jalāl al-dīn, Shaykh Mujāhid, Shaykh Shihāb al-dīn)	Calligraphe (équipe de calligraphes)	Marāgha, Masjid-i Shaykh Bābā	864/1459
Fakhr al-dīn	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Bafrūya, Masjid-i Jāmi'	866/1461-1462
Ḥāfiz Qanbar Sharafī	Calligraphe	Qum, Masjid-i Jāmi'	avant 904/1490 (date décès du calligraphe)
Ḥāfiz Qanbar Sharafī	Calligraphe	Qum, mazār-i Sulṭān Sayyid Abū Aḥmad (iwan)	avant 904/1490 (date décès du calligraphe)
Ḥāj al-Ṣadr	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Fīrūzābād, Masjid-i Jāmi'	Rajab 866/avril 1462
Ḥaydar Nāfajī	Constructeur ? (<i>be sa'ī banda rāijī</i>)	Naṣrābād, <i>khānqāh</i> de Shaykh Abū al-Qāsim Ibrāhīm Naṣrābādī	854-855/1450-1452 (époque timūride)
Ḥaydar	Coupeur de carreaux (<i>kāshī tarāsh</i>)	Kāshān, Masjid-i Maydān-i Sang	868/1463-1464
Ḥaydar Qumī (Mawlānā)	Calligraphe	Qum, Gunbad-i Fāṭima (coupole)	Fin xv ^e -début xv ^e s.
Jalāl al-dīn (en association avec : Shaykh Bayāzīd, Shaykh Mujāhid, Shaykh Shihāb al-dīn)	Calligraphe (équipe de calligraphes)	Marāgha, Masjid-i Shaykh Bābā	864/1459
Kamāl	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Yazd, Masjid-i Jāmi' (panneau en pierre)	875/1470-1471
Kamāl	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Yazd, Masjid-i Jāmi' (panneau en mosaïque de carreaux découpés)	Non daté
Kamāl	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Yazd, Masjid-i Jāmi'	Rabi' II 863/fév. 1459
Kamāl-i Shihāb	Calligraphe (<i>nawashī in katāba</i>)	Taft, Masjid-i Shāh Walī	2 sha'ban 889/3 sept. 1484
Kamāl-i Shihāb al-Kātib al-Yazdi	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Ispahan, <i>khānqāh</i> -mausolée Abū Maṣ'ūd	895/1489-1490
Maḥmūd	Calligraphe	Taft, <i>khānqāh</i> -mausolée Shāh Khalīlullāh	876/1471-1472
Mu'īn al-Munshī ou Mu'izz al-Munshī	Calligraphe (<i>katabahu</i>)	Ispahan, Darb-i Kūshk	902/1496-1497
Muḥammad al-Ḥakīm	Calligraphe	Yazd, Masjid-i Jāmi'	861/1457
Mujāhid (Shaykh) (en association avec : Shaykh Bayāzīd, Jalāl al-dīn, Shaykh Shihāb al-dīn)	Calligraphe (équipe de calligraphes)	Marāgha, Masjid-i Shaykh Bābā	864/1459
Murtaza A'zam Sayyid 'Abd al-Ṣamad ibn 'Aṭā Allāh al-Ḥusaynī	Calligraphe ? (<i>'amal</i>)	Qum, Masjid-i Panja-yi 'Alī	886/1481

Nom	Corps de métier	Édifice	Datation
Ni'matallâh ibn Muḥammad al-Bawwâb	Calligraphe	Tabriz, Maşjid-i Kabûd	870/1465
Pîr Ḥasan ibn ustâd 'Abd al-Raḥmân...	Coupeur de carreaux (<i>kâshî tarâsh</i>)	Hasankeyf, mausolée de Zaynâl	Vers 878/1473
Sayyid Quṭb al-dîn al-Ḥusaynî [Ghazâ'irî ?]	Calligraphe ? Céramiste ? (<i>'amal</i>)	Kâshân, mausolée de Sulṭân Yâlmân	902/1496
Şâḥib A'zam Khwâja Kamâl al-Dîn Shâh Ḥusayn ibn Khwâja 'Awaz Shâh Bizâz Qumî	Calligraphe ? (<i>tamâm gashî în miḥrâb be sa'î...</i>)	Qum, Maşjid-i Panja-yi 'Alî	12 muḥarâm 886/ 22 mars 1481
Shihâb al-dîn (Shaykh) (en association avec : Shaykh Bayâzid, Jalâl al-dîn, Shaykh Mujâhid)	Calligraphe (équipe de calligraphes)	Marâgha, Maşjid-i Shaykh Bâbâ	864/1459

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

*Ces propos, diras-tu, sont bons pour la satire.
Pour égayer d'abord un lecteur qui veut rire :
Mais il faut les prouver. En forme. J'y consens.
Réponds-moi donc, docteur, et mets-toi sur les bancs.*

Nicolas Boileau, « A.M.M... Docteur de Sorbonne »,
dans *Satires*, VIII, 1660-1668.

SOURCES ARABES, PERSANES ET RÉCITS EUROPÉENS

Abû al-Qâsim Kâshânî, éd. 1966 : ABÛ AL-QÂSIM KÂSHÂNÎ, 'Arâyis al-javâhir wa nafâyis al-atâyib, éd. Iraj Afshâr, Téhéran, Anjumân-i Âtâr-i Millî, 1345 sh. (1966).

[Anonyme], Aubin, éd. 1954 : AUBIN (Jean) (éd.), *Maqâmat-i Tâhir al-dîn Muḥammad va Shams al-Dîn Ibrâhim*, « Fragments historiques concernant Bam, sous les Timourides et les Qara Qoyunlu », Téhéran, s. n., 1333 sh. (1954).

[Anonyme], éd. 1989 : « Miscellaneous documents », dans *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, éd. et trad. Wheeler McIntosh Thackston, Cambridge (Mass.), The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.

Babûr, éd. 1921 : BABÛR (Zâhir al-Din Muḥammad), *Babur-nâma*, trad. A. Beveridge, London, s.n., 1921.

Barbaro, éd. 1873 : BARBARO (Josafa), « Travels of Josafa Barbaro », dans *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth centuries*, éd. et trad. Charles Grey, London, The Hakluyt Society, 1873, p. 1-104.

Bidlisi, éd. 1969 : BIDLISI (Sharaf al-Din [Chèref-Ou'ddîne, Prince de Bidlîs dans l'Iiâlt d'Ârzeroûme]), *Chèref-Nâmeh ou Fastes de la Nation Kourde*, éd. et trad. François Bernard Charmoy, Westmead, Gregg International Publishers, 1969 [1870], 4 vol.

Chardin 1711 : CHARDIN (Jean), *Voyages de Mr le Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam/Paris, Jean Louis de Lorme et Robert Marc d'Espilly, 1711.

Chardin, éd. 1983 : CHARDIN (Jean), *Voyage de Paris à Ispahan*, vol. 2, *De Tiflis à Ispahan*, Paris, La Découverte/Maspero, 1983.

Clavijo, éd. 1928 : DE CLAVIJO (Ruy Gonzalez), *Clavijo Embassy to Tamerlane, 1403-1406*, trad. Guy Le Strange, London, George Routledge & Sons, 1928.

Contarini, éd. 1873 : CONTARINI (Ambrosio), « The Travels of the Magnificent M. Ambrosio Contarini (m. 1499) », dans *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth centuries*, éd. et trad. Charles Grey, London, The Hakluyt Society, 1873, p. 105-171.

Coste, Flandin 1851 : COSTE (Pascal), FLANDIN (Eugène), *Voyage en Perse de MM.E. Flandrin, peintre et P. Coste, architecte, pendant 1840-1841*, Paris, Gide et J. Baudry, 1851.

Dieulafoy 1887 : DIEULAFOY (Jane), *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1887.

Grey 1873 : GREY (Charles) (trad. et éd.), *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth centuries*, London, The Hakluyt Society, 1873.

Ibn Battutah, éd. 1997 : IBN BATTUTAH, *Voyages*, Paris, La Découverte, 1997, 3 vol.

Işfahânî (s. d.) : IŞFAHÂNÎ (Fazl Allâh ibn Ruzbihân Khunjî), *Târîkh-i 'Âlâm-Ârâ-yi Amînî*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms Persan 101.

Işfahânî, éd. 1992 : IŞFAHÂNÎ (Fazl Allâh ibn Ruzbihân Khunjî), *Târîkh-i 'Âlam Ârâ-yi Amînî*, éd. John E. Woods, trad. abrégée Vladimir Minorsky (« Persia in A.D. 1478-1490 »), London, Royal Asiatic Society, 1992.

Işfahânî, éd. 2003 : IŞFAHÂNÎ (Fazl Allâh ibn Ruzbihân Khunjî), *Târîkh-i 'Âlam Ârâ-yi Amînî*, éd. Muḥammad Akbar 'Ashiq, Téhéran, Mîrât-i Maktûb, 1382 sh. (2003).

Ja'far, éd. 1959-1960 : JA'FAR (ibn Muḥammad ibn Ḥasan Ja'farî), *Târîkh-i Yazd*, éd. Iraj Afshâr, Téhéran, Bungâh-yi Tarjuma va Nashr-i Kitâb, 1338 sh. (1959-1960).

Karbalâ'î Tabrîzî, éd. 1965-70 : KARBALÂ'Î TABRÎZÎ (Hâfiz Ḥusayn), *Ruwzât al-Jinân wa Jinât al-Jinân*,

- Téhéran, Sulţân al-Qarâ'î, 2 vol., 1344-1349 sh. (1965-1970).
- Al-Kâtib, éd. 1938 : AL-KÂTIB (Aḥmad ibn Ḥusayn), *Târîkh-i Jadîd-i Yazd*, Yazd, Idâra-yi Farhang-i Yazd, 1317 sh. (1938).
- Khwândamîr, éd. 1994 : KHWÂNDAMÎR, *Habîbu's-siyar*, t. 3/2, *Shahrukh Mirza-Shah Ismail*, éd. et trad. Wheeler McIntosh Thackston, Cambridge (Mass.), Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, 1994.
- Lockhart *et ali.* (éd.) 1973 : LOCKHART (Laurence), MOROZZO DELLA ROCCA (Raimondo), TIEPOLO (Maria Francesca) (éd.), *Il Nuovo Ramusio, VII : I Viaggi in Persia degli ambasciatori Veneti Barbaro e Contarini*, Roma, Istituto Poligrafico Dello Stato, 1973.
- Mufîd, éd. 2006 : MUFÎD MUSTAVAFÎ BÂFQÎ (Muḥammad), *Jâmi'-yi Mufîdî*, éd. Îrâj Afshâr, Téhéran, Intishârat Isâtîr, 1385 sh. (2006), 3 vol.
- Qâdi Aḥmad, éd. 959 : QÂDI AḤMAD B. MIR MUNSHI, *Calligraphers and Painters*, trad. Vladimir Minorsky, Washington, Smithsonian Institution, 1959.
- Qazwînî, éd. 2000 : QAZWÎNÎ (Bûdâq Munshî), *Javâhir al-Akhhâr, Bakhsh-i târîkh-i Îrân az Qarâ Quyûnlû tâ sâl-i 984 h.*, éd. Muḥsen Bahrâm Nizhâd, Téhéran, Markaz-i Nashr-i Mîrât Maktub, 1345 sh. (2000).
- [Romano], éd. 1873 : [ROMANO, Francesco], « The Travels of a Merchant in Persia », dans *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth centuries*, éd. et trad. Charles Grey, London, The Hakluyt Society, 1873, p. 139-208.
- Samarqandî, éd. 1989 : SAMARQANDI (Mir Dawlatshah), « Tadhkirat al-shu'ara » (Memorial of poets) (extraits), dans *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, éd. et trad. Wheeler McIntosh Thackston, Cambridge (Mass.), The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989, p. 11-62.
- Tavernier 1676 : TAVERNIER (Jean-Baptiste), *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron d'Aubonne en Turquie, en Perse, et aux Indes pendant l'espace de quarante ans... accompagnez d'observations particulières sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coutumes & le commerce de chaque païs, avec les figures, le poids, & la valeur des monnoyes qui y ont cours*, Paris, G. Clouzier, 1676.
- Texier 1842-1852 : TEXIER (Charles), *Description de la Perse, de l'Arménie et la Mésopotamie*, Paris, Didot Frères, 1842-1852.
- Thackston 1989 : THACKSTON (Wheeler McIntosh) (éd. et trad.), *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art*, Cambridge (Mass.), The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.
- Thackston 2001 : THACKSTON (Wheeler M.), *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden/Boston/Koln, Brill, 2001.
- Ṭîhrânî, éd. 1964 : ṬÎHRÂNÎ (Abû Bakr), *Kitâb-i Dîyârbakriyya*, éd. Necati Lugal et Faruk Sümer, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1964.
- Zeno, éd. 1873 : ZENO (Caterino), « Travels in Persia by Caterino Zeno », dans *A Narrative of Italian Travels in Persia in the Fifteenth and Sixteenth centuries*, éd. et trad. Charles Grey, London, The Hakluyt Society, 1873, p. 1-67.

ÉTUDES

- Adle 1975 : ADLE (Chahryar), « Recherche sur le module et le tracé correcteur dans la miniature orientale. I. La mise en évidence à partir d'un exemple », dans *Le Monde iranien et l'Islam*, Paris, Société d'histoire de l'Orient, n° III, 1975, p. 81-105.
- Afshâr 1969-1975 : AFSHÂR, Irâj, *Yâdgârhâ-yi Yazd*, Téhéran, Anjumân-i Athâr-i Millî, 1348-1354 sh. (1969-1975).
- Allan 1973 : ALLAN (James W.), « Abû'l-Qâsim's Treatise on Ceramics », *Iran* 11 (1973), p. 111-120.
- Allan 1986 : ALLAN (James W.), *Metalwork of the Islamic World: The Aron Collection*, London, Sotheby's, 1986.
- Allan 1991 : ALLAN (James W.), « Metalwork of the Turcoman Dynasties of Eastern Anatolia and Iran », *Iran*, n° 29, 1991, p. 153-160.
- Allan 2002 : ALLAN (James) (éd.), *Metalwork Treasures from the Islamic Courts*, exposition présentée au Marriott Gulf Hotel, Doha, 21-29 mars 2002, London/Doha, Islamic Art Society/Museum of Islamic Art, 2002.
- Amir-Moezzi (dir.) 2007 : AMIR-MOEZZI (Mohammad Ali) (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, Robert Laffont, 2007.
- Artuk 1970 : ARTUK (İbrahim), « Mardin'de Akkoyunlu Hamza'nın Mezarı », *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Asimevi, n° I, 1969, 1970, p. 157-159.
- Ashton 1934-1935 : ASHTON (Arthur Leigh Bolland), « Early Blue and White in Persian Mss. », *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, London, The Shenval Press, 1934-1935, p. 21-25.
- Aslanapa 1971 : ASLANAPA (Oktay), *Turkish art and architecture*, London, Faber and Faber, 1971.
- Assénat, Pérez 2012 : ASSÉNAT (Martine), PÉREZ (Antoine), « Amida restituta », dans *Et in Aegypto et ad Aegyptum : recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier*, textes réunis par Annie Gasse, Frédéric Servajean et Christophe

- Thiers, Montpellier, Université Paul Valéry, 2012, vol. 1, p. 7-52.
- Atasoy, Raby 1994 : ATASOY (Nurhan), RABY (Julian), *Iznik, the Pottery of Ottoman Turkey*, London, Alexandria Press, 1994 [1989].
- Atilgan 2000 : ATILGAN (Sevay), « 15. Yüzyil Karakoyunlu Türkmen minyatürleri », thèse de doctorat, sous la dir. de Gönül Cantay, Memar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul, 2000.
- Aube 2008 : AUBE (Sandra), « La Mosquée bleue de Tabriz (1465) : Remarques sur la céramique architecturale qarâ qoyunlu », *Studia Iranica*, n° 37, 2008, p. 241-277.
- Aube 2010 : AUBE (Sandra), « La céramique architecturale en Iran sous les Turkmènes qarâ qoyunlu et âq qoyunlu (c. 1450-1500) », thèse de doctorat, dir. Marianne Barrucand et Jean-Pierre Van Staëvel, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- Aube 2011 : AUBE (Sandra), « Tabriz. Monuments. Blue Mosque of Tabriz », dans *Encyclopaedia Iranica* (en ligne), 2011.
- Aube 2015a : Aube (Sandra), « Le mausolée Zeyn al-'Ābedin à Sāri : Contribution à l'étude des tours-tombeaux du Māzanderān au xv^e siècle », *Studia Iranica*, n° 44/1, 2015, p. 33-54.
- Aube 2015b : Aube (Sandra), « In search of 'Kamāl': Five Monumental Inscriptions from Yazd (second half of the 15th century) », *Eurasian Studies XIII* (2015), p. 69-91.
- Aube 2016 : Aube (Sandra), « The Uzun Hasan Mosque in Tabriz: New Perspectives on a Tabrizi Ceramic Tile Workshop », *Muqarnas*, n° 33, 2016, p. 33-62.
- Aubin 1956 : AUBIN (Jean), *Notes sur quelques documents Aq Qoyunlu*, Damas, Institut français, 1956.
- Aubin 1957 : AUBIN (Jean), « Le mécénat timouride à Chiraz », *Studia Islamica*, n° 8, 1957, p. 71-88.
- Aubin 1963 : AUBIN (Jean), « Comment Tamerlan prenait les villes », *Studia Islamica*, n° 19, 1963, p. 83-122.
- Aubin 1969 : AUBIN (Jean), « La survie de Shilau et la Route du Khunj-o-Fal », *Iran*, n° 7, 1969, p. 21-37.
- Aubin 1982 : AUBIN (Jean) (dir.), *Matériaux pour la biographie de Shah Ni'matullah Wali Kermani*, Téhéran/Paris, Institut français d'iranologie de Téhéran/Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve, 1982 [1956].
- Aubin 1995 : AUBIN (Jean), « Chroniques persanes et relations italiennes. Notes sur les sources narratives du règne de Šāh Esmā'il I^{er} », *Studia Iranica*, n° 24, fasc. 2, 1995, p. 247-259.
- Auld 1989 : AULD (Sylvia), « Master Mahmud: Objects Fit for a Prince », dans *Venezia e l'Oriente Vicino: Atti del primo Simposio sull'arte veneziana e l'arte islamica, Venice, Ateneo Veneto*, éd. Ernst J. Grube, Stefano Carboni et Giovanni Curatola, Venezia, L'Altra Riva, 1989, p. 185-201.
- Auld 2006 : AULD (Sylvia), « Maître Mahmûd et les métaux incrustés au xv^e siècle », dans *Venise et l'Orient, 828-1797*, éd. Stefano Carboni, Paris, IMA/Gallimard, 2006, p. 212-225.
- Bachmann 1913 : BACHMANN (Walter), *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig, Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, 1913.
- Baer 1983 : BAER (Eva), *Metalwork in Medieval Islamic Art*, Albany, State University of New York Press, 1983.
- Baer 1998 : BAER (Eva), *Islamic Ornament*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- Bahrani 1937 : BAHRAMI (Mehdi), « Some Examples of Il-Khanid Art », *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, n° 5/1, 1937, p. 257-260.
- Bahrani 1938 : BAHRAMI (Mehdi), « Contribution à l'étude de la céramique musulmane de l'Iran », *Athār-é Irān*, n° 3, 1938, p. 209-229.
- Bailey 1992 : BAILEY (Gauvin A.), « The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early Safavid Ceramics », dans *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, éd. Lisa Golombek et Maria Subtelny, Leiden/New York/Koln, E.J. Brill, 1992, p. 179-190.
- Baklanov 1944 : BAKLANOV (Nikolai Borisovitch), « Arkhitekturnye Chertezhi Uzbekskogo Mastera XVI Veka » (Dessins architecturaux d'un maître Ouzbek au xv^e siècle), *Soobshcheniia Instituta Istorii i Teorii Arkhitektury*, n° 4/1, 1944, p. 1-21.
- Barthold 1934 : BARTHOLD (Vasili Vladimirovitch), « Turkmènes », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 1^{re} éd., Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, 1934, p. 943-945.
- Bémont 1969-1973 : BÉMONT (Frédéy), *Les Villes de l'Iran*, Paris, Chez l'auteur, 1969-1973, 3 vol.
- Bernardini 2008 : BERNARDINI (Michele), *Mémoire et propagande à l'époque timouride*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2008.
- Bernus-Taylor 1997 : BERNUS-TAYLOR (Marthe), « Le décor du "Complexe Vert" de Bursa, reflet de l'art Timouride », *Cahiers d'Asie centrale*, n° 3-4, 1997, p. 251-266.
- Bernus-Taylor 2001 : BERNUS-TAYLOR (Marthe), « L'art du métal dans le Khorassan oriental et le Māverā al-Nahr du viii^e au xvi^e siècle », dans *La Bactriane au carrefour des routes et des civilisations de l'Asie centrale*, dir. Pierre Leriche, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 353-383.

- Blair 1984 : BLAIR (Sheila S.), « Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi », *Iran*, n° 22, 1984, p. 67-90.
- Blair 1986 : BLAIR (Sheila S.), « *Persian Lustre Ware*, by Oliver Watson », *Ars Orientalis*, n° 16, 1986, p. 176-177.
- Blair 1998 : BLAIR (Sheila S.), *Islamic Inscriptions*, New York, New York University Press, 1998.
- Blair 2008 : BLAIR (Sheila S.), *Islamic Calligraphy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008 [2006].
- Blair 2009 : BLAIR (Sheila), « Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashīdī », *Iran*, n° 22, 1984.
- Blair 2010 : BLAIR (Sheila), « Tabrīz », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden, Brill, 2002, p. 42-51.
- Blair 2014 : BLAIR (Sheila), « Tabriz: International Entrepôt under the Mongols », dans *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th-15th Century*, éd. Judith Pfeiffer, Tabriz, Leiden/Boston, E. J. Brill, 2014, p. 321-356.
- Blondel 2001 : BLONDEL (Nicole), *Céramique. Vocabulaire technique*, Paris, Monum/Éditions du patrimoine, 2001.
- Bonhams : *Bonhams*, London, vente des 13 et 14 octobre 1999, 12 avril 2000, 29 avril 2004, 28 avril 2005, 12 et 13 octobre 2005, 6 avril 2006.
- Brac de la Perrière, Richard 2006 : BRAC DE LA PERRIÈRE (Éloïse), RICHARD (Francis) (dir.), *Chefs-d'œuvre de la collection des arts de l'Islam du musée du Louvre* (cat. exp. National Museum, Riyad, 6 mars-6 mai 2006), Paris/Riyad, Musée du Louvre/National Museum/Supreme Commission for Tourism, 1427 h./2006.
- Brac de la Perrière 2008 : BRAC DE LA PERRIÈRE (Éloïse), *L'Art du livre dans l'Inde des Sultanats*, Paris, PUPS, 2008.
- Brac de la Perrière 2009 : BRAC DE LA PERRIÈRE (Éloïse), « Du Caire à Mandu: La transmission des modèles dans l'Inde des Sultanats (XIII^e-XVI^e siècles) », dans *Écrit et culture en Asie centrale et dans le monde turco-iranien*, dir. Francis Richard et Maria Szuppe, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2009, p. 333-355.
- Brend 2003 : BREND (Barbara), *Perspectives on Persian Painting, Illustrations to Amīr Khusrau's Khamsah*, London/New York, Routledge/Curzon, 2003.
- Brocklebank 1931 : BROCKLEBANK (R. H. R.), « Kubacha Faïence », *Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 59, 1931, p. 219-220.
- Brunhammer 1956-1957 : BRUNHAMMER (Yvonne), « Céramiques dites de Koubatcha », *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, n° 5, 1956-1957, p. 24-34.
- Caiger-Smith 1973 : CAIGER-SMITH (Alan), *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faïence & Delftware*, London, Faber & Faber, 1973.
- Caiger-Smith 1985 : CAIGER-SMITH (Alan), *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, London/Boston, Faber & Faber, 1985.
- Campbell, Chong 2005 : CAMPBELL (Caroline), CHONG (Alan) (dir.), *Bellini and the East* (exposition présentée au Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 14 décembre 2005-26 mars 2006; à la National Gallery, Londres, 12 avril-25 juin 2006), London, Yale University Press, 2005.
- Canby 1993 : CANBY, Sheila R., *Persian Painting*, London, The British Museum, 1993.
- Canby 2002 : CANBY (Sheila R.), *The Golden Age of Persian Art. 1501-1722*, London, British Museum Press, 2002.
- Canby, Thompson 2003 : CANBY (Sheila R.), THOMPSON (Ron), *Hunt for paradise: Court Art of Safavid 1501-1576* (exposition présentée à l'Asia Society Museum, New York, 16 octobre 2003-18 janvier 2004; Museo Poldi Pezzoli, Milan, 23 février-28 juin 2004), Milan/London, Skira/Thames & Hudson, 2003.
- Carboni 2006 : Carboni (Stefano) (éd.), *Venise et l'Orient, 828-1797* (exposition présentée à l'Institut du monde arabe, Paris, 2 octobre 2006-18 février 2007, et au Metropolitan Museum of Art, New York, 26 mars-8 juillet 2007), Paris, IMA/Gallimard, 2006.
- Carboni, Masuya 1993 : CARBONI (Stefano), MASUYA (Tomoko), *Persian Tiles: The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum Press, 1993.
- Carswell 1972A : CARSWELL (John), « Six Tiles », dans *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, dir. Richard Ettinghausen, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, p. 99-122.
- Carswell 1972B : CARSWELL (John), « Some fifteenth-century hexagonal tiles from the Near East », dans *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n° 3, London, Phaidon, 1972.
- Carswell 1987 : CARSWELL (John), « Two Tiny Turkish Pots – Some recent discoveries in Syria », *Ars Turcica*, n° 2 et n° 3, 1987, p. 460-467.
- Carswell 1998 : CARSWELL (John), *Iznik Pottery*, London, The Trustees of the British Museum, 1998.
- Carswell 2000 : CARSWELL (John), *Blue-and-White: Chinese Porcelain around the World*, London, British Museum Press, 2000.
- Carswell 2002/2003 : CARSWELL (John), « Free for all: Blue-and-white in 1500 », *Oriental Art*, n° 48/5, 2002/2003, p. 10-19.

- Cary Welch 1979: CARY WELCH (Stuart) (éd.), *Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting* (exposition présentée à la British Library, Londres, 10 août-28 octobre 1979; à la National Gallery of Art, Washington, 16 décembre 1979-02 mars 1980; au Fogg Art Museum, Cambridge, 30 février-18 juin 1980), Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum/Harvard University, 1979.
- Cary Welch, Masteller 2004: CARY WELCH (Stuart), MASTELLER (Kimberly) (dir.), *From Mind, Heart, and Hand: Persian, Turkish, and Indian Drawings from the Stuart Cary Welch Collection* (exposition présentée à l'Asian Art Museum de San Francisco, 17 septembre-28 novembre 2004, et à l'Arthur M. Sackler Gallery, Harvard University Art Museums; à Cambridge, 19 mars-12 juin 2005), New Haven/London/Cambridge, Yale University Press/Harvard University Art Museums, 2004.
- Centlivres-Demont 1971: CENTLIVRES-DEMONT (Micheline), *Une communauté de potiers en Iran. Le centre de Meybod (Yazd)*, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag, 1971.
- Christie's, Londres: ventes des 26 et 28 avril 1994, 14 octobre 1997, 28 avril 1998, 15 octobre 2002, 29 avril 2003, 27 avril 2004, 15 octobre 2004, 4 avril 2006.
- Christie's, Paris: vente des 31 mai et 1^{er} juin 2006.
- Christie's, South Kensington: ventes du 18 octobre 2001, 25 avril 2002, 30 avril 2004, 15 octobre 2004.
- Colomban 2003: COLOMBAN (Philippe), « Céramiques émaillées au lapis-lazuli », *La Lettre SFEKO*, n° 7, janvier 2003, p. 5-9.
- Crowe 1986: CROWE (Yolande), « Some glazed tiles in the 15th century Bidar », dans *Facets of Indian Art: A Symposium held at the Victoria and Albert Museum*, éd. Robert Skelton, London, Victoria and Albert Museum, 1986, p. 41-46.
- Crowe 1992: CROWE (Yolande), « Some Timurid Designs and Their Far Eastern Connections », dans *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, éd. Lisa Golombek et Maria Subtelny, Leiden/New York/Koln, E.J. Brill, 1992, p. 168-178.
- Crowe 1995: CROWE (Yolande), « Once Upon the Time: The Story of Blue and White as seen from Persia », dans *The International Ceramics Fair and Seminar*, London, The International Ceramics Fair and Seminar, 1995.
- Crowe 2002: CROWE (Yolande), *Persia and China: Safavid Blue-and-White Ceramics in the Victoria and Albert Museum, 1501-1738*, La Borie, Thames & Hudson, 2002.
- Cubaynes 2013: CUBAYNES (Amandine), « L'architecture mozaffaride en Iran au XIV^e siècle », mémoire de Master 2, dir. Jean-Pierre Van Staëvel, Université Paris-Sorbonne, 2013.
- Denny 1974: DENNY (Walter Bell), « Blue-and-white Islamic Pottery on Chinese themes », *Boston Museum Bulletin*, n° 72/368, 1974, p. 76-99.
- Denny 1977: DENNY (Walter Bell), *The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change*, New York/London, Garland Publishing, 1977.
- Denny 1981: DENNY (Walter Bell), « Turkish Ceramics and Turkish Painting: The Role of the Paper Cartoon in Turkish Ceramic Production », dans *Essays in Islamic Art and Architecture – In Honor of Katarina Otto-Dorn*, éd. Abbas Daneshvari, Malibu, Undena Publications, 1981, p. 29-35.
- Denny 1983: DENNY (Walter Bell), « Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style », *Muqarnas*, n° 1, 1983, p. 103-122.
- Denny 1987: DENNY (Walter Bell), « Points of Stylistic Contact in the Architecture of Islamic Iran and Anatolia », *Islamic Art*, n° 2, 1987, p. 26-35.
- Denny 1989: DENNY (Walter Bell), « The Question of Dating and the Saz Style at the Ottoman *nakkashane* », *Ars Turcica. Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst, München vom 3. bis 7. September 1979*, München, Editio Marris, 1989, p. 472-474 (vol. 2) et pl. 87 (vol. 3) (résumé de communication; pas de notes ni de bibliographie).
- Denny 2004: DENNY (Walter Bell), *Iznik: The Artistry of Ottoman Ceramics*, London, Thames & Hudson, 2004.
- Dîbâj 1955: DÎBÂJ (Ismâ'îl), *Râhnâma-yi âtâr-i târîkhî-yi Ażarbâjtân-i sharqî*, Tabriz, s. n., 1334 sh. (1955).
- Dîbâj 1964-5: DÎBÂJ (Ismâ'îl), *Râhnâma-yi âtâr-i târîkhî-yi Ażarbâjtân*, Tabriz, s. n., 1343 sh. (1964-1965).
- Dîbâj, Karâng 1963: DÎBÂJ (Ismâ'îl), KARÂNG ('Abdâl'alî), *Râhnâma-yi shahr-i Tabrîz*, Tabriz, Châpkhâna-yi Shafaq, 1342 sh. (1963).
- Dickson, Welch 1981: DICKSON (Martin Bernard), WELCH (Stuart Cary), *The Houghton Shahnameh*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1981.
- Diez, Aslanapa, Koman 1950: DIEZ (Ernst), ASLANAPA (Oktay), KOMAN (Mahmut Mesut), *Karaman devri sanatı*, Istanbul, Istanbul Üniversitesi edebiyat fakültesi yayınları, 1950.
- Dimand 1930: DIMAND (Maurice Sven), *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1930.
- Djebbar 2005: DJEBBAR (Ahmed) (éd.), *L'Âge d'or des Sciences arabes* (exposition présentée à l'Institut du monde arabe, Paris, 25 octobre 2005-19 mars 2006), Paris, Le Pommier, 2005.

- Dodd, Khairallah 1981 : DODD (Erica Cruikshank), KHAIRALLAH (Shereen), *The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, Beyrouth, American University of Beirut, 1981.
- Drouot – Paris : *Art arabe des collections du comte de Toulouse Lautrec*, Paris, Drouot – Richelieu, vente du 25 septembre 1998.
- Boisgirard & Associés, ventes des 3 décembre 1991, 2 mars 1994, 30 juin 1999, 19 mars 2003, 19 octobre 2003, 19 mars 2004.
- Collection Jean Soustiel*, Paris, hôtel des ventes Drouot – Richelieu, vente du 6 décembre 1999.
- David Kahn et associés*, Paris, vente du 7 novembre 2003.
- Étude Daussy – Ricqlès*, Paris, Hôtel des ventes Drouot – Richelieu, vente du 14 décembre 1990.
- François de Ricqlès, *Arts d'Orient*, Paris, Hôtel des ventes Drouot – Richelieu, ventes des 2 juillet 1993 et 21 mars 1996.
- Piasa Paris, Hôtel des ventes Drouot – Richelieu, vente du 7 juin 2004.
- Pierre Bergé & Associés, *Arts d'Orient, Extrême-Orient, Archéologie*, Paris, Drouot – Richelieu, vente du 28 mai 2008.
- Enderlein 2003 : ENDERLEIN (Volkmar) (dir.), *Museum of Islamic Art, State Museums of Berlin*, Berlin, Museum für Islamische Kunst, 2003.
- Erdmann 1963 : ERDMANN (Kurt), « Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik », *Ars Orientalis* 5 (1963), p. 191-219.
- Eser 1999 : ESER (Erdal), « A Timurid inscription in Anatolia », dans *10^e Congrès international d'art turc, Genève, 1995*, Genève, Fondation Max Van Berchem, 1999, p. 305-308.
- Islâmi 1973 : ISLÂMI (Allâh Qulî), « Khunj », *Hunar va Mardum*, Téhéran, s. n., 1352 sh. (1973), p. 77-83.
- Etem 1936 : ETEM (Halil), « Akkoyunlu Hamzanin Adina, Mardin kalesi kilidi », *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya dergisi*, Istanbul, s. n., 1936, p. 141.
- Ettinghausen 1936 : ETTINGHAUSEN (Richard), « Dated Persian Ceramics in Some American Museums », *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, n° 4, 1936, p. 222-228.
- Ettinghausen 1973 : ETTINGHAUSEN (Richard), « Comments on Later Iranian Ceramics. A Review Article based on Arthur Lane, *Later Islamic Pottery* », *Artibus Asiae*, n° 35/1-2, 1973, p. 165-169.
- Fehérvári 1972 : FEHÉRVÁRI (Géza), « Tombstone of Mihrāb? A Speculation », dans *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, dir. Richard Ettinghausen, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, p. 241-254.
- Fehérvári 1976 : FEHÉRVÁRI (Géza), *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London/Boston, Faber and Faber, 1976.
- Fehérvári 2000 : FEHÉRVÁRI (Géza), *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, New York, Tauris, 2000.
- Feiz 1994 : FEIZ (Reza), « Le symbole du miroir », dans *Actes du Colloque international Images et représentations en terre d'Islam, Strasbourg, 3-4 février 1994*, éd. Hossein Beikbaghban, Téhéran, Presses universitaires d'Iran, Département de français, 1994, p. 74-89.
- Forbes Manz 1988 : FORBES MANZ (Beatrice), « Tamerlane and the Symbolism of Sovereignty », *Iranian Studies*, n° 21/1-2, 1988, p. 105-122.
- Forbes Manz 1989 : FORBES MANZ (Beatrice), *The rise and rule of Tamerlane*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Forbes Manz 1998 : FORBES MANZ (Beatrice), « Tīmūrides », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden, Brill, 2002, p. 549-552.
- Forbes Manz 2006 : FORBES MANZ (Beatrice), « Local Histories of Southern Iran », dans *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East: Studies in Honor of John E. Woods*, éd. Judith Pfeiffer et Sholeh A. Quinn, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006, p. 267-281.
- Forbes Manz 2007 : FORBES MANZ (Beatrice), *Power, Politics and Religion in Timurid Iran*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Fraser, Kwiatkowski 2006 : FRASER (Marcus), KWIAWKOWSKI (Will) (éd.), *Ink and Gold: Islamic Calligraphy* (exposition présentée au Museum für Islamische Kunst, Berlin, 14 juillet-31 août 2006), Berlin/London, Museum für Islamische Kunst/Sam Fogg, 2006.
- Gabriel 1931-1934 : GABRIEL (André), *Monuments turcs d'Anatolie*, Paris, E. de Boccard, 1931-1934.
- Gabriel 1935 : GABRIEL (André), « Le Masdjid-i Djum'ā d'Işfahān », *Ars Islamica*, n° 2/1, 1935, p. 7-44.
- Gabriel 1940 : GABRIEL (André), *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*, Paris, E. de Boccard, 1940.
- Gabriel 1958 : GABRIEL (André), *Une capitale turque : Brousse*, Paris, E. de Boccard, 1958.
- Galdieri 1972 : GALDIERI (Eugenio), *Isfahān : Masğid-i Ğum'a*, Roma, IsMEO, 1972, 2 volumes.
- Gavrilov 1928 : GAVRILOV (Michel M.), « Les corps de métiers en Asie centrale et leurs statuts (*rissala*) », *Revue des études islamiques*, n° 2, 1928, p. 209-230.
- Gierlichs 1996 : GIERLICH (Joachim), *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Nordmesopotamien*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1996.

- Gierlichs 2014 : GIERLICH (Joachim), « Tabrizi Woodcarvings in Timurid Iran », dans *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th-15th Century*, éd. Judith Pfeiffer, Tabriz, Leiden/Boston, E. J. Brill, 2014, p. 357-369.
- Godard 1936 : GODARD (André), « Historique du Masjid-é Djum'a d'Isfahān », *Athār-é Irān*, n° 1, fasc. 2, 1936, p. 213-284.
- Godard 1937 : GODARD (André), « Isfahan », *Athār-é Irān*, n° 2, fasc. 1, 1937, p. 7-176.
- Godard 1949 : GODARD (André), « Le mil-e Ahangan », *Athār-é Irān*, n° 4, fasc. 1, 1949, p. 137-142.
- Godard Y. 1937 :
- GODARD (Yedda A.), « Pièces datées de céramique de Kāshān », *Athār-é Irān*, n° 2, fasc. 2, 1937, p. 309-337.
- Golombek 1966 : GOLOMBEK (Lisa), « Madrasah-i Do Dar », *Nashriye-e Farhāngi*, n° 5, série 6, 1966, p. 15-18.
- Golombek 1969 : GOLOMBEK (Lisa), *The Timurid Shrine at Gazur Gah*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1969.
- Golombek 1971 : GOLOMBEK (Lisa), « The Chronology of Turbat-i Shaikh Jām », *Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies*, n° 9, 1971, p. 27-44.
- Golombek 1982 : GOLOMBEK (Lisa), « A Tile and a Tomb – A Persian jig-saw puzzle », *Rotunda*, n° 15/2, 1982, p. 42-29.
- Golombek 1983 : GOLOMBEK (Lisa), « The Resilience of the Friday Mosque: the Case of Heart », *Muqarnas*, n° 1, 1983, p. 95-102.
- Golombek 1988 : GOLOMBEK (Lisa), « The Function of Decoration in Islamic Architecture », dans *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, éd. Margaret Bentley Sevcenko, Cambridge (Mass.), Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988, p. 35-45.
- Golombek 1993A : GOLOMBEK (Lisa), « The Paysage as Funerary Imagery in the Timurid period », *Muqarnas*, n° 10, 1993, p. 241-252.
- Golombek 1993B : GOLOMBEK (Lisa), « The Timurid Ceramics at Kubachi, Daghestan », *Proceedings of the 27th meeting of Haneda Memorial Hall, Symposium on Central Asia and Iran, August 30, 1993*, Kyoto, Institute of Inner Asian Studies, Kyoto University, [1994].
- Golombek 1996 : GOLOMBEK (Lisa), « Timurid potters abroad », *Oriente Moderno*, n° 26/2, 1996, p. 577-586.
- Golombek 1999 : GOLOMBEK (Lisa), « The mystery of Kubachi Wares », dans *Proceedings of the Third European Conference of Iranian Studies*, éd. Ch. Melville, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1999, p. 407-417.
- Golombek, Mason, Bailey 1995 : GOLOMBEK (Lisa), MASON (Robert B.), BAILEY (Gauvin A.), « Economics of the Ceramic Industry in Timurid/Turkman Iran », dans *Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies, held in Bamberg, 30th September to 4th October 1991, by the Societas Iranologica Europaea*, éd. Bert G. Fagner *et al.*, Roma, Instituto Otoliano per il Medio ed Estremo Oriente, 1995, p. 233-239.
- Golombek, Mason, Bailey 1996 : GOLOMBEK (Lisa), MASON (Robert B.), BAILEY (Gauvin A.), *Tamerlane's Tableware. A New Approach to the Chinoiserie Ceramics of Fifteenth- and Sixteenth-Century Iran*, Costa Mesa/Toronto, Mazda Publishers/Royal Ontario Museum, 1996.
- Golombek, Mason, Proctor, Reilly 2014 : GOLOMBEK (Lisa), MASON (Robert B.), PROCTOR (Patty), REILLY (Eileen), *Persian Pottery in the First Global Age: The sixteenth and seventeenth centuries (based on the collection of the Royal Ontario Museum)*, Leiden/Boston, E. J. Brill, 2014.
- Golombek, Subtelny 1992 : GOLOMBEK (Lisa), SUBTELNY (Maria) (éd.), *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Leiden/New York/Köln, E. J. Brill, 1992.
- Golombek, Wilber 1988 : GOLOMBEK (Lisa), WILBER (Donald), *The Timurid Architecture in Iran and Turan*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Goodwin 1971 : GOODWIN (Godfrey), *A History of Ottoman Architecture*, London, Thames & Hudson, 1971.
- Grabar 1990 : GRABAR (Oleg), *The Great mosque of Isfahān*, London, I. B. Tauris & Co, 1990.
- Grabar 1996A : GRABAR (Oleg), *L'Ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 1996.
- Grabar 1996B : GRABAR (Oleg), *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Grabar 2005-2006 : GRABAR (Oleg), *Constructing the Study of Islamic Art*, Aldershot, Burlington/Ashgate/Variorum, 2005-2006, 4 vol.
- Gratuze *et al.* 1996 : GRATUZE (Bernard), SOULIER (Isabelle), BLET (Maryse), VALLAURY (Lucy), « De l'origine du cobalt : du verre à la céramique », *Revue d'archéométrie* 20, 1996, p. 77-94.
- Gray 1948-1949 : GRAY (Basil), « Blue and white vessels in Persian miniatures of the 14th and 15th centuries re-examined », *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 24 (1948-1949), p. 23-30.
- Gray 1969 : GRAY (Basil), « Some Chinoiserie Drawings and Their Origin », dans *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam Kurt Erdmann*, dir. O. Aslanapa et R. Naumann, Istanbul, Baha Matbaası, 1969, p. 159-171.
- Gray 1979B : GRAY (Basil), « The Tradition of Wall Painting in Iran », dans *Highlights of Persian Art*, éd. R. Ettinghausen et E. Yarshaher, Boulder, Westview Press, 1979, p. 313-329.

- Grube 1974 : GRUBE (Ernst J.), « Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period », *Gururājamañjarikā. Studi in onore di Giuseppe Tucci*, n° 1, 1974, p. 233-279.
- Grube 1976 : GRUBE (Ernst), *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London, Faber and Faber, 1976.
- Grube 1989 : GRUBE (Ernst J.), « Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period, II », *Islamic Art*, n° 3, 1989, p. 175-208.
- Grube, Sims 1980 : GRUBE (Ernst J.), SIMS (Eleanor) (éd.), *Between China and Iran: Paintings from Four Istanbul Albums*, New York, The Islamic Art Fondation/The Mehdi Mahboubian Foundation, 1980.
- Gyselen, Szuppe 1999 : GYSELEN (Rika), SZUPPE (Maria) (éd.), *Matériaux pour l'histoire économique du monde iranien*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 1999.
- Haase 1997 : HAASE (Claus-Peter), « Shrines of Saints and Dynastic Mausolea: Towards a Typology of Funerary Architecture in the Timurid Period », *Cahiers d'Asie centrale*, n° 3-4, 1997, p. 215-227.
- Henderson, Raby 1989 : HENDERSON (Julian), RABY (Julian), « The Technology of Fifteenth century Turkish Tiles: An Interim Statement on the Origins of the Iznik Industry », *World Archaeology*, n° 21/1, 1989, p. 115-132.
- Herrmann 1992 : HERRMANN (Eberhart), *Asiatische Teppich-Und Textilkunst*, n° 4, München, Herrmann, 1992.
- Hill, Grabar 1964 : HILL (Derek), GRABAR (Oleg), *Islamic architecture and its decoration, A.D. 800-1500*, London, Faber and Faber, 1964.
- Hillenbrand 1979 : HILLENBRAND (Robert), « The Use of Glazed Tilework in Iranian Islamic Architecture », dans *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische kunst und archäologie*, Berlin, Dietrich Reimer, 1979, p. 545-554.
- Hillenbrand 1988 : HILLENBRAND (Robert), « Qur'anic Epigraphy in Medieval Islamic Architecture », *Revue des études islamiques*, n° 54, 1986, 1988, p. 171-187.
- Hinz 1937 : HINZ-GÖTTINGEN (Walther), « Beiträge zur iranischen Kulturgeschichte. I. Tabrīz » et « Nachtragsbemerkung über den Baumeister der Blauen Moschee zu Tabrīz », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, dir. Paul Kahle, Leipzig, Deutsche Morgenländische Gesellschaft Kommissionsverlag, F.A. Brockhaus, 1937, p. 58-64 et p. 421-422.
- Hoffmann 1992 : HOFFMANN (Birgitt), « Turkmen Princes and Religious Dignitaries: A Sketch in Group Profiles », dans *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, éd. Lisa Golombek et Maria Subtelny, Leiden/New York/Köln, E.J. Brill, 1992, p. 23-28.
- Holod 1973 : HOLOD-TRETIK (Renata), « The Monuments of Yazd, 1300-1450: Architecture, Patronage and Setting », PhD Thesis, Harvard University, 1973.
- Holod (éd.) 1974 : HOLOD (Renata) (dir.), « Studies on Isfahan. Proceedings of the Isfahan Colloquium », vol. 7/1-2 du *Journal of the Society for Iranian Studies*, 1974.
- Hunarfard 1965 : HUNARFAR (Luṭf Allāh), *Rāhnāma-yi Isfahān*, Téhéran, Sāzmān-i jalīb-i sayāhān, 1344 sh. (1965).
- Hunarfard 1971 : HUNARFAR (Luṭf Allāh), *Ganjīna-yi Āṭār-i Tārīkhī-yi Isfahān*, Ispahan, Saqāfi, 1350 h. (1971).
- Huart 1987 : HUART (Claude), « Kara-Koyūn-lu », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 1^{re} éd., Leiden, E.J. Brill, IV, 1987 [1913-1936], p. 741-746.
- Hutt 1971 : HUTT (Antony), « Recent discoveries in Iran, 1969-70: A Major Islamic Monument », *IRAN. Journal of the British Institute of Persian Studies*, n° 9, 1971, p. 159-160.
- İpşiroğlu 1964 : İPŞIROĞLU (Mazhar Ş.), *Saray-Alben, Diez'sche Klebebände aus den Berliner Sammlungen*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1964.
- İpşiroğlu 1980 : İPŞIROĞLU (Mazhar Ş.), *Chefs-d'œuvre du Topkapı. Peintures et miniatures*, Paris, Office du Livre, 1980.
- Jackson 1993 : JACKSON (P.), « Muẓaffarides », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/New York/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, vol. VII, 1993, p. 821-823.
- James 1992 : JAMES (David), *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th centuries. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, III*, dir. Julian Raby, New York, The Nour Foundation/Azimuth Editions/Oxford University Press, 1992.
- Jarry 1972 : JARRY (Jacques), « Inscriptions syriaques et arabes inédites du Ṭūr 'Abdīn », *Annales islamologiques*, n° 10, 1972, p. 207-250.
- Jenkins 1984 : JENKINS (Marilyn), « Mamluk underglaze-painted pottery: Foundations for a future Study », *Muqarnas*, n° 2, 1984.
- Kadoi 2009 : KADOI (Yuka), *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Kalus 1992 : KALUS (Ludvik), « Les armures des Timourides, des Aqqoyunlus et des Shirvanshahs », dans *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, éd. Lisa Golombek et Maria Subtelny, Leiden/New York/Köln, E.J. Brill, 1992, p. 158-167.
- Karamağalari 1978 : KARAMAĞALARI (Beyhan), « A Ceramic Oven Discovered in Ahlat », *Fifth International Congress*

- of *Turkish Art*, éd. Géza Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, p. 479-494.
- Kârang 1968 : KÂRANG ('Abdâl'alî), *Âtar va Abnîya-yi târîkhî-i Tabrîz*, Tabriz, s. n., 1347 sh. (1968).
- Kârang 1971 : KÂRANG ('Abdâl'alî), *Âbnîya va âtar-i târîkhî-yi Marâgha*, Tabriz, s. n., 1350 sh. (1971).
- Kârang 1972 : KÂRANG ('Abdâl'alî), *Âtar-e bastânî-i Azarbâyjân*, Tabriz, s. n., 1351 sh. (1972).
- Kârang, Minorsky 1958 : KÂRANG ('Abdâl'alî), MINORSKY (Vladimir), *Târîkh-i Tabrîz*, Téhéran, Kitâbfurûshî-yi Tihrân, 1333 sh. (1958).
- Kehren 1967 : KEHREN (Lucien), « Brique émaillée du dôme de la grande mosquée de Samarkande », *Journal Asiatique*, n° 255, fasc. 2, 1967, p. 185-193.
- Khoury 1992 : KHOURY (Nuha N. N.), « The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture », *Muqarnas* 9 (1992), p. 11-28.
- Kiefer 1956A : KIEFER (Charles), « Les céramiques musulmanes d'Anatolie », *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, n° 4, 1956, p. 18-30.
- Kiefer 1956B : KIEFER (Charles), « Les céramiques siliceuses d'Anatolie et du Moyen Orient », *Bulletin de la Société française de céramique* 30-31 (1956).
- Kiefer 1956-1957 : KIEFER (Charles), « Caractéristiques techniques des principales productions céramiques d'Anatolie et du Moyen-Orient », *Cahiers de la céramique et des arts du feu*, n° 5, 1956-1957, p. 48.
- Kleiss 1971 : KLEISS (Wolfram), « Bericht über Erkundungsfahrten in Iran im Jahre 1970 », *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, n° 4, 1970, p. 51-111.
- Komaroff 1992 : KOMAROFF (Linda), *The Golden Disk of Heaven: Metalwork of Timurid Iran*, Costa Mesa/ New York, Mazda Publishers, 1992.
- Komaroff, Carboni 2002 : KOMAROFF (Linda), CARBONI (Stefano) (éd.), *The Legacy of Gengis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (exposition présentée au Metropolitan Museum of Art, New York, 5 novembre 2002-16 février 2003 ; au Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 13 avril-27 juillet 2003), New York/New Haven, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2002.
- Konyar 1936 : KONYAR (Basri), *Diyarbakir Tarihi*, Istanbul, Ulus Basimevi, 1936.
- Krahl 1986 : KRAHL (Regina), *Chinese ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul: A Complete Catalogue*, London/New York, Topkapi Saray Museum by Sotheby's Publications, Harper and Row, 1986.
- Kühnel 1931 : KÜHNEL (Ernst), « Dated Persian Lustered Pottery », *Eastern Art* 3 (1931), p. 221-236, pl. CXII et CXVIII.
- Kühnel 1949 : KÜHNEL (Ernst), *The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament*, Graz, Verlag für Sammler, 1949.
- Kuran 1992 : KURAN (Aptullah), « Süleymân the Magnificent's Architectural Patronage », dans *Soliman le Magnifique et son temps*, éd. Gilles Veinstein, Paris, La Documentation française, 1992, p. 217-225.
- Labrusse 2007 : LABRUSSE (Rémi) (dir.), *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle* (cat. exp. « Purs décors ? Chefs-d'oeuvre de l'Islam aux Arts décoratifs », Musée des Arts décoratifs, Paris, 11 octobre 2007-13 janvier 2008), Paris, Les Arts décoratifs/Musée du Louvre Éditions, 2007.
- Lambton 1995 : LAMBTON (Ann K. S.), « Shîrâz », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden, E.J. Brill, vol. IX, 1995, p. 491-497.
- Lamm 1952 : LAMM (Carl Johan), « Miniatures from the Reign of Bâyezîd II in a Manuscript Belonging to Uppsala University Library », *Orientalia Suecana* 1/3-4, 1952, p. 95-114 et pl. I-XVI.
- Lane 1939A : LANE (Arthur), « The So-called "Kubachi" Wares of Persia », *Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 75, 1939, p. 156-162.
- Lane 1939B : LANE (Arthur), *Guide to the collection of tiles*, London, Victoria and Albert Museum, 1939.
- Lane 1957 : LANE (Arthur), « The Ottoman Pottery of Iznik », *Ars orientalis*, n° 2, 1957, p. 247-281.
- Lane 1957 : LANE (Arthur), *Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, London, Faber and Faber, 1957.
- Lentz 1993 : LENTZ (Thomas W.), « Dynastic Imagery in Early Timurid Wall Painting », *Muqarnas*, n° 10, 1993, p. 254-265.
- Lentz, Lowry 1989 : LENTZ (Thomas W.), LOWRY (Glenn D.) (dir.), *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century* (exposition présentée à l'Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, 16 avril-06 juillet 1989 ; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 13 août-5 novembre 1989), Los Angeles, Museum Associates, 1989.
- Lings 1976 : LINGS (Martin), *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, Westerham, World of Islam Festival Trust, 1976.
- Lings 2005 : LINGS (Martin), *Splendours of Qur'an Calligraphy and Illumination*, London, Thesaurus Islamicus Foundation, 2005.

- Lingwood 2009 : LINGWOOD (Chad G.), « Jāmī's *Salāmān va Absāl* as an Esoteric Mirror for Princes in Its Āq Qoyūnlū Context », Ph.D., dir. Maria E. Subtelny, Toronto, University of Toronto, Department of Near and Middle Eastern Civilizations, 2009.
- Lorain 2006 : LORAIN (Thomas), « L'histoire monumentale de Diyarbakır », dans *Albert Gabriel (1883-1972) : peintre, architecte, archéologue, voyageur* (exposition tenue à Istanbul au Kültür Sanat Merkezi, septembre-novembre 2006), Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, p. 85-92.
- Lorain 2009 : LORAIN (Thomas), « A Contribution to Middle East Military Architecture: Medieval Fortifications of Southeastern Turkey (11th-13th centuries) », dans *Thirteenth International Congress of Turkish Art*, Budapest, Hungarian National Museum, 2009, p. 449-464.
- Lorain 2011 : LORAIN (Thomas), « L'architecture militaire de Diyarbakır entre les x^e et xiii^e siècles : entre nécessité défensive et ostentation », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Michel Mouton, EPHE, 2011, 3 vol.
- Lory 2004 : LORY (Pierre), *La Science des lettres en islam*, Paris, Éditions Dervy, 2004.
- Losensky 2006 : LOSENSKY (Paul E.), « Shahīdī Qumī: Poet Laureate of the Āqquyūnlū Court », dans *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East: Studies in Honor of John E. Woods*, éd. Judith Pfeiffer et Sholeh A. Quinn, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006, p. 282-300.
- Mahi 2012 : MAHI (Khalida), « Tile Revetments from the 15th Century in Eastern Anatolia: A Problem of Attribution », dans *At the Crossroads of Empires: 14th-15th Centuries Eastern Anatolia*, éd. D. Beyazit et S. Rettig, Paris, Varia Anatolica, 2012, p. 181-205.
- Mahi 2015 : MAHI (Khalida), « La céramique architecturale des "Maîtres de Tabriz" dans les édifices ottomans des xv^e et xvi^e siècles », thèse de doctorat, sous la dir. de Yves Porter, Aix-Marseille Université, 2015 [2014]. (Je tiens à remercier tout particulièrement Khalida Mahi de m'avoir communiqué son manuscrit original avant dépôt.)
- Makariou 2002 : MAKARIOU (Sophie) (dir.), *Nouvelles acquisitions, Arts de l'Islam, 1988-2001*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- Malek 1938 : MALEK (Khân), « Un farmân d'Abý Naşr Hasan Bahâdur », *Athâr-é Irân* 3, fasc. 2 (1938), p. 203-206.
- Mantran 1991 : MANTRAN (Robert), *L'expansion musulmane, vii^e-xi^e siècle*, Paris, PUF, 1991.
- Mashkûr 1973 : MASHKÛR (Muḥammad Javâd), *Târîkh-i Tabrîz tâ pâyân-i qarn-i nuhum-i hijrî*, Téhéran, Intishârât-i anjuman-i âthar-i millî, 1352 sh. (1973).
- Mason 1997 : MASON (Robert), « Mediaeval Iranian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study », *Iran* 35 (1997), p. 103-135.
- Mason, Golombek 1991 : MASON (Robert), GOLOMBEK (Lisa), « Differentiating early Chinese-Influenced blue and white ceramics of Egypt, Syria, and Iran », dans *Archaeometry '90*, dir. E. Pernicka et G. Wagner, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 1991, p. 465-474.
- Masson, Pugachenkora 1978 : MASSON (Michail Evgen'evič), PUGACHENKORA (Galina Anatol'evna), « Shakhri Syabz pri Timure i Ulugh Beke », trad. J. M. Rogers (« Shahr-e Sabz from Timûr to Ulugh Beg »), *Iran*, n° 16, 1978, p. 103-126.
- Masson, Pugachenkora 1980 : MASSON (Michail Evgen'evič), PUGACHENKORA (Galina Anatol'evna), « Shakhri Syabz pri Timure i Ulugh Beke », *Trudy*, n° 49, 1953, p. 17-97.
- Matthee 2008 : MATTHEE (Rudi), « Safavid Dynasty », dans *Encyclopædia Iranica*, en ligne : <http://www.iranicaonline.org/articles/safavids>, publié le 28 juillet 2008, dernière consultation décembre 2015.
- Mayer 1956 : MAYER (Leo Ary), *Islamic Architects and Their Works*, Genève, Albert Kundig, 1956.
- Mayer 1958 : MAYER (Leo Ary), *Islamic Woodcarvers and Their Works*, Genève, Albert Kundig, 1958.
- Meinecke 1976 : MEINECKE (Michael), *Fayencedekorationen seldschkischer Sakralbauten in Kleinasien*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1976, 2 vol.
- Meinecke 1977 : MEINECKE (Michael), « Die mamlukischen Fayencemosaikdekorationen: Eine Werstätte aus Tabrîz in Kairo (1330-1350) », *Kunst des Orients* 11, 1977, p. 85-144.
- Meinecke 1985 : MEINECKE (Michael), « Mamluk architecture. Regional architectural traditions », *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), p. 163-175.
- Meinecke 1988 : MEINECKE (Michael), « Syrian Blue-and-white Tiles of the 9th/15th century », *Damaszener Mitteilungen*, n° 3, 1988, p. 203-214.
- Meinecke 1996 : MEINECKE (Michael), *Patterns of Stylistic Changes in Islamic Architecture – Local Traditions Versus Migrating Artists*, New York, New York University Press, 1996.
- Mélikian-Chivarni 1971 : MÉLIKIAN-CHIRVANI (Assadullah Souren), « Le royaume de Salomon. Les inscriptions persanes de sites achéménides », dans *Le Monde iranien et l'Islam. Sociétés et cultures*, Genève/Paris, Librairie Droz/Librairie Minard, t. I, 1971, p. 1-41.
- Mélikian-Chivarni 1973 : MÉLIKIAN-CHIVARNI (Assadullah Souren), *Le Bronze iranien*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1973.
- Mélikian-Chivarni 1982 : MÉLIKIAN-CHIVARNI (Assadullah Souren), *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries*, London, Victoria and Albert Museum, 1982.

- Mélikian-Chivarni 1987: MÉLIKIAN-CHIVARNI (Assadullah Souren), « The Lights of Sufi Shrines », *Islamic Art*, n° II, 1987, p. 117-147.
- Mélikian-Chivarni 1991: MÉLIKIAN-CHIVARNI (Assadullah Souren), « Le livre des Rois, miroir du destin, II. Takht-e Soleyman et la symbolique du Shâh-nâme », *Studia Iranica*, n° 20, fasc. I, 1991, p. 33-147.
- Melville 1981: MELVILLE (Charles), « Historical Monuments and earthquakes in Tabriz », *IRAN. Journal of the British Institute of Persian Studies*, n° 19, 1981, p. 159-177.
- Melville, Ambraseys 1982: MELVILLE (Charles), AMBRASEYS (Nicholas), *A History of Persian Earthquakes*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1982.
- Meriç 1953: MERİÇ, Rifki Melül, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları*, Ankara, Fez ve demokrat matbaası, I: Vesikalar, 1953.
- Mishkâtî 1967: MISHKÂTÎ (Nuşrat Allâh), « Nazârî bi târîkh-i bâstân shenâsî-yi Kâshân va banâ'î-yi mashhûr târîkh-i masjid-i salîmân », *Hunar va Mardum*, n° 55, 1346 sh. (1967), p. 8-13.
- Mishkâtî 1970: MISHKÂTÎ (Nuşrat Allâh), *Fihrist-i banâhâ-yi târîkhî va amâkin-i bâstânî-yi Îran*, Téhéran, Farhang va Hunar, 1349 sh. (1970).
- Migeon, Sakisian 1923: MIGEON (Gaston), SAKISIAN (Armenag Bey), « Les faïences d'Asie Mineure du XIII^e au XVI^e siècle », *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 43-44, 1923, p. 347-364.
- Miles 1974: MILES (George C.), « The Inscriptions of the Masjed-e Jâmi' at Ashtarjân », *Iran*, n° 12, 1974, p. 89-98.
- Minorsky 1933: MINORSKY (Vladimir), « La Perse au XV^e siècle entre la Turquie et Venise », Paris, Librairie Ernest Leroux, 1933.
- Minorsky 1939: MINORSKY (Vladimir), « A Civil and Military Parade in Fârs in 881 (1476) », *Bulletin of the School of Oriental Studies* 10 (1939).
- Minorsky 1953: MINORSKY (Vladimir), « The Clan the Qaraqoyunlu rulers », dans *Fuad Köprülü*, Istanbul, Osman Yalçın Matbaası, 1953, p. 391-395.
- Minorsky 1954: MINORSKY (Vladimir), « Jihân-shâh Qaraqoyunlu and His Poetry », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 16/2 (1954), p. 271-297.
- Minorsky 1955: MINORSKY (Vladimir), « The Qarâ-Qoyunlû and the Qutb-Shâhs », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, n° 17, 1955, p. 50-73.
- Minorsky 1960: MINORSKY (Vladimir), « Ak-Koyunlu », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, vol. I, 1960, p. 320-322.
- Minorsky 1978: MINORSKY (Vladimir), « Tabriz », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, vol. X, 1978, p. 943-947.
- Minorsky, Cox 1931: MINORSKY (Vladimir), COX (Trenchard), *Catalogue of the International Exhibition of Persian Art* (exposition présentée à la Royal Academy of Arts, Londres, 7 janvier-28 février 1931), London, Office of the Exhibition, 1931.
- Minorsky, Bosworth 1989: MINORSKY (Vladimir), BOSWORTH (Clifford Edmund), « Mârdîn », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, Brill/ Maisonneuve & Larose, vol. VI, 1989, p. 524-527.
- Miroudot et alii 2008: DECTOT (Xavier), DÉLÉRY (Claire), JUVIN (Carine), MAKARIOU (Sophie), MIROUDOT (Delphine), *Reflets d'or. D'Orient en Occident, la céramique lustrée, IX^e-XV^e siècle* (exposition présentée au Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, Paris, 9 avril 2008-1^{er} septembre 2008), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2008.
- Mudarisî Tabâtabâ'î 1973: MUDARISÎ TABÂTABÂ'Î (Husayn), *Farmânâ-yi Turkmanân-i Qarâ Quyûnlû va Âq Quyûnlû*, Qom, Mihr-i Qum, 1352 sh. (1973).
- Mudarisî Tabâtabâ'î 1975: MUDARISÎ TABÂTABÂ'Î (Husayn), *Turbat-i Pâkân, Âthâr va banâhâ-yi qadîmî Mahadûda-yi kanûnî dâr al-mu'imîn-i Qum*, Qom, Mihr-i Qum, 1354 sh. (1975).
- Monuments historiques U.R.S.S [non daté]: *Les Monuments historiques de l'Islam en U.R.S.S.*, (version quadrilingue: persan, russe, anglais, français), Tachkent, Direction spirituelle des musulmans de l'Asie centrale et du Kazakhstan, s. d.
- Morgan 1995: MORGAN (Peter), « Some Far Eastern Elements in Coloured-ground Sultanabad Wares », *Islamic Art in the Ashmolean museum*, éd. James Allan, Oxford, Oxford University Press, vol. 2, 1995, p. 19-43.
- Morton 1976: MORTON (Alexander Hugh), « Three Medieval Inscriptions from Ardabil », *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie, München, 7.-10. September 1976*, Berlin, Dietrich Reimer, 1976, p. 560.
- Mouliérac 1992: MOULIÉRAC (Jeanne) (dir.), *Terres secrètes de Samarcande. Céramiques du VIII^e au XIII^e siècle* (exposition présentée à l'Institut du monde arabe, Paris, 26 juin-27 septembre 1992; au Musée de Normandie, Caen, 23 octobre 1992-25 janvier 1993; au Musée des Augustins, Toulouse, 4 mars-7 juin 1993), Paris/ Caen/Toulouse, IMA/Musée de Normandie/Musée des Augustins, 1992.
- Mukminova 1992: MUKMINOVA (Roziya Galieva), « Craftsmen and Guild Life in Samarqand », dans *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, éd. Lisa Golombek et Maria Subtelny, Leiden/ New York/Koln, E.J. Brill, 1992, p. 29-35.

- Munimov, Richard, Szuppe (dir.) 1999 : MUNIMOV (Ashirbek), RICHARD (Francis), SZUPPE (Maria) (dir.), *Patrimoine manuscrit et vie intellectuelle de l'Asie centrale islamique*, Tachkent/Aix-en-Provence, IFEAC/Édisud, 1999.
- Muṣṭafāwī 1938 : MUṢṬAFĀWĪ (Taki) [Moṣṭafavi, Sayyed Moḥammad Tâqi], « Le Masǧid-e Mawlanā de Tāiyābād », *Athār-é Irān*, n° 3, fasc. 2, 1938, p. 179-199.
- Muṣṭafawī 1964 : MUṢṬAFĀWĪ (Sayyid Muḥammad Tâqī), *Īqlīm-i Pârs*, Anjuman-i Âthar-i Millī, n° 48, 1343 sh. (1964).
- Narâqī 1995 : NARĀQĪ (Ḥasan), *Âtâr-i târîkhî-yi shahristânhâ-yi Kâshân wa Naṭanz*, Téhéran, Anjuman-i Âtâr wa Mufâkhir-i Farhangī, 1374 sh. (1995).
- Naumann 1971 : Shishkina (Rudolf), « Brennöfen für Glasurkeramik », *Istanbuler Mitteilungen*, n° 21, 1971, p. 173-190 et pl. 54-60.
- Necipoǧlu 1990 : NECİPOǧLU (Gülru), « From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-century Ceramic Tiles », *Muqarnas*, n° 7, 1990, p. 136-159.
- Necipoǧlu 1991 : NECİPOǧLU (Gülru), *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.), The MIT Press/The Architectural History Foundation, 1991.
- Necipoǧlu 1992 : NECİPOǧLU (Gülru), « Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice: Thoughts on a Recently Discovered Scroll and Its Late Gothic Parallels », dans *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, éd. Lisa Golombek et Maria Subtelny, Leiden/New York/Koln, E. J. Brill, 1992, p. 48-66.
- Necipoǧlu 1995 : NECİPOǧLU (Gülru), *The Topkapı scroll – Geometry and ornament in islamic architecture: Topkapı Palace Library MS H. 1956*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
- Necipoǧlu 2005 : NECİPOǧLU (Gülru), *The Age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire*, London, Reaktion Books, 2005.
- O'Kane 1976 : O'KANE (Bernard), « The Madrasa al-Ghiyāsiyya at Khargird », *Iran*, n° 14, 1976, p. 79-92.
- O'Kane 1979 : O'KANE (Bernard), « Tāybād, Turbat-i Jām and Timurid Vaulting », *Iran*, n° 17, 1979, p. 87-104.
- O'Kane 1986 : O'KANE (Bernard), « The Tiled Minbars of Iran », *Annales islamologiques*, n° 22, 1986, p. 133-153.
- O'Kane 1987 : O'KANE (Bernard), *Timurid Architecture in Khurasan*, Costa Mesa, Mazdā Publishers, 1987.
- O'Kane 1992 : O'KANE (Bernard), « Poetry, Geometry and the Arabesque: Notes on Timurid Aesthetics », *Annales islamologiques*, 26, 1992, p. 63-78.
- O'Kane 1993 : O'KANE (Bernard), « From Tents to Pavilions: Royal Mobility and Persian Palace Design », *Ars Orientalis*, n° 23, 1993, p. 249-268.
- O'Kane 1995 : O'KANE (Bernard), *Studies in Persian Art and Architecture*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1995.
- O'Kane 2005 : O'KANE (Bernard), « The Arboreal Aesthetic: Landscape, Painting and Architecture from Mongol Iran to Mamluk Egypt », dans *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, éd. Bernard O'Kane, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 223-251.
- O'Kane 2009 : O'KANE (Bernard), *The Appearance of Persian on Islamic Art*, New York, Persian Heritage Foundation, 2009.
- O'Kane 2011 : O'KANE (Bernard), « The Development of Iranian cuerda seca Tiles and the Transfer of Tilework Technology », dans *And Diverse are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, éd. J. Bloom and S. Blair, New Haven/London, Yale University Press, 2011, p. 175-203.
- Ökten 2014 : ÖKTEN (Ertuǧrul), « Imperial Aqqyunlu Construction of Religious Establishments in the Late Fifteenth Century Tabriz », dans *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th-15th Century*, éd. Judith Pfeiffer, Tabriz, Leiden/Boston, E. J. Brill, 2014, p. 371-385.
- Öney 1987 : ÖNEY (Gönül), *Ceramic tiles in Islamic architecture*, Istanbul, Ada Press Publishers, 1987.
- Otto-Dorn 1957 : OTTO-DORN (Katharina), *Türkische Keramik*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basimevi, 1957.
- Öz [n.d.] : ÖZ (Tahsin), *Turkish Ceramics*, Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department, s. d.
- Paccard 1980 : PACCARD (André), *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*, Saint-Jorioz, Éditions Atelier 74, vol. 1, 1980.
- Pelletier 1934 : PELLETIER (René), *Sarajevo et sa région*, Paris, Éditions des Belles-Lettres, 1934.
- Pérouse De Monclos 2000 : PÉROUSE DE MONCLOS (Jean-Marie), *Architecture : méthode et vocabulaire*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000 [1972].
- Pfeiffer 2014 : PFEIFFER (Judith) (éd.), *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th-15th Century Tabriz*, Leiden/Boston, E. J. Brill, 2014.
- Pickett 1997 : PICKETT (Douglas), *Early Persian Tilework: the Medieval Flowering of Kashī*, London, Associated University Presses, 1997.
- Pope 1956 : POPE (John Alexander), *Chinese Porcelains from the Ardabil Shrine*, Washington, Smithsonian Institution/Freer Gallery of Art, 1956.

- Pope 1981 : POPE (Arthur Upham), *A Survey of Persian Art*, Sopa, Ashiva, 1981 [1939].
- Porter V. 1995 : PORTER (Yves), *Islamic tiles*, London, The British Museum Press, 1995.
- Porter 1985 : PORTER (Yves), « Un traité de Simi Neyšapuri (IX/XV^e s.), artiste et polygraphe », *Studia Iranica*, n° 14, fasc. 2, 1985, p. 179-198.
- Porter 1991 : PORTER (Yves), « Ateliers et module : production de manuscrits à peinture dans le monde indo-iranien », *Dabireh, Édition Internationale*, n° 1, 1991, p. 95-106.
- Porter 1992 : PORTER (Yves), *Peinture et Arts du livre*, Paris/Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1992.
- Porter 1993 : PORTER (Yves), « Shangarf et Lâzhvard dans le monde iranien », *Res Orientales*, n° 5, 1993, p. 147-157.
- Porter 1997A : PORTER (Yves), « Origines et diffusion du cobalt utilisé en céramique à l'époque médiévale. Étude préliminaire », dans *La Céramique médiévale en Méditerranée, Actes du VI^e congrès de l'AIECM2, Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995*, Aix-en-Provence, Narration Éditions, 1997, p. 505-512.
- Porter 1997B : PORTER (Yves), « Décors émaillés dans l'architecture de pierre de l'Inde centrale : les monuments islamiques de Mandu (XV^e-XVI^e siècles) », *Archéologie islamique*, n° 7, 1997, p. 121-146.
- Porter 1998 : PORTER (Yves), « Textes persans sur la céramique », dans *La Science dans le monde iranien à l'époque islamique*, éd. Z. Vesel, H. Beikbaghban et B. Thierry de Crussol des Epesse, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1998, p. 165-189.
- Porter 1999 : PORTER (Yves), « Technologie et mécénat : matériaux et odes de production de la céramique iranienne "médiévale" », dans *Matériaux pour l'histoire économique du monde iranien*, éd. Rika Gyselen et Maria Szuppe, Paris, Institut français de recherche en Iran, 1998, p. 51-78.
- Porter 2000 : PORTER (Yves), « Le cobalt dans le monde iranien (IX^e-XVI^e siècles) : notes sur son utilisation en céramique et son commerce », *TAOCI*, n° 1, 2000, p. 5-14.
- Porter 2002 : PORTER (Yves), « Les céramiques au lustre métallique dans le monde iranien, XII^e-XIII^e s. », dans *Le Décor lustré dans la céramique*, éd. Yves Porter, Guidotti Ravanelli et Allan Caiger-Smith, Renens, Gramatec, 2002, p. 3-27.
- Porter 2003 : PORTER (Yves), « La réglure (mastar) : de la « formule d'atelier » aux jeux de l'esprit », *Studia Islamica*, n° 96, 2003, p. 55-74.
- Porter 2009 : PORTER (Yves), « The Illustrations of the *Three Poems* of Khwājū Kirmānī: A Turning Point in the Composition of Persian Painting », dans *Écrit et culture en Asie centrale et dans le monde turco-iranien, X^e-XIX^e siècle*, dir. F. Richard et M. Szuppe, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2009, p. 359-374.
- Porter 2011 : PORTER (Yves), *Le Prince, l'Artiste et l'Alchimiste. La céramique dans le monde iranien, X^e-XVII^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.
- Porter, Degeorge 2001 : PORTER (Yves), DEGEORGE (Gérard), *L'Art de la céramique dans l'architecture musulmane*, Paris, Flammarion, 2001.
- Porter, Degeorge 2009 : PORTER (Yves), DEGEORGE (Gérard), *L'Inde des sultans. Architecture musulmane dans le sous-continent Indo-Pakistanaï*, Paris, Flammarion, 2009.
- Porter, Ravanelli, Caiger-Smith 2002 : PORTER (Yves), RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), CAIGER-SMITH (Allan), *Le Décor lustré dans la céramique*, Renens, Gramatec, 2002.
- Pugachenkova 1963 : PUGACHENKOVA (Galina A.), « Ishrat-Khaneh and Ak-Saray, Two Timurids Mausoleums in Samarqand », *Ars Orientalis*, n° 5, 1963, p. 177-189.
- Pugachenkova 1962 : PUGACHENKOVA (Galina A.), « Arkhitekturnye zametyki III : Kharakteristike chertezhei Bukharskogo mastera XVI veka » (Remarques sur l'architecture III : Au sujet des caractéristiques des dessins d'un maître de Bokhârâ au XVI^e siècle), *Iskusstvo Zodchikh Uzbekistana*, n° 1, 1962, p. 178-210.
- Quiring-Zoche 1987 : QUIRING-ZOCHE (Rosemarie), « Âq Qoyunly », dans *Encyclopaedia Iranica*, éd. Ehsan Yarshater, London/New York, Routledge/Kegan Paul, vol. II, 1987, p. 163-168.
- Raby 1977-1978 : RABY (Julian), « Diyarbakir: A Rival to Iznik », *Istanbuler Mitteilungen*, n° 27-28, 1977-1978, p. 429-459 et pl. 146-162.
- Rafî'î 1973 : RAFÎ'Î MIHRÂBÂDÎ, *Âtar-i Millî-i Isfahân*, Téhéran, s.n., 1352 sh. (1973).
- Rawson 1984 : RAWSON (Jessica), *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, New York, Holmes and Meier, 1984.
- Reitlinger 1938 : REITLINGER (Gerald), « Interim Period in Persian Pottery: An Essay in Chronological Revision », *Ars Islamica*, n° 5/1, 1938, p. 155-178.
- Rempel' 1961 : REMPEL' (Lazar Izrailevic), *Arkhitekturi ornament Uzbekistana*, Tachkent, Gor. Izd-vo Khudozh, lit-ry UzSSR, 1961.
- Rettig 2001/2002 : RETTIG (Simon), *Les inscriptions monumentales sous les dynasties turkmènes dans l'Iran du XV^e siècle*, mémoire de maîtrise, sous la dir. d'Yves Porter, Université Aix-Marseille I, 2001/2002 (non publié).
- Rettig 2002/2003 : RETTIG (Simon), *La production artistique sous les Turkmènes Qara-Qoyunlû et Aq-Qoyunlû au XV^e siècle entre Anatolie et monde iranien : perspectives*

- de recherche, mémoire de DEA, sous la dir. d'Yves Porter, université Aix-Marseille I, 2002/2003.
- Rettig 2011 : RETTIG (Simon), *La production manuscrite à Chiraz sous les Aq Qoyunlu*, thèse de doctorat, sous la dir. d'Yves Porter, université Aix-Marseille, 2011.
- Richard 1989 : RICHARD (Francis), « *Dīvāni* ou *Ta'liq* : un calligraphe au service de Mehmet II, Sayyidi Muhammad Monši », dans *Les Manuscrits du Moyen-Orient. Essais de codicologie et de paléographie*, dir. F. Déroche, Istanbul/Paris, Institut français d'études anatoliennes/Bibliothèque nationale de France, 1989, p. 89-93.
- Richard 1996 : RICHARD (Francis), « Un témoignage inexploité concernant le mécénat d'Eskandar Soltân à Esfahân », *Oriente Moderno*, n° 76, 1996, p. 45-72.
- Richard 1997 : RICHARD (Francis) (éd.), *Splendeurs persanes. Manuscrits du XI^e au XVII^e siècle* (exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France, Paris, 27 janvier 1997-1^{er} mars 1998, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Richard 2003A : RICHARD (Francis), « Autour de la naissance du *Nasta'liq* en Perse : les écritures de chancellerie et le foisonnement des styles durant les années 1350-1400 », *Manuscripta Orientalia, International Journal for Oriental Manuscript Research*, n° 9/3, 2003, p. 8-15.
- Richard 2003B : RICHARD (Francis), « Chancellerie et naissance de nouvelles écritures : la calligraphie persane », *Studia Islamica*, n° 96, 2003, p. 75-79.
- Richard 2009 : RICHARD (Francis), « Signer et transmettre l'image : Rizā 'Abbāsī et ses modèles », dans *Écrit et culture en Asie centrale et dans le monde turco-iranien, X^e-XIX^e siècle*, dir. F. Richard et M. Szuppe, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 2009, p. 403-417.
- Riefstahl 1937 : RIEFSTAHL (Rudolf), « Early Turkish Tile revetment in Edirne », *Ars islamica*, n° 4, 1937, p. 249-281.
- Riegl 1992 : RIEGL (Aloïs), *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 1992.
- Robinson 1958 : ROBINSON (Basil W.), *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford, Clarendon Press, 1958.
- Robinson 1976 : ROBINSON (Basil W.), *Persian Paintings in the India Office Library: A Descriptive Catalogue*, London, Sotheby Parke Benet, 1976.
- Robinson 1979 : ROBINSON (Basil W.), « The Turkman School to 1503 », dans *The Arts of the Book in Central Asia*, dir. Basil Gray, Paris/London, UNESCO/Serindia Publications, 1979, p. 215-247.
- Robinson 1980 : ROBINSON (Basil W.), *Persian Paintings in the John Rylands Library: A descriptive catalogue*, London, Sotheby Parke Bernet, 1980.
- Robinson 1991 : ROBINSON (Basil W.), *Fifteenth-century Persian Painting: Problems and Issues*, New York/London, New York University Press, 1991.
- Robinson, Grube, Meredith-Owens, Skelton 1976 : ROBINSON (Basil W.), GRUBE (Ernst), MEREDITH-OWENS (Glyn Munro), SKELTON (Robert W.) (dir.), *Islamic Painting and the Arts of the Book: The Keir Collection*, London, Faber and Faber, 1976.
- Roemer 1960 : ROEMER (Hans Robert), « Le dernier firman de Rustam Bahadur Aq Qoyunlu ? », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, n° 59, 1960, p. 273-287.
- Roemer 1986 : ROEMER (Hans Robert), « The Türkmen Dynasties », dans *The Cambridge History of Iran*, vol. 6, *The Timurid and Safavid periods*, éd. Peter Jackson et Laurence Lockhart, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 147-188.
- Rogers 1980 : ROGERS (Michael), « Shahr-e Sabz from Timûr to Ulugh Beg », *Iran*, n° 18, 1980, p. 121-144.
- Rogers 1990 : ROGERS (Michael), « Siyah Qalam », dans *Persian Masters: Five centuries of Painting*, éd. Sheila R. Canby, Bombay, Marg Publications, 1990, p. 21-38.
- Rogers 1992 : ROGERS (Michael), « Kara Mehmed Çelebi (Kara Memi) and the Role of the *ser-nakkâşân* », dans *Soliman le Magnifique et son temps*, éd. Gilles Veinstein, Paris, La Documentation française, 1992, p. 227-238.
- Rogers 1995 : ROGERS (Michael), *Empire of the Sultans: Ottoman Art from the Collection of Nasser D. Khalili*, Geneva/London, Musée d'art et d'histoire/The Nour Foundation/Azimuth Editions, 1995.
- Rogers 1996 : ROGERS (Michael), « Centralisation and Timurid Creativity », *Oriente Moderno*, n° 26/2, 1996, p. 533-550.
- Rogers, Ward 1988 : ROGERS (Michael), WARD (Richard M.), *Süleyman the Magnificent*, London, British Museum Publications, 1988.
- Roxburgh 2001 : ROXBURGH (David J.), *Prefacing the image: The writing of art history in sixteenth-century Iran*, Leiden, Brill, 2001.
- Roxburgh 2002 : ROXBURGH (David J.), « Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedures », *Muqarnas*, n° 19, 2002, p. 44-77.
- Roxburgh 2005 : ROXBURGH (David J.), *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*, New Haven/London, Yale University Press, 2005.
- Roxburgh 2005 : ROXBURGH (David) (éd.), *Turks: A Journey of Thousand Years, 600-1600* (exposition présentée à la Royal Academy of Arts, Londres, 22 janvier-12 avril 2005), London, Royal Academy of Arts, 2005.
- Sarre 1910 : SARRÉ (Friedrich), *Denkmäler persischer baukunst – Geschichtliche untersuchung und aufnahme*

muhammedanischer backsteinbauten in Vorderasien und Persien, Berlin, Wasmuth, 1910.

Sauvaget 1938 : SAUVAGET (Jean), « Notes épigraphiques sur quelques monuments persans », *Ars Islamica*, n° 5/1, 1938, p. 103-106.

Sauvaget 1948 : SAUVAGET (Jean), « Une signature de potier persan sur un tesson d'al-Fustât », *Ars Islamica*, n° 14, 1948, p. 148-149.

Sauvaire 1895 : SAUVAIRE (Henri), « Description de Damas », *Journal asiatique*, 9^e série, n° 6, 1895.

Savory 1964 : SAVORY (Roger M.), « The Struggle for Supremacy in Persia after the death of Tīmūr », *Der Islam*, n° 40/1, 1964, p. 35-65.

Schotten Merklinger 1977 : SCHOTTEN MERKLINGER (Elizabeth), « The Madrasa of Maḥmud Gāwān in Bidar », *Kunst des Orients*, n° 1/2, 1976-1977, p. 144-157.

Schvoerer, Ney, Peduto 2005 : SCHVOERER (Max), NEY (Claude), PEDUTO (Paolo) (éd.), *Décor de lustre métallique et céramique glaçurée*, Bari, Edipuglia, 2005.

Sevcenko 1988 : SEVCENKO (Margaret Bentley) (éd.), *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, Cambridge (Mass.), Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988.

Seyller 1986 : SEYLLER (John), « The School of Oriental and African Studies *Anvâr-i Suhayli*: the illustration of a *de luxe* Mughal manuscript », *Ars Orientalis*, n° 16, 1986, p. 119-151.

Shishkina, Pavchinskaja 1992 : SHISHKINA (Galina V.), PAVCHINSKAJA (Ludmilla V.), « Les quartiers de potiers de Samarcande entre le IX^e et le début du XIII^e siècle », dans *Terres secrètes de Samarcande. Céramiques du VIII^e au XIII^e siècle*, dir. Jeanne Mouliérac, Paris/Caen/Toulouse, IMA/Musée de Normandie/Musée des Augustins, 1992, p. 31-45.

Simpson 1993 : SIMPSON (Marianna Shreve), « The Making of Manuscripts and the workings of the *kitabkhana* in Safavid Iran », dans *The Artist's Workshop*, dir. P.M. Lukchart, Washington, National Gallery of Art, 1993.

Sinclair 1989 : SINCLAIR (Thomas Alan), *Eastern Turkey. An Architectural and Archaeological Survey*, London, Pindar Press, 1989.

Siroux 1947 : SIROUX (Maxime), « Le Masjid-e-djum'a de Yezd », *Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale*, n° 44, 1947, p. 119-176.

Siroux 1971 : SIROUX (Maxime), *Anciennes Voies et monuments routiers de la région d'Isfahan*, Le Caire, Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale, 1971.

Siroux 1973 : SIROUX (Maxime), « L'évolution des antiques mosquées rurales de la région d'Isfahan », *Arts asiatiques*, n° 26, 1973, p. 65-112.

Smith 1961 : SMITH (J. M.), « Djalāyir, Djalāyirides », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, vol. II, 1961, p. 411-412.

Sotheby's, Londres : ventes des 12 octobre 1981, 12 et 13 octobre 1982, 18 avril 1984 (Islamic Works of Art, Carpets and Textiles, Londres), 15 et 16 octobre 1985, 15 octobre 1986, 24 et 25 avril 1991, 22 et 23 octobre 1992, 24 avril 1997, 16 octobre 1998 (The Turkish sale), 14 octobre 1999, 13 avril 2000, 3 mai 2001, 13 octobre 2004, 27 avril 2005.

Sotheby's – New York : ventes du 15 juin 1979, 10 décembre 1981, 29 novembre 1989.

Soucek 2000 : SOUCEK (Priscilla P.), « The Ann Arbor *Shahnama* and its Importance », dans *Persian Painting: From the Mongols to the Qajars*, éd. R. Hillenbrand, London/New York, I. B. Tauris, 2000, p. 267-281.

Soudavar 1992 : SOUDAVAR (Abolala) (éd.), *Art of the Persian Courts: Selections from the Arts and History Trust Collection* (exposition itinérante inaugurée au Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles), New York, Rizzoli, 1992.

Sourdel-Thomine 1996 : SOURDEL-THOMINE (Janine), « Kara Koyunlu », dans *Dictionnaire historique de l'Islam*, Paris, PUF, 1996, p. 455-456.

Soustiel 1985 : SOUSTIEL (Jean), *La Céramique islamique. Le guide du connaisseur*, Fribourg, Office du Livre de Fribourg, 1985.

Soustiel, Porter 2003 : SOUSTIEL (Jean), PORTER (Yves), *Tombeaux de Paradis*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 2003.

Sözen 1971 : SÖZEN (Metin), *Dişarbakır'da Türk Mimarisi*, Istanbul, Dizgi ve Baskı/Gün Matbaası, 1971.

Spuler 1960 : SPULER (Bertold), *The Mongol Period: History of the Muslim world*, Princeton, Markus Wiener, 1960.

Spuler 1968 : SPULER (Bertold), « İlkhāns », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, vol. III, 1968, p. 1148-1151.

State Museum... s.d. : *The State History Museum of Armenia*, Erevan, Museums of Armenia/ALMA, s. d.

Stchoukine 1954 : STCHOUKINE (Ivan), *Les Peintures des manuscrits timûrides*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1954.

Stchoukine 1966 : STCHOUKINE (Ivan), « Les peintures turcomanes et safavies d'une Khamseh de Niẓâmî achevée à Tabrîz en 886/1481 », *Arts asiatiques*, n° 14, 1966, p. 3-16.

- Stchoukine 1966-1971 : STCHOUKINE (Ivan), *La Peinture turque d'après les manuscrits illustrés*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1966-1971, 2 vol.
- Stchoukine 1972 : STCHOUKINE (Ivan), « La peinture à Baghdâd sous Sultân Pîr Budâq Qâra-Qoyûnlu », *Arts asiatiques*, n° 25, 1972, p. 3-19.
- Subtelny 1988A : SUBTELNY (Maria), « Centralizing Reform and Its Opponents in the Late Timurid Period », *Iranian Studies*, n° 21/2, 1988, p. 123-151.
- Subtelny 1988B : SUBTELNY (Maria), « Socioeconomic Bases of Cultural Patronage under the Later Timurids », *International Journal of Middle East Studies*, n° 20/4, 1988, p. 479-505.
- Subtelny 2007 : SUBTELNY (Maria), *Timurids in Transition: Turko-Persian Politics and Acculturation in Medieval Iran*, Leiden, Brill, 2007.
- Sümer 1978 : SÜMER (Faruk), « Karâ-Koyunlu », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, E.J. Brill/Maisonneuve & Larose, vol. IV, 1978, p. 607-611.
- Sümer 1990 : SÜMER (Faruk), *Qarâ Quyûnlû-hâ*, trad. par Vahâb Valî, Téhéran, Shirkat-i Intishârât-i 'Alîmî va Farhangî, t. I, 1369 sh. (1990).
- Sykes 1902 : SYKES (Major Percy Molesworth), *Ten thousand Miles in Persia or Eight Years in Irân*, London, John Murray Albemarle Street, 1902.
- Symposium on Central Asia... 1993 : *Proceedings of the 27th Meeting of Haneda Memorial Hall: Symposium on Central Asia and Iran, August 30, 1993*, Kyoto, Institute of Inner Asian Studies, Kyoto University, [1994].
- Szuppe 1992 : SZUPPE (Maria), *Entre Timourides, Uzbeks et Safavides. Questions d'histoire politique et sociale de Hérat dans la première moitié du XVI^e siècle*, Paris, Association pour l'avancement des études iraniennes, 1992.
- Szuppe 1993 : SZUPPE (Maria), « Les résidences princières de Hérat. Problèmes de continuité fonctionnelle entre les époques timouride et safavide (I^{ère} moitié du XVI^e siècle) », dans *Études safavides*, dir. Jean Calmard, Paris/Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 1993, p. 267-286.
- Szuppe 1994 et Szuppe 1995 : SZUPPE (Maria), « La participation des femmes de la famille royale à l'exercice du pouvoir en Iran safavide au XVI^e siècle », *Studia Iranica*, n° 23, fasc. 2, 1994, p. 211-258, et n° 24, fasc. 1, 1995, p. 61-122.
- Szuppe 1997A : SZUPPE (Maria) (dir.), « L'Héritage timouride, Iran – Asie centrale – Inde, XV^e-XVIII^e siècles », n° 3-4, *Cahiers d'Asie centrale*, 1997.
- Szuppe 1997B : SZUPPE (Maria), « L'image de Timur et des Timourides dans l'historiographie safavide du XVI^e au XVIII^e siècles », *Cahiers d'Asie centrale*, n° 3-4, 1997, p. 313-331.
- Szuppe 2008 : SZUPPE (Maria), « Historiography V. Timurid Period », dans *Encyclopaedia Iranica*, éd. Ehsan Yarshater, London/New York, Routledge/Kegan Paul, vol. XII, 2004, p. 356-363.
- Tabbaa 1991 et 1994 : TABBAA, Yasser, « The Transformation of Arabic Writing: Part 1, Qur'anic Calligraphy » et « The Transformation of Arabic Writing: Part 2, The Public Text », *Ars Orientalis*, n° 21, 1991, p. 119-148 et n° 24, 1994, p. 119-147.
- Taeschner 1960 : TAESCHNER (F.), « Aḳḳlāt », dans *Encyclopédie de l'Islam*, 2^e éd., Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve & Larose, vol. I, 1960, p. 339-340.
- Tarbîyât 1999 : TARBÎYÂT (Muḥammad 'Alî), *Dânishmandân-i Azârbayjân*, Téhéran, s.n., 1377 sh. (1999).
- Thackston 1990 : THACKSTON (Wheeler M.), « Treatise on Calligraphic Arts: A Disquisition on Paper, Color, Inks, and Pens by Simi of Nishapur », dans *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honor of Martin B. Dickson*, éd. Michael M. Mazzaoui et Vera B. Moreen, Salt Lake City, University of Utah Press, 1990, p. 219-228.
- Thiriôt 1997 : THIRIÔT (Jacques), « Géographie du four de potier à barres d'enfournement », dans *Marseille, les ateliers de potiers du XIII^e siècle et le quartier Sainte-Barbe*, dir. Henri Marchesi, Jacques Thiriôt, Lucy Vallauri, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 1997, p. 345-368.
- Titiley 1978 : TITLEY (Norah), « Istanbul or Tabriz? The question of provenance of three 16th century Nevâ'î manuscripts in the British Library », *Oriental Art* 24, n° 3, 1978.
- Titiley 1983 : TITLEY (Norah M.), *Persian Miniature Painting and Its Influence of the Art of Turkey and India*, London, The British Library, 1983.
- Turâbî Ṭabâṭabâ'î 2000 : TURÂBÎ ṬABÂṬABÂ'Î (Sa'îd Jamâl), *Masjid-i Kabûd, Fîrûza al-Islâm*, Tabriz, Intishârât-i Mahd-i Âzâdî, 1379 sh. (2000).
- Tunçer 1973 : TUNÇER (Orhan C.), « Mardin – Cizre Kırmızı Medrese », *Vakıflar Dergisi*, n° 10, 1973, p. 425-434.
- 'Umrânî, Amîniyân 2007 : 'UMRÂNÎ (Bihrûz), AMÎNIYÂN (Muḥammad), « Gamâna zanî dar maydân-i şâhib âbâd wa majmûha ḥasan pâdishâh », *Dânishgâh adabîyât wa 'ulûm-i insânî*, Dânishgâh-i Işfahân, 50, 1386 sh./2007, p. 91-118.
- Uzunçarşılı 1969 : UZUNÇARŞILI (İsmail Hakki), *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu devletleri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1969.

- Uzunçarşılı 1981-1986 : UZUNÇARŞILI (Ismail Hakki), « Osmanlı sarayı'nda ehl-i hiref (sanatkarlar) defterleri », *Belgeler*, n° 11, 1981-1986, p. 24-65.
- Van Berchem 1907 : VAN BERCHEM (Max), « Arabische Inschriften aus Armenien und Diyarbekr », dans *Materialien zur älteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens*, Carl Friedrich Lehmannhaupt, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1907.
- Van Berchem, Strzygowski 1910 : VAN BERCHEM (Max), STRZYGOWSKI (Josef), *Amida*, Heidelberg/Paris, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung/Ernest Lerou, 1910.
- Van Bruinessen, Boeschoten 1988 : VAN BRUIJESSEN (Martin), et BOESCHOTEN (Hendrik), *Evliya Çelebi in Diyarbakir. The relevant section of the Seyahatname edited with translation, commentary and introduction*, Leiden, E.J. Brill, 1988.
- Von Folsach 2001 : VON FOLSACH (Kjeld), *Arts from the World of Islam in the David Collection*, Copenhagen, The David Collection, 2001.
- Watson 1975 : WATSON (Oliver), « Persian Lustre Ware, From the 14th to the 19th centuries », dans *Le Monde iranien et l'Islam*, Paris, Société d'histoire de l'Orient, III, 1975, p. 63-80.
- Watson 1985 : WATSON (Oliver), *Persian Lustre Ware*, London, Faber and Faber, 1985.
- Watson 2004 : WATSON (Oliver), *Ceramics from Islamic Lands*, London, Thames and Hudson in association with The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, 2004.
- Welch 1972 : WELCH (Stuart Cary), *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*, London, Thames and Hudson, in association with The Metropolitan Museum of Art, New York, 1972.
- Welch 1979 : WELCH (Anthony), *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, New York, The Asia Society, 1979.
- Welch 1982 : WELCH (Anthony), WELCH (Stuart Cary), *Arts of the Islamic Book: The collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Ithaca/London, The Asia Society, by Cornell University Press, 1982.
- Werner 2003 : WERNER (Christoph), « Ein Vaqf für meine Töchter Hâtûn Ğân Bêgum und die Qarâ Quyûnlû Stiftungen zur ‚Blauen Moschee‘ in Tabriz », *Der Islam*, n° 80/1, 2003, p. 94-109.
- Whitehouse 1968 : WHITEHOUSE (David), « Excavations at Siraf: First Interim Report », *Iran*, n° 6, 1968, p. 1-22.
- Whitehouse 1969 : WHITEHOUSE (David), « Excavations at Siraf: Second Interim Report », *Iran*, n° 7, 1969, p. 39-62.
- Wilber 1939 : WILBER (Donald N.), « The Development of Mosaic Faïence in Islamic Architecture in Iran », *Ars Islamica*, n° 6, 1939, p. 26-47.
- Wilber 1955 : WILBER (Donald N.), *The Architecture of Islamic Iran: The Il Khânid period*, Princeton, Princeton University Press, 1955.
- Wilber 1962 : WILBER (Donald N.), *Persian Gardens & Gardens Pavilions*, Rutland/Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1962.
- Wilber 1972 : WILBER (Donald N.), *The Masjed-i Atiq of Shiraz*, Shirâz, The Asia Institute of Pahlavi University, 1972.
- Wilber 1979 : WILBER (Donald N.), « The Timurid Court: Life in Gardens and Tents », *Iran*, n° 17, 1979, p. 127-134.
- Wilber 1981 : WILBER (Donald N.), « A very old Flat Weave? », *Hali*, n° 3/4, 1981, p. 309.
- Wilber 1987 : WILBER (Donald N.), « Qavam al-Din ibn Zayn al-Din Shirazi: A Fifteenth-Century Timurid Architect », *Architectural History*, n° 30, 1987, p. 31-44.
- Wilber, Minovi 1938 : WILBER (Donald N.), MINOVI (Mojtaba), « Notes on the Rab'-i-Rashidi », *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, n° 5/3, juin 1938, p. 247-254.
- Woods 1976 : WOODS (John E.), *The Aqqoyunlu: Clan, Confederation, Empire: A Study of 15th century Turko-Iranian Politics* [1976], Chicago, Bibliotheca Islamica, 1999.
- Woods 1987 : WOODS (John E.), « The Rise of Timûrid Historiography », *Journal of Near Eastern Studies*, n° 46/2, 1987, p. 81-108.
- Woods 1990 : WOODS (John E.), « Timur's Genealogy », dans *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in honor of Martin B. Dickson*, éd. Michael M. Mazzaoui, Vera B. Moreen, Salt Lake City, University of Utah Press, 1990.
- Wulff 1966 : WULFF (Hans E.), *The Traditional Crafts of Persia: Their development, Technology, and Influence on Eastern and Western Civilizations*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 1966.
- Yenişehirlioğlu 1980 : YENİŞEHİRLİOĞLU (Filiz), « Les revêtements de céramique dans les édifices ottomans du XVI^e siècle », thèse de doctorat, sous la dir. de Janine Sourdél-Thomine, université Paris-Sorbonne, 1980.
- Yenişehirlioğlu 1987 : YENİŞEHİRLİOĞLU (Filiz), « Les revêtements de céramique dans les édifices ottomans de Diyarbakir au XVI^e siècle », *Ars Turcica. Akten des VI. Internationalen Kongresses für türkische Kunst München vom 3 bis 7 september 1979*, München, Maris, 1987.
- Yoshida 1975 : YOSHIDA (Mitsukuni), *In Search of Persian Pottery*, New York, Weatherhill, 1975.

INDEX DES LIEUX ET MONUMENTS

- Abhar : 17, 75, ill. 1
 Masjid-i Jâmi' al-Kabîr : 75
 Mausolée de Shâhzâda Zayd al-Kabîr : 75, ill. 61
 Âbrandâbâd : ill. 1
 Masjid-i Jâmi' : 164, 168, 217, ill. 16, 209-210
 Ahlat : 17, 29n., 38-39n.
 Complexe Bayındır : 182, 243, ill. 233
 Âlanjak (forteresse) : 18
 Ankara : 18
 Ardabîl : 21-22, 32, 74, ill. 1
 Masjid-i Jâmi' : 74
 Ardakân : 155-156, 167, ill. 1
 Masjid-i Jâmi' : 155
 Ârrân : 28, 130
 Ashkîzar : ill. 1
 Masjid-i Jâmi' : 27, 166-167, 217, 241, ill. 205-206
 Ashtarjân : 119
 Masjid-i Jâmi' : 119, 242
 Azerbaïdjan
 citadelle Akhî Şa'd al-dîn : 74
 citadelle de Q'ahq'aha : 74
 citadelle de Mâkû : 74
 citadelle de Shandân : 74
 citadelle d'Ûjân : 74
 Bâbolsar : 32 n.
Imâmzâda Ibrâhîm Abû Jawâb ibn Mûsa Kâzim : 32 n.
 Bafrûya : 26, 32n., ill. 1
 Masjid-i Jâmi' : 32, 65, 69, 155-157, 217, 241, 243, ill. 56 B, 184-186
 Bagdad : 14, 17-18, 20, 36, 134, 207, ill. 1
 Bahâr : 75n.
 Bîdâkhawîd : 156, ill. 1
 Complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî *ou* complexe Bilyâmân : 13n., 25n., 27, 172-175, 217, 241-242, ill. 217-224
 Bunderâbâd : 26, 152, ill. 1
 Complexe Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad : 69, 158, 161-166, 168, 180, 217, ill. 9, 22, 46, 54, 194-205
 Bursa : 194-201, 213, ill. 1
 Complexe vert *ou* Yeşil Külliyesi : 195-198, ill. 256-267, 273
 Chiraz : 12, 14, 21n., 26n., 27, 29, 36, 134, 137, 175, 177-179, 207, ill. 1
 Mosquée 'Atîq : 178-179
 Qaşr al-Dasht : 27, 179, 241
 Cizre : 183
 Ulu Cami : 183, 190, 192, 206, ill. 235-236
 Dâmghân
Imâmzâda Ja'far : 90, 122, ill. 85
 Diyarbakır (anc. Âmid) : 14, 18, 19n., 20-22, 26, 36, 38, 53, 181, 183-190, 212, ill. 1
 Aynı Minare Cami : 185
 Enceinte : 25, 184, 241-242, ill. 237
 Safa Cami : 38 n., 52-53, 128, 185-190, 217, ill. 30, 49, 238-244
 Ulu Cami : 25, 184, 242
 Edirne : ill. 1
 Mosquée Üç Şerefeli : 196n., 202-203
 Mosquée Muradiye : 200-201, ill. 270-272
 Erzincan : 18n., 20, 181
 Erzurum : 16
 Farsijîn
Imâmzâda de 'Abdullâh : 74, ill. 60
 Fîn
 Gunbad-i Safîd : 124, 242
 Fîrûzâbâd : 27, 178n.
 Masjid-i Jâmi' : 32, 61n., 155, 157-158, 164, 168, 217, 242-243, ill. 187-188
 Haftâdur :
 Masjid-i Châduk : 13n., 27, 52, 167-168, 242, ill. 207
 Hamaḍân : 17, 74-75n.
 Harand : 119
 Masjid-i Jâmi' : 120
 Harput : 181-182n.
 Citadelle : 181
 Mosquée Sare Khâtun *ou* Uzun Hasan Oğullari Cami : 181n.
 Hasankeyf : 25, 29n., 32, 36, 70, 181, 183, 190-194, 205-206, 212, 241, ill. 1
 Masjid-i Rizq : 29
 Mausolée de l'imam Muḥammad ibn 'Abdullâh al-Ṭayâr : 25, 190-192, 241
 Mausolée de Zaynâl Bay : 25, 32, 40, 44, 66, 85n., 192-194, 217, 241, 244, ill. 47, 249-255
 Pont sur le Tigre : 25, 190, 241
 Hérat : 20-21, 91, 96, 212, ill. 1
 Ispahan : 14, 20, 22, 27, 34n., 36, 61, 66, 70, 85, 92-93, 103-135, 137, 164, 177, 180, 193-194, 205n., 207, 212, ill. 1
 Darb-i Imâm : 24n., 26n., 27, 44, 47, 61, 64, 66-67, 70, 85, 93, 104-109, 114, 118-119, 134, 197n., 209, 217, 241, ill. 33, 35, 37, 39, 43, 45, 50 A, 103-110
 Darb-i Kûshk : 25n., 27, 32, 40-41, 44, 65-66, 69, 85, 115-119, 134, 157, 217, 242-243, ill. 13-14, 50 B, 57, 120-122
Khânqâh-mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd : 27, 31, 57, 105, 111-114, 180, 209, 217, 242-243, ill. 38, 116-119
 Masjid-i Imâm : 66, 134
 Masjid-i Jâmi' : 25, 35, 57, 105, 109-111, 134, 205n., 242, ill. 15, 17, 32-33, 111-115, 143
 Mausolée de Shâh 'Alâ' al-dîn Muḥammad : 35, 105
 Mausolée de Zayn al-Mulk : 27, 40, 67, 115, 117-119, 241, ill. 11, 123-124
 Mosquée 'Alî : 134, 209, ill. 281
 Mosquée Hârûn-i Wilâyat : 66n., 134, 209, ill. 142, 283
 Mosquée Qutbiya : 134, 209, ill. 282-284
 Istanbul : 69, 188, 202n., 213, ill. 1
 Complexe de Yavuz Sultan Selim : ill. 245
 Mosquée de Mehmet II Fatih : 202-203, ill. 274
 Palais de Topkapı :
Çinili Köşk : 32n., 47n., 199, 203-206, ill. 269, 275-277, 279-280
Autres collections de Topkapı (dont rouleau dit « de Topkapı ») : 12, 14,

- 32n., 66-72, 93, 117, 127, 134, 149, 157, 165, 180, 202n., 203n., 212 et n.
- Karaman : 21n., 199, 213, ill. 1
- Mihrab d'Ibrâhîm Bay : 199-201, ill. 269
- Kâshân : 13-14, 25, 27-28, 34, 36, 39, 48, 54, 91n., 92, 103, 119, 124-134, 207, 212, ill. 1
- Mosquée Maydân-i Sang : 24, 28, 35, 40-41, 61, 69, 125-128, 134, 166, 217, 241-243, ill. 41, 55, 130-137
- Mausolée Sultân Yâlmân : 28, 34n., 128-130, 242, 244
- Khafir
- Mausolée de Jiza : 178n., ill. 231
- Khargird : 12 n.,
- Madrassa Ghiyâthiya : 86, 94, 114, 204, ill. 278
- Khoy : 24, 74n., 242
- Kirmân : 20, 22, 137, 175-178, ill. 1
- Mosquée Pâ Minâr : 137, ill. 144
- Qûbba-yi Sabz : 31n., 40, 45, 47, 57, 91, 175-178, 241, ill. 225-230
- Kuhnya Ūginch
- Mausolée dit de Tûghabig Khânûm : 40n.
- Kûhpâya : 119, 120, ill. 1
- Masjid-i Jâmi' : 123-124, 133, ill. 128-129
- Mosquée Ma'sûma : 120-121, ill. 125
- Lîrâv, forteresse de : 177
- Mahân : 26
- Mausolée de Shâh Ni'matullâh Walî : 209, ill. 285
- Malatya : 18
- Marâgha : 36, ill. 1
- Mosquée Shaykh Bâbâ : 30-31, 74, 243-244, ill. 4
- Mardin : 16, 18, 20, 25, 181-183
- Citadelle : 182, 241
- Complexe Hamza-i Kebir : 25, 182-183, 185, 192, 206, ill. 234
- Hôpital de Jahângir : 25, 182, 241
- Madrassa Kasîmiye : 25, 182, 241
- Mausolée de Jahângir : 25, 241
- Ulu Cami : 182
- Mashhad : ill. 1
- Masjid-i Shâh : 29, 47n., 91, 94, 109, 197n.
- Mosquée de Gawhar Shâd : 44n., 66, 85-86, 94
- Maybud : 26, 28, 34n., 155, ill. 1
- Masjid-i Jâmi' : 27, 150, 155, 158, 162n., ill. 189-190
- Mihna
- Mausolée de Mînâ Bâbâ : 92
- Mossoul : 16, 190
- Naşrâbâd
- Khânqâh*, mausolée de Shaykh Abû al-Qâsim Naşrâbâdî : 30, 40, 104-105, 243, ill. 102
- Nîshâpûr : 38n., 39n.
- Qarâbâgh : 21, 24
- Qaşr al-Dasht, voir Chiraz
- Qazwîn : 17, 20, 74n., 75
- Qum : 13-14, 33, 76n., 103, 119, 121-124, 207, ill. 1
- Gunbad-i Fâtima : 33, 124, 243
- Masjid-i Jâmi' : 33, 124, 243
- Mosquée Panja-yi 'Alî ou Masjid-i Şîni' : 51, 121-124, 217, 241, 243-244, ill. 126-127
- Tombe de Sultân Sayyid Abû Aḥmad : 33, 124, 243
- Rayy : 20, 32, 39n., 121
- Rîzwânshahr (anc. Majûmard) : 27, 154
- Masjid-i Rîg ou Mosquée Shaykh Kabîr : 159-160, 217, ill. 191-193
- Ruhâ : 22
- Samarcande : 28n., 38n., 39, 96, 196-197, 212, ill. 1
- Masjid-i Jâmi' de Tîmûr (« Bîbî Khânûm ») : 34, 44n., 188, ill. 246
- Mausolée de l'Ustâd 'Alî Nasafî : 53, 81n., 127-128, 190, 197-199, ill. 248, 267
- Mausolée de Shâd-i Mulk Âqâ : 81n., 188, ill. 247
- Mausolée dit 'Ishrat Khâna : 86, 94
- Mausolée Shîrîn Beyg Âqâ : 180
- Mosquée et *zîyarat-khâna* de Quthâm ibn 'Abbâs : 197n.
- Shahr-i Sabz
- Palais Âq Sarây : 94-95, 199-200, ill. 88-91, 268
- Shâhrukhiya : 39
- Sîrâf : 38n., 185n.
- Sultâniya : 17, 20, 74 ill. 1
- Mausolée d'Uljaytû : 74n.
- Sûrmaq : 156
- Suse : 38
- Tabriz : 12, 13n., 14, 16-18, 21, 24-25, 30, 36-38, 44, 48, 50-51, 54-55, 61, 68-69, 72-102, 117, 121-122, 127, 133-134, 137-138, 149, 164, 168, 184, 188, 193-195, 197, 199-201, 203, 205-207, 209, 212-213, ill. 1, 10
- Bâgh-i Baygum ou Baygumâbâd : 77
- Complexe Maqşûdiya : 24-25
- Complexe Mużaffariya : 23n., 24-25, 76-77, 79, 82, 102
- Complexe Naşriya : 24, 76n., 77-78, 101-102, 241-242
- Langar* de Shaykh Kamâl Khuşândî : 25
- Masjid-i Jâmi' : 25, 75
- Maydân-i Şâhibâbâd : 76-78, 96, 102
- Mosquée 'Alî Shâh : 75
- Mosquée bleue ou Masjid-i Kabûd : 9, 12, 28-29, 32, 35, 41, 44, 46, 48, 50, 57, 62, 64, 66, 68-70, 73, 75-77, 79-96, 97, 100, 108-109, 114, 119, 127, 133-134, 138n., 144, 149, 155, 167, 169, 177, 180, 199-200, 204, 209, 217, 232, 241-244, ill. 8, 20-21, 24, 27, 34, 36, 39-40, 42, 48, 51-53, 62-63, 65-80, 82-84, 86-87, 92
- Mosquée de Maqşûd Bayg : 79
- Mosquée Ḥasan Pâdishâh : 40, 52, 75, 78, 90, 96-102, 204, 217, ill. 29, 93-101
- Mosquée Şâhib al-'Amr : 77, 79, ill. 64
- Palais Hasht Bihisht : 78-79, 102
- Pîr-i Rûmî : 78
- Shanb-i Ghâzân : 38n., 76
- Rab'-i Rashîdî : 75
- Taft : 26-27, 156, ill. 1
- Ḥusayniya de Shâh Walî : 114
- Khânqâh* de Shâh Khalîlullâh : 32, 171-172, 242-243, ill. 216
- Mosquée Shâh Walî : 27, 31, 162, 169-170, 180, 217, 243, ill. 211-215
- Takht-i Jamshîd : 31, 177, 243
- Tâybâd : 12n., 44n.
- Mazâr-i Zayn al-dîn : 44, 84, 86, 94, 100, 114, ill. 19, 81
- Warzana : 134
- Masjid-i Jâmi' : 66, 70, 85, 134, ill. 18
- Yazd : 13, 14, 26, 27, 28, 35 n., 36, 43 n., 52, 63, 68, 72, 92, 93, 109, 113-114, 126, 137-180, 193, 197, 207, 212, ill. 1
- Âb Anbar-i Jannuk : 155
- Complexe Zangiyân : 26, 139, 241
- Imâmzâda* Abû Ja'far Muḥammad : 26, 139, 241
- Madrassa Shibâb al-dîn Qâsim Tarâz : 180

- Masjid-i Jâmi' : 24n., 27, 31-32, 40, 61-62, 64, 68-69, 72, 114, 126, 144-151, 155, 158, 162n., 165-166, 180, 197n., 217, 241-243, ill. 5-7, 44, 53-54, 160-173
- Mausolée de Shâhzâda Fâzil : 68, 94, 138n., 155, 180, 217, ill. 183
- Mausolée de Shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad *ou* Shaykh Dâdâ : 27, 40, 143, 152-155, 159-160, 217, ill. 46 A, 157, 174-177, 179-182
- Mosquée Abû al-Ma'alî : 138, 197n., ill. 145
- Mosquée Amîr Chaqmâq : 138, ill. 146
- Mosquée Amîr Khîzrshâh : 26-27, 140-141, 217, 241, ill. 147-149
- Mosquée Sar-i Puluk : 144, 217, ill. 158-159
- Mosquée Sar-i Rîg : 24n., 40, 45, 47, 91, 141-144, 151, 158, 164, 166, 168, 217, ill. 12, 150-157
- Mosquée Zâwîya : 209, ill. 286-287
- Zanjân : 17
- Ziyâh'âbâb
- Tour-tombeau de Kamâl al-dîn ibn Mûsa ibn Ja'far : 74, ill. 59

INDEX NOMINUM

- ‘Abd Allâh ibn Ibrâhîm ibn Shâhrukh (Tîmûride) : 176
- ‘Abd al-Qâsim (Qarâ Quyûnlû) : 76
- ‘Abd al-Rahîm (Khwâja) : 29
- ‘Abd al-Rahîm Khalwatî (calligraphe) : 32, 82
- ‘Abdallâh Tabrîzî (artisan) : 213
- ‘Abdallâh Şayrafi (calligraphe) : 32
- Abû al-Muzaffar Jahânshâh (Qarâ Quyûnlû), voir Jahânshâh
- Abû al-Muzaffar Ya‘qûb Bahâdur Khân (Âq Quyûnlû), voir Ya‘qûb
- Abû Maş‘ûd Ahmad ibn Farât Râzî : 27, 111
- Abû al-Naşr Hasan Bahâdur Khân (Âq Quyûnlû), voir Ūzûn Hasan
- Abû al-Qâsim Ibrâhîm Naşrâbâdî : 30, 104-105, 243
- Abû Sa‘îd (Qarâ Quyûnlû) : 17-18, 21
- Abû Sa‘îd (Tîmûride) : 20, 48, 127, 132-133
- Ahmad (Jalâ‘îride) : 17, 74n.
- Ahmad b. Ughûrlû Muḥammad (Âq Quyûnlû) : 22
- Ahmad ibn ‘Alî ibn Hasan ‘Alî Aybak Ashkizârî : 27, 166-167, 241
- Ahmad ibn Shams al-dîn Muḥammad al-Tabrîzî : 29, 91
- Alexis III (Trébizonde) : 18n.
- ‘Alî b. Sulṭân Khalîl (Mîzrâ Sulṭân, Âq Quyûnlû) : 31, 177, 243
- ‘Alî b. Qarâ Yulûk ‘Ūthmân (Âq Quyûnlû) : 18n., 19
- ‘Alî Baydâk ibn Hâjjî Maybudî (Ustâd) : 158
- ‘Alî Hâjâr (artisan) : 30, 74
- ‘Alî Kûshjî : 69
- ‘Alî ibn Îlyâs ibn ‘Alî (artisan) : 194, 196-197
- ‘Alî ibn Hâjjî Ahmad al-Tabrîzî (calligraphe) : 195, 197
- ‘Alî najjâr (Ustâd) : 32n.
- Alwand b. Ūzûn Hasan (Âq Quyûnlû) : 22
- Amîn al-dîn Muḥammad ibn al-Şadr al-Sa‘îd al-Razî al-Marzî Khwâja Ghiyâṭ al-dîn ‘Alî ibn al-Maghfûr (Khwâja) : 27, 153-154
- Amiya Quṭb al-dîn : 155
- al-Ashraf Baybars (Mamlûk) : 18, 19n.
- Ayyûbide (dynastie) : 190
- Bâbâ Jân (architecte) : 29, 182n., 243
- Bâbâ Khân Tabrîzî : 141
- Barsbây (Mamlûk) : 183
- Bayâzid (Shaykh, calligraphe) : 30, 243
- Bayazit I^{er} (Ottoman) : 17
- Bayram Khwâja (Qarâ Quyûnlû) : 16
- Bâysunqur b. Ya‘qûb (Âq Quyûnlû) : 21-22
- Bâysunqur (Tîmûride) : 29
- Bîbî Faṭîma (Tîmûride) : 146
- Bîbî Malik Khânûm : 28, 130-131
- Cünet b. Shaykh Ibrâhîm Şafî (shaykh) : 185
- Darwîsh Qâsim (artisan) : 77-78
- Diyâ al-dîn ibn Sayyid Sharaf al-dîn Husayn al-Husaynî : 133
- Despîna Khâtûn (Trébizonde), voir Maria Komnene
- Fakhr al-Dîn (calligraphe) : 32, 156
- Fakhr al-dîn Abarqûhî (Khwâja) : 141
- Fakhr al-dîn Qarâ Arslân (Artûqîde) : 190, 243
- Ghaybî Tawrîzî : 52
- Ghâzân Khân (Îlkhanid) : 19n., 74n., 75
- Hâbîb Tabrîzî (artisan) : 188, 194, 213
- Hâbîba Sulṭân bint Jahânshâh (Qarâ Quyûnlû) : 77
- Haci Hüseyin : 185
- Hâfîz Qanbar Sharâfî (calligraphe) : 33, 121, 243
- Hâj Şadr (calligraphe) : 32, 157, 243
- Hâjjî ‘Abd al-Rashîd ibn ‘Abd al-‘Alî al-Maybudî : 158
- Hâjjî Iwâd Pashâ : 195
- Hâjjî Muḥammad (architecte) : 29
- Ḥamza (Âq Quyûnlû) : 19, 25, 182-183, 185, 192, 206, 241
- Harim al-‘Ūlyâ Baygum (Qarâ Quyûnlû) : 24-25
- Ḥasan ‘Alî b. Jahânshâh (Qarâ Quyûnlû) : 74-75n.
- Ḥasan ibn Kamâl al-dîn al-Hâdî al-Husaynî al-Yazdî (copiste) : 31-32
- Ḥaydar (artisan) : 35, 127, 243
- Ḥaydar (Şafawiya) : 21-22
- Ḥaydar Nâfâjî : 104n., 243
- Ḥaydar Qumî (Mawlâna, calligraphe) : 33, 121, 243
- Ḥusayn Bâyqarâ (Tîmûride) : 21n., 25
- Ibrâhîm Sulṭân b. Shâhrukh (Tîmûride) : 31n.
- Ibrâhîm ibn Qarâ ‘Uthmân (Âq Quyûnlû) : 183
- Ibrâhîm Şafî (Shaykh) : 185
- Ibrâhîm b. ustâd Ismâ‘il bannâ’ Işfahânî (artisan) : 110
- Idris III (Âq Quyûnlû) : 18n.
- Îl-khanid (dynastie) : 18n., 61, 73n., 76, 128, 130, 132, 178, 232
- ‘Imâd al-dîn Maḥmud al-Shîrwanî : 28, 125-126, 241
- ‘Imâd ibn Muḥammad Warzana : 109, 134
- ‘Inyâtullâh ibn ustâd Nizâm al-dîn mi‘mâr Işfahânî (Ustâd, calligraphe) : 176
- Iskandar b. Qarâ Yûsuf (Qarâ Quyûnlû) : 17-19, 74, 76, 181n.
- Iskandar Sulṭân (Tîmûride) : 172
- ‘Izz al-dîn Qâpûchî ibn Malik : 28, 82, 243
- Ja‘far ibn ‘Imad ibn ‘alî al-Husaynî al-Azamî al-Gulbârî : 27, 115, 118
- Ja‘far Tabrîzî : 29, 32n., 34
- Jahângîr b. ‘Alî (Âq Quyûnlû) : 19-20, 25, 182-184, 241
- Jahânshâh (Qarâ Quyûnlû) : 17-20, 21n., 24, 26n., 27-28, 32, 73, 74n., 75n., 76-79, 82, 91, 102-107, 125-127, 137, 139, 141, 146-147, 149-150, 241-242
- Jalâ‘îride (dynastie) : 15-17, 73, 74n.
- Jalâl al-dîn (calligraphe) : 30, 243-244
- Jalâl al-dîn Muḥammad (Sayyid) : 27, 140, 241
- Jalâl al-dîn ibn Muḥammad ibn Ja‘far : 114

- Jalâl al-dîn Khîzrshâh : 26, 140, 241
 Jalâl al-dîn Şafarshâh : 27, 105, 241
 Jamâl al-dîn Maḥmûd ibn Ḥâjjî
 Kamâl al-dîn 'Aysa ibn Jalâl al-dîn
 Maḥmûd (Ḥâjjî, Khwâja) : 27, 159, 160
 Kamâl al-dîn ibn Shihâb al-Kâtib
 al-Yazdî (calligraphe) : 31-33, 36, 113,
 146, 150-151, 158, 162n., 170, 180, 243.
Voir aussi Shihâb al-dîn (Shaykh,
 calligraphe)
 Khalîl b. Hasan (Âq Quyûnlû) : 13n., 15,
 21, 25, 26n., 31, 36, 74, 78n., 177, 190,
 192, 194, 206, 241
 Khâtûn Jân Baygum (Qarâ Quyûnlû) :
 21n., 24, 76-77, 79, 80n., 241
 « Maîtres de Tabriz » (Ustâdân-i
 Tabrîzî) : 194-202, 203n., 206
 al-Malik al-'Adîl (Ayyûbide) : 190
 Malika Saljûqshâh Baygum (Âq
 Quyûnlû) : 25, 78, 96-97, 241
 Mamlûk (dynastie) : 15-19, 21, 183, 213
 Maria Komnene ou Despîna
 Khâtûn : 18n.
 Mehmet I^{er} (Ottoman) : 195
 Mehmet II Fatih (Ottoman) : 69, 192,
 201-203, 205
 Mu'în al-dîn 'Alî Maybudî (Khwâja) :
 26-27, 36, 139
 Mu'în (ou Mu'izz ?) al-Munshî : 32, 116,
 244
 Muḥammad Ḥâfiẓ (Mawlânâ,
 calligraphe) : 33
 Muḥammad al-Ḥakîm (calligraphe) :
 32, 147, 243
 Muḥammad al-Majnûn : 196
 Muḥammadî (Qarâ Quyûnlû) : 17,
 20-22, 26n., 76, 103-105, 106n.
 Muḥammad ibn Jalâl al-dîn 'Arabshâh :
 27, 111, 113, 242
 Muḥammad ibn ustâd 'Alî Najjâr
 al-Râzî (Ustâd) : 32n.,
 Muḥammad Yûsuf al-Tabrîzî (artisan) :
 95, 199
 Mujâhid (Shaykh, calligraphe) : 30, 243-
 244
 Murâd b. Ya'qûb (Âq Quyûnlû) : 19, 22,
 33
 Murad II (Ottoman) : 200
 Murtaza A'zam Sayyid 'Abd al-Şamad
 ibn 'Aṭâ Allâh al-Ḥusaynî : 33, 121-
 122, 243
 Mûsâ [Latâk (?)] Shâh Muḥammad
 ibn Kamâl al-dîn Shaykh ustâd-i
 khabâz : 28, 129, 242
 Muzaffaride (dynastie) : 13, 15, 137-138,
 144, 146, 169, 180, 207
 Naqqâsh 'Alî, voir *'Alî ibn Îlyâs ibn 'Alî*
 Ni'matullâh Walî Kirmânî : 26, 171-172,
 209
 Ni'matullâh ibn Muḥammad
 al-Bawwâb (calligraphe) : 32, 82, 244
 Nizâm al-dîn Kirmânî : 146
 Nizâm al-dîn 'Abd al-Bâqî : 27, 171
 Nizâm al-Dawla al-dîn al-Ḥâjj Qanbar
 (émir Qarâ Quyûnlû) : 27, 146-147,
 149, 242
 Nûr al-dîn Ni'matullâh Walî : 27, 171,
 242
 Nuşrat al-dîn Muḥammad : 132
 Pahlawân Bayg (Âq Quyûnlû) : 18 n.
 Pîr Aḥmad ibn Ishâq ibn Majd al-dîn
 Muḥammad al-Khwâfî : 114 n.
 Pîr Budâq b. Jahânshâh (Qarâ
 Quyûnlû) : 17, 20, 30, 36
 Pîr Ḥasan ibn ustâd 'Abd al-Raḥmân
 (artisan) : 32, 193, 244
 Pîr 'Umar b. Qarâ Yûsuf (Qarâ
 Quyûnlû) : 18
 Pîr Kamâl al-dîn Işmâ'il ibn Zâhir
 al-dîn Ibrâhîm Ashtarjânî : 119, 242
 Qarâ Muḥammad (Qarâ Quyûnlû) :
 16-17
 Qarâ Yulûk 'Uthmân (Âq Quyûnlû) :
 18, 185
 Qarâ Yûsuf (Qarâ Quyûnlû) : 17-18, 20,
 24, 73, 74n., 181, 182 n., 242
 Qâsim b. Jahângîr (Âq Quyûnlû) : 22
 Quṭb al-dîn al-Husaynî : 34, 36, 129, 244
 Quṭb al-dîn ibn Shams al-dîn Firûzâbâdî
 Maybud-i Yazd : 28, 125, 127, 242
 Qûṭlû Bayg b. Tîr 'Alî (Âq
 Quyûnlû) : 18n.
 Rustâm b. Maqsûd b. Ūzûn Ḥasan
 (Âq Quyûnlû) : 22, 25, 74
 Şadr al-dîn 'Ali al-Ṭabîb : 104n.
 Safavide (dynastie) : 13n., 15, 21-22, 35,
 43, 52, 66, 69, 73, 74n., 75, 76n., 85n.,
 103, 105, 107, 109-111, 134, 146, 156n.,
 176, 178, 182n., 193, 209, 213
 Şâhib A'zam Khwâja Kamâl al-Dîn
 Şâh Ḥusayn ibn Khwâja 'Awaz Shâh
 Bizâz Qumî : 122, 244
 Şakulu (artisan) : 213
 al-Şâlîh (Artûqide) : 18
 Şâliha Khâtûn bint Jahânshâh (Qarâ
 Quyûnlû) : 24, 76n., 77, 79, 80n., 92,
 242
 Saljûqide (dynastie) : 15n., 53n., 126
 Sa'îd Muḥammad : 130
 Selim I^{er} (Ottoman) : 69, 188
 Shâh Ismâ'il I^{er} (Safavide) : 22, 182n.
 Shâh Ismâ'il II (Safavide) : 13n.
 Shâh Muḥammad (Qarâ Quyûnlû) :
 17-18
 Shâhrukh (Tîmûride) : 17-20, 31n., 73-74,
 76, 103, 105, 106n., 137, 146, 179n.
 Shams al-dîn (artisan) : 35, 110
 Shams al-dîn 'Alî : 27, 157, 242
 Shams al-dîn Muḥammad Shâh
 Bîdâkhwâdî : 172-175
 Sharaf al-dîn Sultânî (calligraphe) : 30,
 104
 Shihâb al-dîn (Shaykh, calligraphe) :
 30-31, 36, 243-244. *Voir aussi* Kamâl
 al-dîn ibn Shihâb al-Kâtib al-Yazdî
 Shîr 'Alî (copiste) : 34
 Shîrwânshâh (dynastie) : 21
 Shukrullâh (Khwâja, calligraphe) : 176
 Sîdî Aḥmad b. Mîrânshâh (Tîmûride) :
 18n.
 Süleyman I^{er} (Ottoman) : 181
 Tahmâsp I^{er} (Safavide) : 79, 110
 Tâj al-dîn 'Alî ibn Maḥmûd ibn
 Bilyâmân (shaykh) : 172
 Tâj al-dîn ibn 'Alî ibn Sayyid : 125
 Tâj al-dîn Ḥasan (Khwâja) : 153-154
 Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad : 26, 40,
 47, 69, 143, 152-155, 159-166, 168, 172,
 180, 217
 Tîmûr (Tîmûride) : 17, 18, 34, 94, 182n.,
 196
 Tîmûride (dynastie) : 9n., 11-13, 15-21,
 25, 26n., 29, 31n., 35, 38, 40n., 44-45,
 48, 52-54, 65-66, 70, 73, 76, 84-86, 91,
 94, 96, 103-104, 106n., 109, 111, 114, 121,
 127-128, 132, 134, 137-138, 140, 142,
 146, 158-159, 173, 176, 179n., 180, 183,
 188, 190, 194, 196-197, 199-201, 203-
 207, 212-213, 241, 243
 Tîr 'Alî (Âq Quyûnlû) : 18
 Ughûrlû Muḥammad (Âq Quyûnlû) : 19,
 20n., 21-22, 202, 203n.
 Ulugh Beg (Tîmûride) : 196
 Uways (Âq Quyûnlû) : 20
 Uways (Jalâ'îride) : 17n.
 Ūzûn Ḥasan (Âq Quyûnlû) : 13n., 19,
 20-21, 25, 37, 73, 75, 77-78, 96, 101-103,
 109, 119-120, 126, 150, 177-179, 181-182,
 184-185, 190, 202n., 242
 Yâdgâr Muḥammad (Âq Quyûnlû) : 21n.

Ya'qûb (Âq Quyûnlû) : 12, 13n., 15,
18-19, 21, 24-25, 30, 33, 74n., 76n.,
77-78, 80n., 96-97, 113, 175, 177, 241
Zayn al-Dawla al-dîn Pîr 'Alî : 27, 175
Zayn al-Dawlat wâl-Sa'âda wâl-dîn
'Alî Bayk Burnâ : 27, 115-116
Zaynâl (Âq Quyûnlû) : 19, 25, 32, 40, 44,
66, 85n., 190, 192-194, 217, 241, 244

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Territoires qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs : expansion âq quyûnlû vers 895/1490 et localisation des principaux sites mentionnés dans cette étude	16
Fig. 2. Arbre généalogique simplifié des Qarâ Quyûnlûs (« Moutons noirs »)	17
Fig. 3. Arbre généalogique simplifié des Âq Quyûnlûs (« Moutons blancs »)	19

Chapitre 1

Fig. 4. Détail d'une colonne sculptée par 'Alî Hajar à partir d'une inscription conjointement signée par les calligraphes Jalâl al-dîn, Shaykh Mujâhid, Shaykh Bayâzîd et Shaykh Shihâb al-dîn provenant de la Masjid-i Shaykh Bâbâ à Marâgha (864/1459) ; aujourd'hui conservée au musée de Marâgha (2014).....	30
Fig. 5. Yazd, Masjid-i Jâmi', détail du panneau signé par le calligraphe Kamâl dans le mihrab principal, s.d. (2014).....	31
Fig. 6. Yazd, Masjid-i Jâmi' : décret du mois de rabî' II 863/février 1459 au nom de Jahâنشâh, présenté dans le vestibule et signé Kamâl (2014).....	32
Fig. 7. Yazd, Masjid-i Jâmi', décret en pierre apposé dans le vestibule, daté de l'année 875/1470-1471 et signé par le calligraphe Kamâl, dans le vestibule (2009).....	33
Fig. 8. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor de l'intrados des arcs hauts dans la salle à coupole centrale : au registre intermédiaire, noter la calligraphie découpée à l'envers (2014)	35

Chapitre 2

Fig. 9. Bundarâbâd, complexe Taqî al-dîn Dâdâ à Bundarâbâd, détail du lambris de la mosquée : restaurations modernes (2009)	40
Fig. 10. Fragment de panneau décoratif en mosaïque de carreaux découpés. Iran, Tabriz (?), vers 1465. Doha, Museum of Islamic Art, MIA PO.318.2004	40
Fig. 11. Panneau en mosaïque de carreaux découpés. Iran, Ispahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?), vers 1480. Doha, Museum of Islamic Art, MIA TI.162.2004	41
Fig. 12. Yazd, Masjid-i Sar-i Rîg, détail du mihrab en mosaïque de carreaux découpés avec rehauts d'or (2014).....	41
Fig. 13. Ispahan, Darb-i Kûshk, détail d'un panneau en mosaïque de carreaux découpés : Ispahan, musée Chihil Sutûn (2009).....	42
Fig. 14. Ispahan, Darb-i Kûshk, détail d'un panneau en mosaïque de carreaux découpés : Ispahan, musée Chihil Sutûn (2009).....	42
Fig. 15. Ispahan, Masjid-i Jâmi', détail du panneau en mosaïque de carreaux découpés ornant la voûte reliant l'iwan sud à la salle à coupole attenante (2006)	42
Fig. 16. Âbrândâbâd, Masjid-i Jâmi', détail de la retombée des muqarnas surplombant le mihrab (2014).....	42
Fig. 17. Ispahan, Masjid-i Jâmi', détail d'un effet de relief sur des polygones en mosaïque de carreaux : restaurations safavides (2009)	43
Fig. 18. Warzana, Masjid-i Jâmi', détail du décor de polygones en relief parant l'intrados de l'arc introduisant à la salle de prière principale (2006).....	43
Fig. 19. Tâybâd, complexe Zayn al-dîn, détail de l'inscription en relief du <i>pîshîâq</i> (2006).....	44
Fig. 20. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor extérieur du mausolée (2004)	45
Fig. 21. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor de carreaux hexagonaux cobalt rehaussés d'or conservés dans le mausolée (2014)	46

Fig. 22. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail de l'encadrement de miroir en céramique à rehaut d'or (2009)	47
Fig. 23. Stèle à la mémoire de Maître Sayyid Muḥammad, tailleur à Ârrân, Iran, 891/1486: céramique siliceuse à décor de lustre métallique sur glaçure. Chicago, Art Institute of Chicago, inv. 16.145	49
Fig. 24. Tabriz, Mosquée bleue, sections de carreaux à décor de lustre métallique sur glaçure mises en place sur les bases des colonnettes du mur-écran du <i>pîshṭâq</i> (2014).....	50
Fig. 25. Carreau hexagonal à décor de lustre métallique sur glaçure, diam. 12,5 cm, ép. 2,5 cm, Iran, seconde moitié du xv ^e siècle. The David Collection, Copenhagen, 4/2012	50
Fig. 26. Stèle à décor de lustre métallique sur glaçure, Iran, vers 1455. Coll. part.....	51
Fig. 27a. Fragments de revêtements en céramique « bleu-et-blanc » en fort relief, trouvés dans les décombres de la Mosquée bleue de Tabriz : autrefois conservés à l'intérieur de la mosquée (2004)	51
Fig. 27b. Tabriz, Mosquée bleue, revêtements peints en cobalt et noir sur fond blanc et en turquoise sous glaçure transparente (2004).....	51
Fig. 28. Carreau découpé peint en cobalt et noir sur fond blanc, sous glaçure transparente incolore : noter, dans la partie supérieure du carreau, que les indications de découpe du carreau marquées par un trait noir, sont encore visibles ; Damas (?), complexe al-Tawrîzî (?), vers 1425. Coll. part.....	52
Fig. 29. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, carreau en forme de losange à décor peint sur fond noir et sous glaçure transparente turquoise : retrouvé dans les décombres de la mosquée et conservé dans la réserve du site (2014).....	53
Fig. 30. Diyarbakir, Safa Cami, détail des carreaux de bordure des lambris et carreaux à « ligne noire » à décor de rosettes (type 1) (2006)	54

272

Chapitre 3

Fig. 31. Schéma : organisation des panneaux décoratifs d'un <i>pîshṭâq</i> . Intérieur, parties inférieures : 1. Lambri d'appui, 2. Parois, 3. Imposte, 4. Bandeau épigraphique ; Intérieur, couverture : 5. Zone de transition, 6. Demi-voûte ; Mur-écran : 1'. Lambris, 7. Colonnnette d'encadrement, 8. Écoinçons, 9. Bandeau décoratif (ou inscription).....	56
Fig. 32. Assemblage d'un réseau principal de palmettes (A) ; sur un réseau de tiges fleuries (B) ; agrémentés d'un médaillon polylobé (C) ; et assemblage complet (D) (d'après le décor de la Masjid-i Jâmi' d'Ispahan).....	57
Fig. 33. Ispahan, Darb-i Imâm, décor ornant la demi-voûte du <i>pîshṭâq</i> (2009)	57
Fig. 34. Tige fleurie (dessin d'après Mosquée bleue, Tabriz).....	59
Fig. 35. Deux demi-palmettes affrontées (dessin d'après Darb-i Imâm, Ispahan)	59
Fig. 36. Tabriz, Mosquée bleue, succession de demi-palmettes affrontées ornant le sommet de la porte d'entrée depuis le vestibule (2004)	59
Fig. 37. Entrelacs de palmettes et demi-palmettes (dessin d'après le décor du Darb-i Imâm, Ispahan).....	59
Fig. 38. Palmette tripartite formée d'un assemblage de palmettes et de demi-palmettes (dessin d'après le décor du mausolée d'Abû Maṣ'ûd, Ispahan).....	59
Fig. 39. Assemblages centrés, à deux réseaux (dessin d'après le décor de la Mosquée bleue, Tabriz [A] ; d'après Darb-i Imâm, Ispahan [B]).....	60
Fig. 40. Tabriz, Mosquée bleue, intrados des arcs hauts de la salle centrale (2014).....	60
Fig. 41. Kâshân, Masjid-i Maydân-i Sang, lambris encadrant le mihrab principal (2006).....	61
Fig. 42. Tabriz, Mosquée bleue, décor de médaillons ornant les piliers supportant la coupole centrale (2004)	62
Fig. 43. Ispahan, Darb-i Imâm, panneau surplombant la porte d'entrée du monument (2006)	62
Fig. 44. Yazd, Masjid-i Jâmi' : décor de vase fleuri ornant le <i>pîshṭâq</i> (2009)	63
Fig. 45. Ispahan, Darb-i Imâm : vase fleuri encadrant la porte d'entrée (2006).....	63

Fig. 46. Réseaux d'hexagones (d'après les décors du mausolée Shaykh Dâdâ de Yazd [A]; du complexe Taqî al-dîn Dâdâ de Bundarâbâd [B])	64
Fig. 47. Réseau étoilé (d'après le décor du mausolée de Zaynâl, Hasankeyf).....	65
Fig. 48. Réseau étoilé (d'après le décor de la Mosquée bleue, Tabriz).....	65
Fig. 49. Réseau de dodécagones entrecroisés (d'après le décor de la Safa Cami, Diyarbakır).....	65
Fig. 50. Décor de polygones en relief (d'après les décors du Darb-i Imâm [A]; du Darb-i Kûshk [B] à Ispahan)	66
Fig. 51. Tabriz, Mosquée bleue, polygones de relief sur le retour de l'écran du pîshâtâq (2004).....	67
Fig. 52. Fragment de frise décorative en mosaïque de carreaux découpés. Tabriz (?), Mosquée bleue (?). H. 24 ; L. 42 ; épaisseur 2,9 cm. Sèvres, Cité de la Céramique, MNC 7936.....	68
Fig. 53. Trois modèles décoratifs issus du rouleau dit « de Topkapı » (MS.H.1956), utilisés conjointement sur la Masjid-i Jâmi' de Yazd et la Mosquée bleue de Tabriz (d'après les dessins 1 [A], 42 [B] et 69b [C] publiés dans Necipoğlu 1995) ..69	
Fig. 54. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 8 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur la mosquée Taqî al-dîn Dâdâ à Bundarâbâd [B] : cf. également la Masjid-i Jâmi' de Yazd (2006)	70
Fig. 55. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 41 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur la mosquée Maydân-i Sang de Kâshân [B] (2006)	70
Fig. 56. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 43 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur la Masjid-i Jâmi' de Bafrûya [B] (2009).....	71
Fig. 57. Dessin préparatoire du rouleau dit « de Topkapı » [A] (H.1956, d'après le dessin n° 47 publié dans Necipoğlu 1995), appliqué sur le Darb-i Kûshk d'Ispahan [B] (2009)	71
Fig. 58. Modèle préparatoire n° 49 provenant du rouleau dit « de Topkapı » (H.1956, d'après Necipoğlu 1995)	72

Chapitre 4

Fig. 59. Ziyâh'âbâd, <i>imâmzâda</i> Kamâl, vue extérieure (2014).....	74
Fig. 60. Farsijîn, <i>imâmzâda</i> 'Abdullâh, vue extérieure (2014)	75
Fig. 61. Abhar, mausolée de Shâhzâda Zayd al-Kabîr, vue extérieure (2014).....	75
Fig. 62. Tabriz, Mosquée bleue, <i>pîshâtâq</i> d'entrée de la mosquée (2014)	77
Fig. 63. Tabriz, Mosquée bleue, mausolée (2014).....	79
Fig. 64. Tabriz, Mosquée Şâhib al-'Amr, vue extérieure depuis le pont (2014).....	79
Fig. 65. Tabriz, Mosquée bleue, plan d'après les archives du Mîrâth-i Farhangî	80
Fig. 66. Tabriz, Mosquée bleue, vue d'ensemble de la salle centrale, en direction du mausolée (2014).....	80
Fig. 67. Tabriz, Mosquée bleue, bras occidental du déambulatoire entourant la salle à coupole centrale (2014)	80
Fig. 68. Tabriz, Mosquée bleue, demi-voûte du <i>pîshâtâq</i> surplombant la porte d'entrée du monument (2014).....	80
Fig. 69. Tabriz, Mosquée bleue, panneau décoratif encadrant le montant occidental de la porte d'entrée (2014)	81
Fig. 70. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor interne du <i>pîshâtâq</i> (2014).....	81
Fig. 71. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor interne du <i>pîshâtâq</i> (2014).....	81
Fig. 72. Tabriz, Mosquée bleue, entrée du mausolée (2006).....	82
Fig. 73. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor sur l'entrée du mausolée (2014).....	83
Fig. 74. Tabriz, Mosquée bleue, panneaux décoratifs ornant les lambris des piliers centraux (2014).....	83
Fig. 75. Tabriz, Mosquée bleue, briques <i>bannâ'î</i> et « bleu-et-blancs » sur les murs externes (2004).....	84

Fig. 76. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor du <i>pîshṭâq</i> et de ses effets de relief (2014).....	84
Fig. 77. Tabriz, Mosquée bleue, détail de l'inscription de fondation encadrant le <i>pîshṭâq</i> (2004).....	84
Fig. 78. Tabriz, Mosquée bleue, effets de reliefs appliqués sur cartouches et motifs végétaux, situés sur le retour de l'écran du <i>pîshṭâq</i> (2014).....	85
Fig. 79. Tabriz, Mosquée bleue, détail des carreaux de type « bleu-et-blancs » qui ornent les murs externes de l'édifice (2006).....	85
Fig. 80. Fragments de revêtements en céramique retrouvés sur le site de la Mosquée bleue de Tabriz lors des premiers travaux de restauration de l'édifice (vers 1960) : on notera notamment les divers « bleus-et-blancs », depuis disparus.....	86
Fig. 81. Tâybâd, Mazâr-i Zayn al-dîn, détail des écoinçons de l'iwan principal et ses carreaux « bleus-et-blancs » (2006).....	87
Fig. 82. Dessins des carreaux de type « bleu-et-blancs » relevés par S.J. Turâbî Ṭabâṭabâ'î dans les décombres de la Mosquée bleue de Tabriz.....	87
Fig. 83. Tabriz, Mosquée bleue, soixante-sept carreaux triangulaires peints sous glaçure en cobalt et noir sur fond blanc vers 1465. Sèvres, Cité de la Céramique, MNC 18958.....	88
Fig. 84. Tabriz, Mosquée bleue, fragment d'inscription en mosaïque de carreaux découpés et de revêtement de type « bleu-et-blanc » en fort relief conservés sur le minaret occidental (2014).....	90
Fig. 85. Dâmghân, <i>imâmzâda</i> Ja'far, carreaux de type « bleu-et-blanc » (aujourd'hui disparus).....	91
Fig. 86. Tabriz, Mosquée bleue, sections de carreaux à décor de lustre métallique sur glaçure mises en place sur les bases des colonnettes du mur-écran du <i>pîshṭâq</i> (2014).....	92
Fig. 87. Tabriz, Mosquée bleue, détail du décor interne du <i>pîshṭâq</i> (2014).....	93
Fig. 88. Shahr-i Sabz, palais Âq Sarây, détail du décor en mosaïque de carreaux découpés (2013).....	94
Fig. 89. Shahr-i Sabz, palais Âq Sarây, détail du décor en céramique à « ligne noire » sur fond de briques non glaçurées (2013).....	94
Fig. 90. Shahr-i Sabz, palais Âq Sarây, détail du décor en céramique à « ligne noire » : noter le cartouche en écriture coufique labyrinthique (2013).....	95
Fig. 91. Shahr-i Sabz, palais Âq Sarây, décor en mosaïque de carreaux découpés du <i>pîshṭâq</i> (2013).....	95
Fig. 92. Tabriz, Mosquée bleue, colonnette spiralée du <i>pîshṭâq</i> (2004).....	96
Fig. 93. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, fragment du pan sud de la salle à coupole, vers le mihrab (2014).....	97
Fig. 94. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, flancs occidental et nord (2014).....	97
Fig. 95. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, mihrab (2014).....	97
Fig. 96. Tabriz, mosquée de Ḥasan Pâdishâh, fragments d'inscription en pierre et colonnettes encadrant les lambris (2014).....	98
Fig. 97. Tabriz, Mosquée bleue, détail de l'inscription en albâtre du mausolée (2006).....	98
Fig. 98. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, lambris, détail de carreaux en léger relief à fond brun-noir et sous une glaçure transparente verte ou jaune (2014).....	99
Fig. 99. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, lambris, détail de deux fragments de carreaux en léger relief sur fond brun-noir et sous glaçure transparente turquoise (2014).....	99
Fig. 100. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, décor en carreaux et pierre ornant le lambris de la mosquée (2014).....	100
Fig. 101. Tabriz, mosquée Ḥasan Pâdishâh, tessons de revêtements en fort relief à décor cobalt et noir sur fond blanc, sous glaçure, entreposés dans les réserves du site : état avant nettoyage (2014).....	101

Chapitre 5

Fig. 102. Naşrâbâd (Ispahan), <i>khânqâh</i> de Shaykh Abû al-Qâsim Naşrâbâdî, <i>pîshâtâq</i> (2014).....	104
Fig. 103. Ispahan, Darb-i Imâm, plan (d'après Golombek, Wilber 1988)	106
Fig. 104. Ispahan, Darb-i Imâm, vue générale de l'entrée (2014).....	107
Fig. 105. Ispahan, Darb-i Imâm, détail du <i>pîshâtâq</i> (2014).....	107
Fig. 106. Ispahan, Darb-i Imâm, détail de la base des muqarnas du <i>pîshâtâq</i> (2014) ...	107
Fig. 107. Ispahan, Darb-i Imâm, panneau décoratif au vase fleuri, à droite de la porte du <i>pîshâtâq</i> (2009).....	108
Fig. 108. Ispahan, Darb-i Imâm, panneau décoratif avec polygones à effets de relief revêtant les parois internes du <i>pîshâtâq</i> (2009)	108
Fig. 109. Ispahan, Darb-i Imâm, salle funéraire – ancien vestibule qarâ quyûnlû (2014).....	108
Fig. 110. Ispahan, Darb-i Imâm, lambris ornant l'ancien vestibule qarâ quyûnlû (2006).....	109
Fig. 111. Ispahan, Masjid-i Jâmi', entrée tîmûride vers la mosquée d'hiver (2014) ...	109
Fig. 112. Ispahan, Masjid-i Jâmi', iwan sud (2006).....	110
Fig. 113. Ispahan, Masjid-i Jâmi', inscription âq quyûnlû commémorant les réparations dans l'iwan sud (2014).....	110
Fig. 114. Ispahan, Masjid-i Jâmi', iwan occidental (2014).....	111
Fig. 115. Ispahan, Masjid-i Jâmi', parois internes de l'iwan sud (2014).....	111
Fig. 116. Ispahan, mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd, plan (d'après Golombek, Wilber).....	112
Fig. 117. Ispahan, mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd, <i>pîshâtâq</i> (2014).....	112
Fig. 118. Ispahan, mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd, <i>pîshâtâq</i> (2014).....	113
Fig. 119. Ispahan, mausolée du Shaykh Abû Maş'ûd, porte d'entrée du <i>pîshâtâq</i> (2014).....	113
Fig. 120. Ispahan, Darb-i Kûshk, vue générale du <i>pîshâtâq</i> . Conservé dans le musée Chihil Sutûn (2014).....	115
Fig. 121. Ispahan, Darb-i Kûshk, parois latérales du <i>pîshâtâq</i> (2014)	116
Fig. 122. Ispahan, Darb-i Kûshk, parois latérales du <i>pîshâtâq</i> (2014)	117
Fig. 123. Ispahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?), inscription en mosaïque de carreaux découpés. vers 1480. Toronto, Royal Ontario Museum, 974.68.3-4.....	118
Fig. 124. Ispahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?), panneau au vase fleuri, mosaïque de carreaux découpés. vers 1480. Washington, Smithsonian Institution, Arthur M. Sackler Gallery, MLS2025	119
Fig. 125. Kûhpâya, mosquée Ma'sûma, salle de prière (2009).....	120
Fig. 126. Qum, Mosquée Panja-yi 'Alî, groupe de carreaux peints sous glaçure remployés vers l'ancienne entrée (2014)	122
Fig. 127. Qum, Mosquée Panja-yi 'Alî, détail de la plaque datée 886/1481 au-dessus de l'inscription de fondation (2014)	123
Fig. 128. Kûhpâya, Masjid-i Jâmi', mihrab à décor de lustre métallique sur glaçure (2009).....	124
Fig. 129. Kûhpâya, Masjid-i Jâmi', carreau de type « bleu-et-blanc » disposé au sommet du minbar (2009).....	124
Fig. 130. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, plan (d'après Golombek, Wilber).....	124
Fig. 131. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, entrée (2014).....	125
Fig. 132. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, inscription de l'année 868/1463-1464 surmontant l'entrée (2014).....	126
Fig. 133. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, waqf de Qutb al-dîn ibn Shams al-dîn al-Fîrûzâbâdî Maybud-i Yazd (2014).....	127
Fig. 134. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, vue d'ensemble de la salle à coupole abritant le minbar (2006).....	127
Fig. 135. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, détail du minbar (2006).....	128
Fig. 136. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, détail du minbar (2006).....	128
Fig. 137. Kâshân, mosquée Maydân-i Sang, lambris de l'entrée de l'oratoire (2006) ...	129

Fig. 138. Stèle funéraire au nom de Bîbî Malik Khânûm, Iran, 886/1481 : céramique siliceuse à décor de lustre métallique sur glaçure, 35,9 x 24,5 cm ; ép. 2,8 cm. Sèvres, Cité de la Céramique, MNC 19335	131
Fig. 139. Stèle commémorant 'Ala' al-dîn Faṭallâh, Iran, rajab 883/octobre 1478 : céramique siliceuse à décor de lustre métallique sur glaçure, 27,3 x 20,3 cm. Coll. non identifiée.....	132
Fig. 140. Mihrab au nom du sultan tîmûride Abû Sa'îd, signé par Nuṣrât al-dîn Muḥammad, Iran, 860/1455 : céramique siliceuse à décor en relief de lustre métallique et rehauts cobalt sur glaçure, 39,4 x 28,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 30.95.26	132
Fig. 141. Carreau hexagonal à décor de lustre métallique sur glaçure, Iran, seconde moitié du xv ^e siècle. Lyon, musée des Beaux-Arts, E607-49 (2014)	133
Fig. 142. Ispahan, mausolée Hârûn-i Wilâyat, salle funéraire (2014).....	135
Fig. 143. Ispahan, Masjid-i Jâmi', décor des façades sur cour (2006)	135

Chapitre 6

Fig. 144. Kirmân, Masjid-i Pâ Minâr, entrée (2006).....	138
Fig. 145. Yazd, Masjid-i Abû al-Ma'alî, entrée (2014).....	138
Fig. 146. Yazd, mosquée d'Amîr Chaqmâq, salle de prière (2006)	139
Fig. 147. Yazd, Mosquée Amîr Khîzrshâh, vue d'ensemble du mur qibla (2006)	140
Fig. 148. Yazd, Mosquée Amîr Khîzrshâh, mihrab (2006).....	140
Fig. 149. Yazd, Mosquée Amîr Khîzrshâh, minbar (2006).....	141
Fig. 150. Yazd, mosquée Sar-i Rîg, minaret à décor de briques <i>bannâ'î</i> (2006)	141
Fig. 151. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, inscription de fondation surmontant l'entrée nord-ouest (2006)	141
Fig. 152. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, décor de balustrade (2009).....	142
Fig. 153. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, vestiges du décor du lambris de la salle de prière orientale (2006).....	142
Fig. 154. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, salle de prière orientale (2014)	142
Fig. 155. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, mihrab de la salle de prière orientale (2014).....	142
Fig. 156. Yazd, Mosquée Sar-i Rîg, mihrab de la salle à coupole (2009).....	143
Fig. 157. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe n° 4 (2009).....	143
Fig. 158. Yazd, Mosquée Sar-i Puluk, mur de qibla ; derrière le minbar : le mihrab du xv ^e siècle (2006).....	144
Fig. 159. Yazd, Mosquée Sar-i Puluk, détail du mihrab en mosaïque de carreaux découpés (2006).....	144
Fig. 160. Yazd, Masjid-i Jâmi', <i>pîshṭâq</i> d'entrée (2014).....	145
Fig. 161. Yazd, Masjid-i Jâmi', vue depuis la cour vers la salle à coupole (2006).....	146
Fig. 162. Yazd, Masjid-i Jâmi', vestibule, où sont présentés différents décrets (2006).....	146
Fig. 163. Yazd, Masjid-i Jâmi', porte principale de la mosquée ouvrant dans le <i>pîshṭâq</i> (2014).....	147
Fig. 164. Yazd, Masjid-i Jâmi', vue sur la partie inférieure du <i>pîshṭâq</i> : le mur-écran et les panneaux encadrant directement la porte sont des restaurations modernes (2014).....	148
Fig. 165. Yazd, Masjid-i Jâmi', motif de vases fleuris décorant le <i>pîshṭâq</i> (2006).....	149
Fig. 166. Yazd, Masjid-i Jâmi', calligraphie surmontant la niche <i>pîshṭâq</i> (2006)	149
Fig. 167. Yazd, Masjid-i Jâmi', décor du lambris du <i>pîshṭâq</i> (2006).....	150
Fig. 168. Yazd, Masjid-i Jâmi', détail de l'inscription datée de 891/1486 sur le lambris du <i>pîshṭâq</i> (2009)	150
Fig. 169. Yazd, Masjid-i Jâmi', vue d'ensemble du mur de qibla et de son mihrab dans la salle à coupole (2009)	150
Fig. 170. Yazd, Masjid-i Jâmi', détail du mihrab de la salle à coupole ; à droite, le panneau en mosaïque de carreaux découpés, au nom des douze imams, calligraphié par Kamâl (2006)	150

Fig. 171. Yazd, Masjid-i Jâmi‘, panneau ornant les tribunes orientales donnant sur la salle à coupole (2009).....	151
Fig. 172. Yazd, Masjid-i Jâmi‘, plaque de mihrab située dans les tribunes orientales donnant sur la salle à coupole : un mihrab identique est également mis en place dans l’une des mosquées d’hiver de l’édifice (2009).....	151
Fig. 173. Yazd, Masjid-i Jâmi‘, mihrab daté de l’année 890/1485 situé dans la cour (2009).....	151
Fig. 174. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009).....	152
Fig. 175. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009).....	152
Fig. 176. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009).....	152
Fig. 177. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe du shaykh – tombe n° 1 (2009).....	152
Fig. 178. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe n° 2 (2009).....	153
Fig. 179. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe n° 2 (2009).....	153
Fig. 180. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe de Khwâja Tâj al-dîn Ḥasan – tombe n° 3, datée de rajab 893/juin-juillet 1488 (2009).....	153
Fig. 181. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe n° 4 (2009).....	154
Fig. 182. Yazd, mausolée de shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, tombe n° 6, seule l’inscription en mosaïque de carreaux découpés est relative au xv ^e siècle ; la stèle en pierre date de l’année 700/1300-1301 (2009).....	154
Fig. 183. Yazd, mausolée de Shâhzâda Fâzil, stèle en mosaïque de carreaux découpés (2014).....	155
Fig. 184. Bafrûya, Masjid-i Jâmi‘, inscription surmontant l’entrée de la mosquée (2009).....	156
Fig. 185. Bafrûya, Masjid-i Jâmi‘, vue vers le mihrab (2009).....	156
Fig. 186. Bafrûya, Masjid-i Jâmi‘, détail du décor du lambris du mur qibla (2009) ..	157
Fig. 187. Fîrûzâbâd, Masjid-i Jâmi‘, inscription et muqarnas surplombant le mihrab principal.....	157
Fig. 188. Fîrûzâbâd, Masjid-i Jâmi‘, mihrab en mosaïque de carreaux découpés (aujourd’hui disparu) (Afshâr 1969-1975, I/2, p. 484).....	158
Fig. 189. Maybud, Masjid-i Jâmi‘, vue d’ensemble de l’iwân précédent l’oratoire (2006).....	159
Fig. 190. Maybud, Masjid-i Jâmi‘, inscription datée du mois de safar 867/novembre 1462 (2006).....	159
Fig. 191. Rizwânshahr, Masjid-i Rîg, tombe de Ḥâjjî Kamâl al-dîn (à droite) et de son fils (à gauche) (2009).....	159
Fig. 192. Rizwânshahr, Masjid-i Rîg, vue d’ensemble de la tombe de Ḥâjjî Jamâl al-dîn Maḥmûd ibn Ḥâjjî Kamâl al-dîn ‘Aysa ibn Jalâl al-dîn Maḥmûd (2009) ..	160
Fig. 193. Rizwânshahr, Masjid-i Rîg, tombe de Ḥâjjî Jamâl al-dîn Maḥmûd ibn Ḥâjjî Kamâl al-dîn ‘Aysa ibn Jalâl al-dîn Maḥmûd (2009).....	160
Fig. 194. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, plan (d’après Golombek, Wilber 1988).....	161
Fig. 195. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, iwân d’accès au mausolée (2009).....	162
Fig. 196. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, niche du mihrab, sur le pan gauche du lambris se trouve une petite niche dotée d’un miroir (2009).....	162
Fig. 197. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, mihrab et lambris en céramiques localisés au fond de l’iwân du mausolée (2009).....	163

Fig. 198. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail du cénotaphe placé dans la niche du mihrab (2009).....	163
Fig. 199. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, iwan de la mosquée (2009).....	163
Fig. 200. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, mihrab de la mosquée (2009).....	163
Fig. 201. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, retombée des muqarnas surplombant le mihrab (2009).....	164
Fig. 202. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, minbar de la mosquée (2009).....	165
Fig. 203. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail du décor du minbar (2009).....	165
Fig. 204. Bundarâbâd, complexe de Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, détail du décor du minbar (2009).....	165
Fig. 205. Ashkîzar, Maṣjid-i Jâmi', niche du mihrab (2014).....	166
Fig. 206. Ashkîzar, Maṣjid-i Jâmi', mihrab daté du 20 rabi' II 882/21 juillet 1477 (2014).....	167
Fig. 207. Haftâdur, Maṣjid-i Châduk, mihrab en céramique à décor peint en noir sous glaçure transparente turquoise, daté de jumâdâ I 892/mai 1487, aujourd'hui disparu.....	167
Fig. 208. Carreau hexagonal à inscription funéraire, Iran, xv ^e siècle : céramique à décor peint en noir sous glaçure transparente turquoise, L. max. 27,5 cm ; épaisseur 1,9 cm. Paris, musée du Louvre, département des arts de l'islam, MAO 2071.....	168
Fig. 209. Âbrândâbâd, Maṣjid-i Jâmi', vue d'ensemble de la niche pentagonale du mihrab (2014).....	169
Fig. 210. Âbrândâbâd, Maṣjid-i Jâmi', iwan ouvrant sur la salle de prière à coupole (2014).....	169
Fig. 211. Taft, Maṣjid-i Shâh Walî, salle de prière (2006).....	169
Fig. 212. Taft, Maṣjid-i Shâh Walî, vue sur le mihrab (2006).....	170
Fig. 213. Taft, Maṣjid-i Shâh Walî, détail du décor du mihrab (2006).....	170
Fig. 214. Taft, Maṣjid-i Shâh Walî, vue d'ensemble de l'entrée de la mosquée (2006).....	170
Fig. 215. Taft, Maṣjid-i Shâh Walî, inscription datée de shaban 889/septembre 1484 à l'entrée de la mosquée (2006).....	170
Fig. 216. Taft, <i>Khânqâh</i> de Shâh Khalîlullâh, inscription provenant de l'entrée du <i>khânqâh</i> (2006).....	171
Fig. 217. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, plan du mausolée – <i>khânqâh</i> (ci-dessus) et de la mosquée (à droite), d'après Golombek, Wilber 1988.....	172
Fig. 218. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, porte d'entrée du mausolée, 826/1423 (2009).....	173
Fig. 219. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, mausolée, mihrab de l'oratoire avec sont inscription en mosaïque de carreaux découpés datée de 893/1488 (2009).....	173
Fig. 220. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, détail du mihrab (2009).....	173
Fig. 221. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, vue extérieure de la mosquée (2009).....	174
Fig. 222. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, vue extérieure sur l'entrée de la mosquée (2009).....	174
Fig. 223. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, mosquée. Détail de l'inscription surmontant la porte d'entrée (2009).....	174
Fig. 224. Bîdâkhawîd, complexe de Bâbâ Shaykh 'Alî Bîdâkhawîdî, mosquée, balustrade (2009).....	175
Fig. 225. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, vue d'ensemble de l'iwan (2006).....	176

Fig. 226. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, panneaux décoratifs à l'intérieur de l'iwan et vestige de l'inscription de fondation (2006)	176
Fig. 227. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, fragment de mosaïque de carreaux découpés : les tesselles jaunes conservent encore des rehauts dorés (2006)	176
Fig. 228. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, panneau à décor de vase fleuri dans la partie supérieure de l'iwan (2006)	177
Fig. 229. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, panneau décoratif sur l'une des parois latérales de l'iwan (2006)	178
Fig. 230. Kirmân, Qûbba-yi Sabz, détail de la colonnette torsadée revêtue d'une mosaïque de carreaux découpés (2006)	178
Fig. 231. Mihrab en mosaïque de carreaux découpés provenant d'un mausolée soufi à Jiza (Khafr). Conservé au musée Pârs de Chiraz (2005)	179
Fig. 232. Abarkûh, Masjid-i Jâmi', ancien mihrab : le décor de mosaïque a aujourd'hui disparu, seul le panneau en marbre a été conservé (Afshâr 1969-1975, p. 593)	179

Chapitre 7

Fig. 233. Ahlat, complexe Bayındır, le mausolée (2012)	181
Fig. 234. Mardin, Hamza-i Kebir Cami, inscription et décor géométrique surmontant la porte d'entrée (2012)	182
Fig. 235. Cizre, Ulu Cami, minaret (2012)	183
Fig. 236. Cizre, Ulu Cami, détail du décor de briques <i>bannâ'î</i> ornant le minaret (2012)	183
Fig. 237. Enceinte urbaine de Diyarbakır, porte d'Urfa (2007)	184
Fig. 238. Diyarbakır, Safa Cami, entrée de la mosquée (2006)	185
Fig. 239. Diyarbakır, Safa Cami, minaret (2012)	185
Fig. 240. Diyarbakır, Safa Cami, détail du décor dans la partie inférieure du minaret (2006)	186
Fig. 241. Diyarbakır, Safa Cami, salle de prière (2012)	186
Fig. 242. Diyarbakır, Safa Cami, carreaux à « ligne noire » à décor de rosettes de type 1 (2006)	186
Fig. 243. Diyarbakır, Safa Cami, carreaux à décor de « ligne noire » à décor de dodécagones entrelacés de type 2 (2012)	187
Fig. 244. Diyarbakır, Safa Cami, détail du carreau à « ligne noire » à décor de palmettes de type 3 (2012)	187
Fig. 245. Istanbul, Yavuz Sultan Selim Külliye, 1522 : détail de l'entrée du mausolée de sultan Selim avec un décor de céramique « à ligne noire » (2006) ..	188
Fig. 246. Carreau à décor à « ligne noire », associé à la mosquée dite « Bîbî Khanûm », à Samarcande. British Museum, Londres, 87.6-17.4	188
Fig. 247. Samarcande, mausolée Shâd-i Mulk Âqâ, détail du décor de céramiques ornant l'intérieur du mausolée : carreaux peints sous glaçure, <i>lâjvardina</i> , monochromes, et décor à « ligne noire » (2013)	189
Fig. 248. Samarcande, mausolée dit de l'Ustâd 'Alî Nasafî, détail du décor interne du mausolée, carreaux à « ligne noire » (2015)	189
Fig. 249. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, vue d'ensemble du mausolée (2009) ..	191
Fig. 250. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, détail du décor extérieur en briques <i>bannâ'î</i> (2006)	192
Fig. 251. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, inscription de fondation (nord) (2006)	192
Fig. 252. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, intrados surmontant l'entrée nord : dans la partie inférieure, noter le panneau décoratif à décor dit de « polygones en relief » ; au-dessus, cartouches portant la signature de Pîr Ḥasan ibn ustâd 'Abd al-Rahmân (2006)	193
Fig. 253. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, entrée sud du mausolée (2006)	193
Fig. 254. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, détail du lambris interne du mausolée (2006)	194

Fig. 255. Hasankeyf, Mausolée de Zaynâl Bay, vestiges du décor sommital du dôme (2006).....	194
Fig. 256. Bursa, Yeşil türbe, vue d'ensemble de l'intérieur du mausolée vers le mihrab (2006).....	195
Fig. 257. Bursa, Yeşil türbe, vue d'ensemble de l'intérieur du mausolée vers la porte d'entrée (2006).....	195
Fig. 258. Bursa, Yeşil Cami, vue sur le mihrab depuis les loges (2006).....	196
Fig. 259. Bursa, Yeşil türbe, détail du décor en céramique à « ligne noire » du mihrab (2006).....	196
Fig. 260. Bursa, Yeşil türbe, détail du décor en céramique à « ligne noire » du mihrab (2006).....	196
Fig. 261. Bursa, Yeşil Cami, iwan occidental, détail d'un carreau de bordure en céramique à « ligne noire » rehaussée d'or (2006).....	197
Fig. 262. Bursa, Yeşil cami, décor pariétal de la tribune impérial, détail d'un carreau de bordure en céramique à décor à « ligne noire » rehaussée d'or (2006).....	197
Fig. 263. Bursa, Yeşil Cami, iwan occidental, détail du décor du lambris (Photo 2006).....	198
Fig. 264. Bursa, Yeşil Cami, loge du rez-de-chaussée, détail du décor du lambris et des parois (2006).....	198
Fig. 265. Bursa, Yeşil Cami, détail du décor du lambris dans l'iwan de prière (2006).....	198
Fig. 266. Bursa, Yeşil türbe, portail d'entrée du mausolée, détail du décor (2006).....	198
Fig. 267. Samarcande, mausolée dit de l'ustâd 'Alî Nasafî, détail d'un panneau à décor de « ligne noire » en <i>pîshîâq</i> (2012).....	198
Fig. 268. Shahr-i Sabz, Âq Sarây, décor d'un écoinçon à décor de « ligne noire » (2013).....	199
Fig. 269. Karaman, mihrab d'Ibrâhîm Bay, conservé à Istanbul, Palais de Topkapı, Çinili Köşk. H. 225 ; L. 158 cm (2006).....	200
Fig. 270. Edirne, Muradiye Cami, mihrab (2006).....	200
Fig. 271. Edirne, Muradiye Cami, détail du décor du mihrab (2006).....	201
Fig. 272. Edirne, Muradiye Cami, lambris de la salle de prière (2006).....	201
Fig. 273. Bursa, Yeşil türbe, cénotaphe de Sitte Khatûn (2006).....	201
Fig. 274. Istanbul, Mehmet Fatih Cami, tympan en carreaux peints sous glaçure situé dans le portique de la cour (2006).....	202
Fig. 275. Istanbul, Çinili Köşk (palais de Topkapı), façade principale du monument (2006).....	203
Fig. 276. Istanbul, Çinili Köşk (palais de Topkapı), détail de l'entrée du pavillon (2006).....	204
Fig. 277. Istanbul, Çinili Köşk (palais de Topkapı), décor de briques bannâ'î et de « bleus-et-blancs » (2006).....	204
Fig. 278. Khargird, madrasa Ghiyâthiya, détail des carreaux « bleu-et-blancs » et à décor de « ligne noire » ornant la voûte d'iwan sud-ouest (2015).....	204
Fig. 279. Istanbul, Çinili Köşk [palais de Topkapı], détail d'un lambris avec carreaux monochromes rehaussés d'or (2006).....	205
Fig. 280. Istanbul, Çinili Köşk [palais de Topkapı], détail d'un lambris avec carreaux monochromes rehaussés d'or (2006).....	205

Conclusion

Fig. 281. Ispahan, Mosquée 'Alî, entrée principale (2014).....	208
Fig. 282. Ispahan, Mosquée Qutbiya, détail du décor du <i>pîshîâq</i> (2014).....	208
Fig. 283. Ispahan, Mosquée Harûn-i Wilâyat, entrée principale (2014).....	210
Fig. 284. Ispahan, Mosquée Qutbiya, vue d'ensemble du <i>pîshîâq</i> conservé dans le musée Chihil Sutûn (2014).....	211
Fig. 285. Mahân, mausolée de Shâh Ni'matallâh Walî, mihrab (2006).....	212
Fig. 286. Yazd, Mosquée Zâwîya, détail des muqarnas du <i>pîshîâq</i> (2009).....	212
Fig. 287. Yazd, Mosquée Zâwîya, détail du tympan surmontant la porte d'entrée principale (2009).....	213

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

© Sandra Aube : fig. 1, 4-9, 12-22, 24, 27a et b, 29-51, 53-79, 81-82, 84, 86-87, 92-102, 104-115, 117-122, 125-129, 131-137, 142-186, 189-193, 195-206, 209-216, 218-231, 238, 240, 242, 245, 248, 250-266, 269-287 et le « Catalogue des formes », p. 217-240 © Thomas Lorain : fig. 2-3, 103, 116, 130, 194, 217, 237, 249, 267 © Doha, Museum of Islamic Art : fig. 10-11 © Chicago, Art Institute of Chicago : fig. 23 © Copenhagen, The David Collection : fig. 25 © Collections particulières (DR) : fig. 26, 28 © Rmn-Grand Palais / Sèvres, Cité de la céramique / Tony Querrec : fig. 52 © Sa'îd Jamâl Turâbi Ṭabâtabâ'i : fig. 80 © Rmn-Grand Palais / Sèvres, Cité de la céramique / Thierry Ollivier : fig. 83, 138 © Bernard O'Kane : fig. 85, 187, 207 © Monique Buresi : fig. 88-91, 247, 268 © avec l'autorisation du Royal Ontario Museum, Toronto : fig. 123 © The A.M.S. Foundation for the Arts, Sciences and Humanities / Courtesy Arthur M. Sackler Gallery / Smithsonian Institution : fig. 124 © Sotheby's : fig. 139 © New York, The Metropolitan Museum of Art / dist. Rmn-Grand Palais / image of the MMA : fig. 140 © Lyon, musée des Beaux-Arts : fig. 141 © Téhéran, Anjumân-i Athâr-i Millî / Irâj Afshâr (DR) : fig. 188, 232 © Paris, musée du Louvre, département des Arts de l'Islam / dist. Rmn-Grand Palais / Claire Tabbagh / collections numériques : fig. 208 © Sandra Aube / Thomas Lorain : fig. 233-236, 239, 241, 243-244 © Londres, British Museum / dist. Rmn-Grand Palais / The Trustees of the British Museum : fig. 246.

Pages de garde : « Représentation de Tabriz », Matrakçı Nasuh, *Menâzilname*, ca. 1530, Istanbul University Library, inv. Ms. T. 5967 (f. 27v-28) © photo 12 / Alamy

TABLE DES MATIÈRES

Translittération du persan et de l'arabe.....	8
Préface.....	9
Introduction	11
Le contexte historique.....	15
L'ascension qarâ quyûnlû.....	16
La principauté âq quyûnlû	18
L'apogée qarâ quyûnlû : le règne de Jahânsâh	19
L'empire âq quyûnlû à son sommet.....	20
Les dernières années	21
Chapitre 1. Du mécène à l'atelier.....	23
Les mécènes.....	23
Le patronage royal	23
Le patronage des élites	26
Artistes et artisans	28
La direction des travaux	28
<i>Naqqâsh</i> et calligraphes.....	29
Les artisans de la céramique.....	33
Synthèse.....	35
Chapitre 2. <i>De cobalt et d'or</i> . Les techniques de décors.....	37
Les décors réalisés à partir de céramiques monochromes.....	39
Mosaïques et carrelages de carreaux découpés	39
Les briques <i>bannâ'î</i>	44
Les décors polychromes.....	45
Les carreaux à décor d'or sur glaçure	46
La céramique à décor de lustre métallique sur glaçure	48
La céramique à décor peint sous glaçure	51
La céramique à décor « à ligne noire »	52
Synthèse.....	53
Chapitre 3. « Étoiles et arabesques » : L'ornement dans tous ses états.....	55
Principes de composition d'un décor végétal	55
Les assemblages de palmettes.....	58
« Motifs-cadres » et bordures.....	61
Réseaux géométriques	64
Un hexagone omnipotent	64
Des réseaux géométriques étoilés.....	65
Les polygones en relief.....	66
Les modèles et dessins préparatoires.....	67
Synthèse.....	71
Chapitre 4. Tabriz, capitale turkmène	73
Sur les traces du disparu : les monuments de Tabriz d'après les sources textuelles.....	75
La Mosquée bleue de Tabriz	79
Associer les matériaux.....	83
Des effets de relief	84
Une production de « bleus-et-blancs » à Tabriz	85
Carreaux cobalt rehaussés d'or	91
Le lustre métallique	92
Un reflet du rayonnement de Tabriz	93
La découverte de la mosquée Hasan Pâdishâh.....	96
Synthèse.....	101

Chapitre 5. Ispahan et le centre de l’Iran	103
Décors turkmènes d’Ispahan.....	103
Darb-i Imâm.....	106
Masjid-i Jâmi‘ d’Ispahan.....	109
<i>Khânqâh</i> -mausolée du Shaykh Abû Mas‘ûd.....	111
Autour du Darb-i Kûshk.....	114
La céramique de revêtement dans les provinces d’Ispahan et de Qum.....	119
Qum et ses monuments.....	120
Autour de Kâshân	124
Synthèse.....	133
Chapitre 6. Yazd et le sud.....	137
Le mécénat turkmène à Yazd	138
Mosquée Amîr Khîzrshâh, Yazd	140
Mosquée Sar-i Rîg, Yazd.....	140
Mosquée Sar-i Puluk, Yazd	143
Masjid-i Jâmi‘, Yazd.....	144
Mausolée du shaykh Taqî al-dîn Dâdâ Muḥammad, Yazd.....	151
Mausolée de Shâhzâda Fâzil, Yazd.....	154
Âb Anbar-i Jannuk, Yazd.....	154
Autour de Yazd	156
Vers le Sud : Kirmân et Chiraz	174
Synthèse.....	180
Chapitre 7. Au-delà de l’Iran : Céramiques architecturales turkmènes d’Anatolie... 181	181
Diyarbakîr.....	183
Safa Cami, Diyarbakîr.....	185
Hasankeyf.....	189
Pont sur le Tigre.....	191
Mausolée de l’imam Muḥammad ibn ‘Abdullâh al-Ṭayâr	191
Mausolée de Zaynâl Bay	191
Des ateliers turkmènes itinérants ? Le cas de l’Anatolie ottomane.....	194
La génération dite des « Maîtres de Tabriz ».....	195
Une seconde génération d’artisans persans (règne de Mehmet II).....	201
Synthèse.....	205
Conclusion	207
Remerciements.....	215
Annexe 1. Catalogue des formes.....	217
Annexe 2. Répertoire des mécènes, artisans et maîtres d’œuvre	241
Table des mécènes des monuments qarâ quyûnlû et âq quyûnlû enregistrés dans les inscriptions monumentales et sources textuelles	241
Table des artisans et maîtres d’œuvre mentionnés dans les inscriptions monumentales qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs	243
Orientation bibliographique	245
Sources arabes, persanes et récits européens	245
Études.....	246
Index des lieux et monuments.....	263
Index des noms	267
Table des illustrations.....	271
Crédits iconographiques	281
Table des matières	283







La céramique dans l'architecture en Iran au XV^e siècle

Les arts qarâ quyûnlûs et âq quyûnlûs

La céramique dans l'architecture iranienne connaît, au XV^e siècle, l'un des tournants les plus emblématiques et les plus déconcertants de son développement. L'histoire de l'art, cependant, a longtemps délaissé les deux dynasties turkmènes qui, tour à tour, prirent possession d'une large part du territoire iranien : les Qarâ Quyûnlûs (ou « Moutons noirs ») puis les Âq Quyûnlûs (« Moutons blancs »). Leurs centres artistiques comptèrent parmi les plus florissants de leurs temps.

À travers l'étude de la céramique architecturale, Sandra Aube rétablit ce « jalon turkmène », maillon essentiel de l'art iranien. Une trentaine de décors, souvent méconnus, parfois célèbres, tel celui de la Mosquée bleue de Tabriz, sont décryptés par le biais d'une riche illustration. Ils éclairent d'un jour nouveau le patronage, les artisans et l'organisation des ateliers, autant que les techniques décoratives utilisées en Iran à la fin du Moyen Âge.

Présentés selon des ensembles régionaux cohérents, ces décors entraîneront le lecteur successivement vers Tabriz, capitale innovante, Ispahan, Yazd et le centre de l'Iran, pour finalement parvenir, empruntant les routes des artisans, jusques en terres anatoliennes.

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

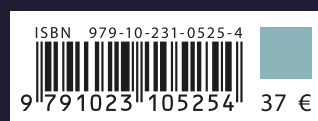


Image de couverture :
Ispahan, mausolée de Zayn al-Mulk (?),
panneau au vase fleuri, mosaïque de
carreaux découpés, vers 1480
© Washington / Smithsonian
Institution / Arthur M. Sackler Gallery